

O mundo visto de dentro: dispositivos para territórios afetivos como ressignificação imagética dos bairros Jardim Esperança, Alto da Colina e Morada do Sol

The world seen from within: devices for affective territories as imagetic re-signification of the neighborhoods Jardim Esperança, Alto da Colina, and Morada do Sol

LUCAS DE ARAÚJO SILVA

Discente de Arquitetura e Urbanismo (UNIPAM)

E-mail: lucasas@unipam.edu.br

ADRIANE SILVÉRIO NETO

Professora orientadora (UNIPAM)

E-mail: adrianesn@unipam.edu.br

Resumo: Este artigo pretende explorar as interfaces entre campos disciplinares que envolvem o espaço público, Arte Urbana e o seu papel como dispositivo promotor no processo de inclusão social e territorial. O objetivo geral da pesquisa é colaborar para o processo de ressignificação da imagem marginalizada e estigmatizada dos bairros Jardim Esperança, Morada do Sol e Alto da Colina, por meio da apreensão de sua identidade. Para isso, propõe-se compreender a relação entre a cidade e as possibilidades de experiências nos seus territórios; investigar suas memórias e experiências compartilhadas face à identidade local e sua produção de Arte Urbana. Discutiuse a transformação dos valores simbólicos, de identidades sociais e territoriais dos bairros em questão, assim como os processos transformadores da Arte Urbana no espaço público e da sua capacidade de ressignificação social e territorial onde as obras se inserem.

Palavras-chave: Arte Urbana; grafite; ressignificação; espaços públicos; território.

Abstract: This article aims to explore the interfaces between disciplinary fields involving public space, Urban Art, and its role as a promotional device in the process of social and territorial inclusion. The general objective of the research is to contribute to the re-signification process of the marginalized and stigmatized image of the neighborhoods Jardim Esperança, Morada do Sol, and Alto da Colina through the apprehension of their identity. To this end, it proposes to understand the relationship between the city and the possibilities of experiences in its territories; investigate their memories and shared experiences in relation to local identity and its production of Urban Art. The study discussed the transformation of symbolic values, social and territorial identities of the neighborhoods in question, as well as the transformative processes of Urban Art in public space and its capacity for social and territorial re-signification where the works are inserted.

KEYWORDS: Urban Art; graffiti; re-signification; public spaces; territory.

1 A ARTE URBANA COMO SUBVERSÃO NOS ESPAÇOS PÚBLICOS

A partir de 1960, vários artistas e autores passaram a questionar o pensamento hegemônico vigente no planejamento das cidades, evidenciando a necessidade de se observar as cidades a partir de dentro, da sua dimensão singular e territorial. Algumas zonas das cidades poucas vezes recebem um olhar relevante em comparação a outras, especialmente as zonas periféricas e estigmatizadas. Ao analisar as favelas do Rio de Janeiro através das obras de Hélio Oiticica, em *Estética da Ginga*, Paola Bereinstein Jacques afirma que “essas regiões estão à margem da arquitetura. Por isso a escolha de uma abordagem também marginal [...]” (Jacques, 2012, p. 15), uma abordagem que olhe para as bordas. São trabalhos como os de Jacques (2012) que valorizam essas zonas urbanas priorizando vislumbrar a dimensão física e simbólica desses territórios.

Patos de Minas, uma cidade média de acordo com o Censo 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE), mostra-se como um polo econômico, educacional e hospitalar na região do Alto Paranaíba, trazendo muitos jovens para universidades e pessoas em busca de emprego; com isso, vem experimentando um processo de urbanização cada vez mais intenso e uma produção expressiva do espaço urbano. Diante de tantos lugares novos e já existentes, é fundamental interpretar a complexidade das zonas urbanas do município para além do olhar hegemônico, a fim de ultrapassar a imagem marginalizada e limitada de bairros específicos da cidade.

Alguns bairros na região nordeste da cidade Patos de Minas vêm sendo acompanhados por essa marginalização em sua imagem, o que acarreta em dificuldades cotidianas para a população. Mesmo não estando tão à margem da cidade como anos atrás, essa estigmatização e marginalidade em sua imagem ainda persiste. Com todas essas abordagens, faz-se necessário entender a cidade através de diagnósticos territoriais e processos que detectem relações verdadeiras entre pessoas e lugares, adotando especificamente, trechos dos bairros Jardim Esperança, Morada do Sol e Alto da Colina, para uma melhor compreensão das suas dinâmicas e do papel da Arte Urbana como dispositivo promotor das relações de afetividade entre território e lugar.

