

Arte urbana enquanto património das cidades

Ricardo Campos – CICS.Nova, FCSH/UNLisboa; Rede Luso-Brasileira de Pesquisa em Artes e Intervenções Urbanas (R.A.I.U.) e Centro de Estudos Interculturais, Politécnico do Porto.

Este é um texto que parte de uma reflexão iniciada no seminário “Arte Urbana: Rotas de turismo e revitalização das cidades”¹ e que se inscreve, igualmente, no âmbito de um projecto mais vasto denominado *Trans_Urb_Arts*, actualmente em curso². Procuo, essencialmente, desenvolver uma reflexão que confronte a arte urbana contemporânea com algumas questões emergentes neste campo, como sejam as relativas à patrimonialização deste tipo de obras pictóricas e, conseqüentemente, ao seu potencial para o desenvolvimento cultural, económico e turístico das cidades. Desde logo convém realçar que estas são questões emergentes porque, em primeiro lugar, a categoria “arte urbana” é, ela própria, razoavelmente recente, estando ainda em construção e, em segundo lugar, porque até recentemente não se tinha em consideração a possibilidade de tratar como património as expressões de rua que se enquadram nesta categoria.

Iniciemos esta reflexão por aquilo que me parece fulcral, enquadrar a Arte Urbana enquanto (a) “formato expressivo” e (b) “movimento artístico”. Esta questão é de fundamental importância na medida em que este é um termo profusamente empregue, apesar de transportar vários sentidos e conotações. Muitos admitem que não é necessário sequer adiantar uma conceptualização formal do termo, assumindo que lidamos com um universo com um carácter metamórfico e híbrido. Se concordamos com o facto de esta ser uma categoria algo fluída e com fronteiras porosas, resultado de processos ainda não definitivamente consolidados, também é verdade que importa proceder a um exercício de enquadramento conceptual que possibilite estabelecer pontes de diálogo que não promovam equívocos. Falar de graffiti, de murais, de street art ou arte urbana não é equivalente, existem patrimónios, memórias, tradições e práticas distintas em torno de cada um destes universos.

Assim, uma primeira leitura desta noção conduz-nos a uma conceptualização que tenha em consideração o binómio que a compõe, formado pelos conceitos “arte” e “urbano”. Há, em primeiro lugar, uma delimitação de natureza normativa, uma vez que o termo “arte” serve enquanto adjectivação, mas também legitimação social. A atribuição do estatuto de “arte”

¹ Comunicação apresentada com o título “Arte urbana, patrimonialização e inventariação”, no seminário especializado realizado a 16 de Outubro de 2017, no ISCAP-P.PORTO

² “*TransUrbArts*” - *Emergent Urban Arts in Lisbon and São Paulo*, (IF/01592/2015), com o apoio financeiro da FCT/MCTES, em curso no CICS.Nova, NOVA FCSH

resulta, por um lado, de uma avaliação de gosto que aponta para a valorização simbólica de certas obras ou formatos expressivos e, por outro lado, de uma inserção dos agentes num meio social restrito, o que implica um reconhecimento por parte dos pares e de um conjunto de agentes sociais (galeristas, curadores, críticos, colecionadores, etc.). O termo invoca um processo social de credibilização de um determinado formato criativo que é validado, a partir de critérios socialmente aceites e instituídos, enquanto produção com valor estético, cultural ou patrimonial. Por seu turno, o conceito de “urbano” é contextual, admitindo um emprego literal ou simbólico. É urbano porque circunscreve o espaço de existência destas artes: o território da cidade. Porém, também é urbano na medida em que trata de conteúdos ligados à experiência urbana, à contemporaneidade e às características de uma cultura visual que é fortemente inspirada pela cidade. Se este é o retrato genérico da arte urbana, tal como a entendemos, convém frisar que esta pode ser concebida a partir de diversas dimensões que remetem para questões de ordem social, cultural e técnica. Em suma, eles envolvem, “quem faz”, “porque faz”, “com que intuito” e “através de que técnicas”. Daí que para avaliar a inclusão de certas obras nesta categoria se deva ter em consideração, igualmente, questões relativas a um determinado “ethos” e uma “praxis” ligados a aspectos da performance e criação no espaço urbano.

Avançando um pouco mais, diríamos que a arte urbana corresponde a uma grande família. É uma categoria aberta, flexível e permeável, composta por diferentes expressões pictóricas e movimentos estéticos urbanos (Graffiti, Street art, Muralismo, Culture jamming, etc.), que utilizam primordialmente o espaço público urbano. Há um conjunto de características que estão associadas a estas diferentes expressões e que servem como marcos identitários relevantes. Gostaríamos de destacar quatro elementos que são fundamentais para, posteriormente, debatermos a problemática da “patrimonialização”.

Em primeiro lugar, a centralidade da rua em todo o processo. Este é o espaço da criação artística. Poderíamos denominá-lo como o ateliê do artista onde se desenrolam as diferentes fases da obra pictórica (Campos, 2017). Mas este não é apenas o espaço de criação, este é igualmente um espaço de exibição e, por isso mesmo, se diz que esta é uma galeria a céu aberto. Em segundo lugar, há que salientar a relevância da materialidade urbana na composição e leitura das obras. Ou seja, a arte urbana resulta de uma exploração criativa da cidade, do seu edificado e ambiente material. As superfícies urbanas compostas por muros, fachadas, portas, tapumes, vitrinas, mobiliário urbano, são recursos e suportes usados de forma criativa pelos artistas. Estes elementos são parte integrante e inamovível da obra. Deste modo, as peças são compostas não apenas pelos conteúdos gráficos criados, mas também pelo seu suporte.

Em terceiro lugar, a natureza informal e imprevisível ligada a grande parte destas expressões. Muitas delas assumem mesmo uma faceta subversiva e marginal evidente, não apenas porque

acontecem de forma ilícita, mas também porque veiculam conteúdos proibidos, malditos ou disruptivos. Deste modo são, por vezes, entendidas como simples formas de vandalismo, sendo alvo de políticas de perseguição e erradicação.

Por último, não podemos ignorar a dimensão da efemeridade que tem vastas implicações. Quem pinta uma parede ou carruagem de comboio, quem cola um sticker ou um poster tem plena consciência da natureza transitória do seu gesto. As paredes são pintadas, rasuradas, demolidas. Estas expressões têm estado, desde sempre, ligadas a uma arte de “ciclo curto”. Exceptuando casos muito particulares, as obras são realizadas sem previsão de duração. Muitos de nós se lembram dos murais pós-revolucionários que despontaram após o 25 de Abril de 1974. Poucos serão aqueles a negar a sua relevância histórica, cultural e artística, facto que não impediu o seu gradual desaparecimento.

Todas estas características parecem revelar sérias resistências a uma inclusão num circuito mais oficial e legitimado e, conseqüentemente, obstáculos a um maior reconhecimento e legitimação social. Todavia, o que verificamos é precisamente o contrário. Recentemente, estas expressões que, como vimos, são originalmente de natureza informal e efémera têm sido reconhecidas por diferentes agentes sociais, como possuindo qualidades de índole cultural ou estética que merecem atenção. Tal facto envolve uma passagem de muitos destes artistas ao mercado da arte e a sua inclusão no mundo das artes oficiais (Sequeira, 2016). A consagração de algumas carreiras artísticas e um maior interesse mediático por estas manifestações informais, conduziram a uma reconfiguração do nosso olhar, facto que foi reforçado pela legitimação proporcionada por diferentes instâncias oficiais (museus, galerias e autarquias).

As autarquias têm sido agentes muito relevantes neste processo, sendo de destacar o projecto pioneiro da Galeria de Arte Urbana (GAU) da Câmara Municipal de Lisboa, a este propósito. Temos, no entanto, testemunhado uma multiplicação dos festivais e mostras de arte urbana em diferentes cidades, grande parte delas com patrocínio das autarquias. Este facto explica-se pela assunção de que a arte urbana envolve uma mais-valia para o espaço público urbano, para a sua reconfiguração e valorização. Estas questões estão associadas, ainda, a impactos de natureza simbólica e económica, na medida em que promovem a imagem da cidade no exterior e potenciam a economia local (através do turismo principalmente). A arte urbana comissionada passa, assim, a ser um formato patrocinado, assemelhando-se a outras formas de arte pública reconhecidas como legítimas, não envolvendo qualquer dinâmica de índole disruptiva. Hoje a arte urbana é razoavelmente consensual e, mais curioso, todos parecem gostar dela.

Integrar a arte urbana como sendo algo de interesse público implica que esta possa ser tomada como um património da cidade. Ou seja, são os poderes públicos, mas também as diversas iniciativas privadas, a criar condições para que estas manifestações pictóricas assumam um

papel de relevo na regeneração e promoção do espaço público urbano, desta forma validando-as enquanto arte pública, nomeadamente com intuitos decorativos ou comemorativos³. Olhar para a arte urbana enquanto património envolve, um conjunto de questões problemáticas.