Ilustração 1 — Mapas de Patos de Minas e localização da área de pesquisa



Fonte: Google Maps, 2021, com adaptações dos autores.

Nessas áreas identificadas, há incidência de comunidades mais carentes, considerando-se as de outras áreas da cidade, e uma presença expressiva de grafites e pixos que, aparentemente, parecem ter uma boa receptividade dessas comunidades. Mostram-se necessários a apreensão de traços identitários nos três bairros e o levantamento do que existe como Arte Urbana nessas zonas periféricas, há tempos estigmatizadas na cidade de Patos de Minas. É com as observações e as descobertas realizadas por meio de caminhadas pelo bairro que essa investigação se viabiliza.

O trabalho também se justifica quando é posta a vontade de evidenciar, criar e resgatar narrativas e memórias coletivas que revelam um bairro “deles” que habitam o lugar, não sendo somente aquele – marginalizado – que reside na imagem da cidade. As cidades contemporâneas têm se mostrado cada vez mais complexas e diversas, ramificando-se e criando territórios dentro de outros. Compreender a urbe pede um olhar para as dinâmicas urbanas, desenvolvidas por equipes multidisciplinares e abordagens que contemplem não apenas a concretude dos lugares, mas também a sua dimensão simbólica, para além das coisas sempre evidentes; para lugares nem sempre avistados. Ou seja, reconhecer lugares e dispositivos urbanos que promovam o entrelaçamento social e humanização dos corpos circundantes desses espaços.

Nesse contexto, a Arte Urbana como dispositivo de processos de subjetivação territorial configura-se como uma prática social que envolve aspectos estéticos e significados sociais, afetando o cotidiano vivido pelos moradores das grandes cidades. Os espaços urbanos são constituídos por propriedades materiais e imateriais, muitas vezes com arranjos conflitantes entre si, mas também, muitas vezes, específicos de cada lugar.

Vera Pallamin (2000) aborda a relação entre o estético e o político e estabelece uma leitura com a teoria de Jaques Rancière sobre o sensível do comum, das formas de visibilidade e de sua disposição e dos movimentos dos corpos, em que ele aponta que o estético, um articulador entre formas de ação, percepção e pensamento, e o político, modos de visibilidade, são mutuamente constituintes. A Arte Urbana enquanto objeto artístico diante das práticas do lugar e defronte suas singularidades configura-se como experiências estéticas, espaciais, temporais e, assim, consolidando um olhar analítico sobre esses territórios, sua significação social, percepção política e caráter histórico. Pallamin fala ainda:

Essa mútua constituição reformula, sob novos horizontes, a compreensão sobre as relações entre criação e resistência, uma vez que uma ação política é, ao mesmo tempo, intervenção e luta sobre o sensível, no modo com que é configurado, percebido, dividido e compartilhado.

As práticas artísticas são feitas em meio as divisões do sensível, mas podem deslocá-las. Esse aspecto é central na dinâmica do que Rancière denomina como ‘regime estético’ (em vigor desde o final do XVIII), o qual é caracterizado por duas lógicas: a da separação entre arte e vida (distanciamento da arte em relação a toda funcionalidade – ou, nos termos de Adorno, a função da arte é não ter função), e a da indiferenciação entre arte e vida (em que a experiência estética tende a incorporar-se àquela comum). Em outras palavras, trata-se da tensão

entre autonomia e heteronomia, e negociar entre estes dois princípios é, simultaneamente, a dificuldade e a potência que se colocam para as proposições artísticas no presente, tendo-se em vista as pressões socioculturais em que estão imersas. (Pallamin, 2000, p. 11)

Nesse sentido, a arte urbana é também uma prática social, inserções nas ruas da cidade em forma de signos e imagens, de caráter permanente ou efêmero, produtores de subjetivações, e permite a apreensão de relações e formas diferentes de apropriação do território urbano, podendo redefinir o lugar e as experiências vivenciadas no plano físico, intelectual ou sensorial.

Pode-se dizer que as ruas não podem ser descritas apenas por seus aspectos físicos morfológicos, já que, como lugares compartilhados no cotidiano, são território de criação, moradia, lembrança – pessoal e urbana e formação de laços de pertencimento e símbolos, onde a cultura se reinventa. Segundo Gisele Beiguelman (2012), nas ruas ficam retidas as marcas da memória, da passagem do tempo e suas histórias. Nesse sentido a cidade é substrato para o fazer artístico, assim como a arte, nesse caso a Arte Urbana como forma de comunicação é produto de subsistências da cidade e coexistência entre pessoas e ambientes.

Percebe-se que, com o passar do tempo, a ocupação das cidades vem acontecendo de forma utilitária, limitando possibilidades mais amplas de conviver com o contexto. As cidades poderiam ser palco de expressão da personalidade de seus moradores (Silva, 2014), pois é na relação que as pessoas estabelecem com o espaço urbano, em sua apropriação, que se apropriam de si mesmas. Atualmente, equipes multidisciplinares têm pensado no espanco urbano, sua relação com as pessoas e em formas de reinventar as cidades, transformando espaços em territórios onde ocorram o entrelaçamento social e a humanização dos sujeitos. (Sodré; 2017, p. 67)

É importante reconhecer que existem algumas distinções entre Arte Pública e Arte Urbana. De acordo com Flavio Marzadro (2013), a arte pública seria aquela arte que foi autorizada pelo poder público, muitas vezes sob a encomenda do próprio poder público. Grosso modo, a Arte Urbana é aplicada para designar intervenções mais transgressoras do ponto de vista da legalidade ou da autorização de sua produção. Arte Urbana, apesar de seu aspecto “informal”, inserida “à revelia do poder público” sem seguir os trâmites legais, ainda é uma arte pública se compreendermos sua propriedade como arte instalada em espaço público, onde um conjunto de pessoas potencialmente podem fruir:

A arte pública passaria a ser entendida como aquela que foi previamente autorizada pelo poder público para instalar-se nos espaços públicos, muitas vezes sob encomenda do próprio poder público. São esculturas, murais, painéis e outras expressividades cujos status de arte lhe são previamente reconhecidos. Já a Arte Urbana é entendida como aquela que foi inserida no espaço público à revelia do poder público, sem legitimação legal para tal. São pichações, grafites,

stencils e outras expressividades cujo status de arte não lhe são previamente reconhecidos. Supõe-se que ambas, narram em suas iconografias e significados explicitados as dimensões da macro e da micro-história, respectivamente, em diferentes complexidades. (Marzadro, 2013, p. 170-171)

A Arte Pública e mais propriamente a Arte Urbana propõem justamente gerar uma ruptura sobre os lugares de acontecimentos da arte e sair dos lugares ditos “consagrados”, aqueles destinados a exposições e a apresentações artísticas - como os teatros, cinemas, bibliotecas e museus - para evidenciar a arte cotidiana, espalhada pelas ruas como dispositivos utilizados por minorias que anseiam por se comunicar, geralmente se aproximando de temas ligados a críticas sociais, políticas e econômicas. Mesmo que a Arte Urbana mantenha aspectos informais, há mecanismos jurídicos que permitem a defesa da expressão artística. Algumas leis foram introduzidas nas cidades brasileiras com a intenção de tornar a rua livre para as manifestações e exposições de artistas independentes. A Constituição de 1988 diz:

Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes: [...]

IV - é livre a manifestação do pensamento, sendo vedado o anonimato; [...]

IX - é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença [...]. (Brasil, 1988).

Em 19 de julho de 2011, o Decreto nº 52.504 regulamentou o exercício artístico nas vias públicas da cidade de São Paulo, e a Lei nº 10.277/11, através do Decreto nº 14.589, regulamentou essas manifestações na capital de Minas Gerais, Belo Horizonte. Flávio Marzadro (2013) contextualiza as interfaces entre espaço público, Arte Urbana, políticas públicas e inclusão social; afirma que uma obra de arte adquire o caráter de arte pública “não mais porque está localizada em espaço público, mas, sobretudo, porque o seu público a legitima como tal” (p. 169). Ele aponta que essas percepções entre arte e público sofrem mutações a partir da Segunda Guerra Mundial:

Em todo este período a Arte, mas sobretudo os artistas, parecem refletir sobre suas posições em relação ao Estado, ao Sistema, observando a sua dupla condição de vítima, mas também de artífice do seu próprio destino e da sua glória. Muitos artistas desassociam-se do Sistema e começam a contestar publicamente o status quo e o passado recente. Estes esforços, mesmo que pontuais e não suficientes para alterar o uso da Arte Pública como manifestação do Poder vigente, são importantíssimos para compreender o espaço que a Arte Urbana vai conquistando dentro do universo da Arte Pública. (Marzadro; 2013, p. 173)