Começamos pela própria noção de património. Este é um qualificativo que se atribui a certos elementos que geram algum consenso social acerca do seu interesse e qualidade (estética, cultural, histórica, etc.) e sobre os quais incide, igualmente, algum peso histórico, associado à sedimentação de memórias colectivas. Ou seja, dificilmente poderemos classificar como património algo que, independentemente do seu valor, tem uma esperança de vida curta. É necessário que uma certa camada do tempo, associada às experiências e memórias colectivas, garanta algum consenso acerca da importância que certas coisas e paisagens detêm para a configuração simbólica das cidades e para a sua identidade.

Quando falamos de “patrimonialização”, referimo-nos a um processo social em que algo que não era considerado uma forma de património, se encontra em processo de o ser, a partir de uma acção conjunta levada a cabo por múltiplos agentes sociais, mesmo que com sentidos diversos. Há, todavia, uma distinção que gostaria de estabelecer entre dois entendimentos distintos do carácter patrimonial das coisas. Há um fenómeno de “patrimonialização informal”, de índole popular e social, quando os habitantes vão estabelecendo alguma unanimidade em torno do valor a atribuir a certos lugares e objectos urbanos. Todavia, tal processo nem sempre é coincidente com as visões oficiais, com a patrimonialização institucional promovida pelos poderes públicos, que obedece a lógicas distintas. As definições sobre o que é *patrimonializável* resulta de processos de negociação e conflito entre diferentes actores sociais, com visões distintas da cidade e dos seus espaços (Velho, 2006). Assim, parte daquilo que encontramos enquanto expressão de graffiti, street art ou muralismo, pode ser entendido pelos cidadãos como algo de valioso para a cidade e os seus bairros, facto que não encontra equivalente respaldo por parte dos poderes públicos que, em grande medida, procedem a actos de limpeza e higienização urbana que não têm em consideração estas expressões. Recentemente casos houve em que os poderes públicos desrespeitaram a noção popular de património, apagando obras de graffiti do espaço público, gerando controvérsia e despoletando um movimento colectivo de denúncia. O caso de São Paulo é, a este respeito, paradigmático⁴, mas outras

³ Embora a arte pública possa assumir outras funções, nomeadamente nas suas abordagens mais recentes (Andrade, 2010)

⁴ Caso do programa intitulado “Cidade linda” (2017) do prefeito João Dória https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/24/politica/1485280199_418307.html
<http://veja.abril.com.br/politica/sob-doria-grafites-sao-apagados-por-tinta-cinza-em-avenida-de-sp/#>
Outras polémicas são anteriores a esta prefeitura e envolvem o apagamento de obras da dupla “Os Gémeos” <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/12/1379171-mais-uma-obra-de-osgemeos-e-apagada-em-sp.shtml>

situações houve, noutras cidades, que envolveram conflitos neste âmbito⁵. O que estas situações demonstram é que, para muitos cidadãos, estas expressões não-autorizadas existentes são um património cultural da cidade, dão-lhe carácter e identidade. Há, por isso, um elemento de identificação com muitas destas obras, apesar da sua natureza transitória.

A patrimonialização oficial está geralmente coligada com o passado e a monumentalidade, esquecendo, por vezes, os pequenos patrimónios locais, que ganham sentido no quotidiano das pessoas. Como refere Arantes (2009, p.16) a propósito do património urbano, "a preservação tem privilegiado historicamente bens representativos dos valores políticos e estéticos das classes dominantes". Acontece, então, que a noção de património oficial colide, muitas vezes, com as representações locais dos habitantes que tendem a privilegiar e priorizar outro tipo de elementos e de experiência. A questão da patrimonialização oficial envolve não apenas uma dimensão simbólica, de qualificação e legitimação de certas estruturas, artefactos e obras, mas também uma dimensão de natureza política e técnica. A patrimonialização pode envolver, então, a necessidade de cuidado e, eventualmente, a preservação das obras.

Tal parece estar em completo antagonismo com a natureza primordial da arte urbana que assume a efemeridade como parte integrante do processo. Uma parte muito substancial destas expressões é de índole informal e não-autorizada, situação que cria obstáculos à sua aceitação por parte das autoridades e poderes públicos e, eventualmente, à sua ascensão ao estatuto de arte pública. As instituições públicas não têm historial nesta matéria, nem ferramentas para avaliar a arte urbana informal, uma vez que a denominada arte pública está essencialmente associada a obras patrocinadas pelo poder. Todavia, como foi afirmado, há cada vez mais situações em que a arte urbana resulta de processos regulados de produção, que obedecem a um conjunto de critérios formais e substantivos. Projectos desta índole podem facilmente ser enquadradas na categoria de "arte pública"⁶. Nestes casos, promovidos pelas autarquias ou instituições prestigiadas, a sua equivalência ao estatuto de património está facilitada, uma vez que há, não apenas um garante de qualidade atribuída pelas instituições, mas também de relativa protecção.

⁵ Um caso significativo, pelo impacto mediático que teve e pelo debate que gerou em torno do lugar e da propriedade das obras existentes na rua, é o do processo de erradicação das obras de Blu na cidade de Bolonha, em 2016 pelo próprio artista.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/mar/17/street-artist-blu-destroys-murals-in-bologna>
<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/italy/12192754/Graffiti-artist-destroys-own-work-after-his-art-was-removed-from-original-locations.html>

⁶ O exemplo mais relevante em termos nacionais diz respeito à actuação da Galeria de Arte Urbana em Lisboa, que promoveu ou se associou a diversos empreendimentos de arte urbana comissionada. De destacar neste campo os casos dos projectos *Crono*; *Os rostos do muro azul*; *40 anos, 40 murais* e os diferentes murais organizados pela *Underdogs*.

Assim, a questão da patrimonialização das expressões informais e não-autorizadas envolve alguns problemas operacionais e conceptuais. Em primeiro lugar, como determinar os critérios para atribuir o estatuto patrimonial a certas obras, uma vez que estas não obedecem aos critérios canónicos de avaliação das obras pictóricas e monumentais existentes no espaço público? Em segundo lugar, referimos que a dimensão tempo é importante na avaliação do carácter patrimonial. Porém, raras são as obras que permanecem disponíveis no espaço público o tempo suficiente para se imporem na paisagem e para serem integradas nas memórias dos lugares.

Por outro lado, convém não esquecer que estas expressões entram muitas vezes em conflito com outros patrimónios, na medida em que estando presentes de forma não-autorizada no espaço público, geralmente no edificado, não têm em consideração o valor patrimonial do espaço e do edificado existente. Um exemplo muito significativo deste conflito diz respeito ao Bairro Alto em Lisboa, um bairro histórico que há cerca de uma década estava pejado de graffiti e street art, tendo despoletado da parte do município um projecto de erradicação destas expressões (Campos, 2009). Neste caso, independente do valor e interesse de muitas das obras aí presentes, elas entravam em confronto com a ideia de um bairro histórico e popular com interesse turístico. A necessidade de preservação da imagem do bairro enquanto património, suplantou qualquer veleidade de manutenção destas expressões ilegais.

Em resumo, consideramos que a arte urbana informal e não-autorizada é parte do património das cidades contemporâneas. Um património não-oficial, associado à cultura popular e à criatividade vernacular, que tem um papel relevante na paisagem visual das cidades. Em grande medida, estas são expressões que revelam os níveis de criatividade existentes na cidade (Mould, 2015), nomeadamente no contexto de certas subculturas juvenis e nichos culturais mais alternativos.

Bibliografia

Andrade, Pedro (Org.) (2010) “Arte Pública e Cidadania: novas leituras da cidade criativa”, Editora Caleidoscópio, Lisboa

Arantes, António (2009) “Património cultural e cidade” in Carlos Fortuna e Rogério P. Leite (Org.) “Plural de cidade. Novos léxicos Urbanos”, Almedina: Coimbra, pp. 11-24

Campos, Ricardo (2017) “O espaço e o tempo do graffiti e da street art”, *Cidades, Comunidades e Território*, 34 (Jun/2017), pp. 1 - 16

Campos, Ricardo (2009) «A imagem é uma arma, a propósito de riscos e rabiscos no Bairro Alto», *Arquivos da Memória*, Nº 5/6 (Nova Série): 47-71

Mould, Oli (2015) *Urban Subversion and the Creative City*, Routledge

Sequeira, Ágata (2016), 'A cidade é o habitat da arte': Street art e a construção de espaço público em Lisboa, Tese de Doutoramento em Sociologia, Lisboa, ISCTE-IUL.

Velho, Gilberto (2006) "Património, negociação e conflito", *Mana*, Vol. 12, nº1