Através de seus artistas promotores, a Arte Urbana transforma qualquer lugar em espaço para possibilidade artística, torna-se instrumento de revisão de códigos e contestação das pautas políticas e da estrutura social segregada, assim como dar ênfase às experiências “de vida e quadros de valores de pessoas comuns e de grupos marginalizados pela ótica da cidadania legitimada pelo consumo. Muitas destas expressões artísticas traduzem espacialmente o tamanho das suas angústias, com obras de grande dimensão.” (Marzadro, 2013, p. 173). O autor afirma ainda que o meio urbano se torna palco de um confronto irregular entre a Arte Pública, legitimada, e a Arte Urbana, subtraída de legitimação. Em outras palavras, além de ser divertido para os agentes que a produz, além de estimular o pensamento criativo, além de sua busca pelo reconhecimento social, essas intervenções urbanas querem protestar, querem ser resistência e gerar empoderamento dos sujeitos e suas vivências urbanas, eliminando a separação entre espaço de vivência e espaço para a arte.

A partir dos anos 1980, as primeiras subculturas de pichadores e interventores do espaço público, de onde saem expoentes como Jean-Michel Basquiat e Keith Haring, vão sendo, com muitas lutas e resistências, substituindo sua imagem de vândalos por artistas, em um processo de difusão e expansão das manifestações artísticas de ruas entre comunidade de uma mesma subcultura que reconheciam fatores identitários similares.

Em outras palavras, aquele modo de expressão não legitimada se difundiu rapidamente entre comunidades com a mesma subcultura urbana, pois aquela etiqueta negativa apregoada e difundida na mídia acabou por funcionar como fator identitário e de pertencimento para grande e até então isolados grupos e tribos urbanas mais fechadas. [...] Paradoxalmente, quando este processo começa a se consolidar, a difusão do movimento foi interpretada pelo mercado como demanda de mercado e parte deste movimento acaba também por transformar-se em mercadoria, sempre impulsionada pelos rappers com seus fortes símbolos de consumo. Em particular, à medida que os rappers ascendiam socialmente, os pichadores passavam a ser reetiquetados como grafiteiros e suas obras como possíveis obras de arte, como foi o notório caso de Jean Basquiat, cujas obras de Arte Urbana vinham sendo frequentemente roubadas numa febre que de certa forma lhe custou a vida. (Marzadro, 2013. p. 174)

É reconhecível o crescimento da Arte Urbana nas últimas décadas em Patos de Minas (MG), mas ainda não se sabe se o seu valor cultural vem se tornando significativo na mesma proporção de sua existência. Existem vários outros focos de Arte Urbana em Patos de Minas, gerando uma falsa sensação de aceitabilidade da cidade em relação a essa arte. Mas observando-se atentamente, esses focos concentram-se em bairros cujas propriedades se aproximam à área adotada nesta pesquisa, geralmente não ocorrendo, nessas mediações, uma diversidade cultural, o que valida a relevância dessas expressões artísticas. Dessa forma, os cidadãos acabam se deparando com a arte sem, necessariamente, ter acesso aos centros oficiais de cultura.

2. A ARTE URBANA EM PATOS DE MINAS (MG)

Na área selecionada para esta pesquisa, o grafite e as pichações são os exemplos de manifestações artísticas urbanas mais recorrentes, cerca de 30 (trinta) trabalhos aparentemente distintos. Metade desses trabalhos estão concentrados em um equipamento urbano público, Centro de Artes e Esportes Unificados (CEU), no bairro Alto da Colina. Esse Centro é uma instituição governamental construída através de uma parceria do Governo Federal, por meio do Ministério da Cultura, representado pela Caixa Econômica Federal junto à Prefeitura de Patos de Minas (MG). A Praça CEU¹ dispõe de diversos equipamentos culturais e esportivos, como auditório, biblioteca comunitária, quadra poliesportiva, pista de skate, entre outras atividades anexas, servindo de apoio educacional e cultural para os bairros do entorno. O espaço está sob responsabilidade das Secretarias Municipais de Cultura, Turismo, Esporte e Lazer e de Desenvolvimento Social.

Os grafites na CEU, em sua maioria, são produzidos com a autorização do poder público, como foi o caso do evento “Dia do Hip Hop”, apoiado pela prefeitura da cidade. O evento contou com diversos artistas do rap, do funk e do grafite local. Os outros grafites estão distribuídos em espaços urbanos, muros de residências voltados para as ruas indicadas no mapa abaixo.

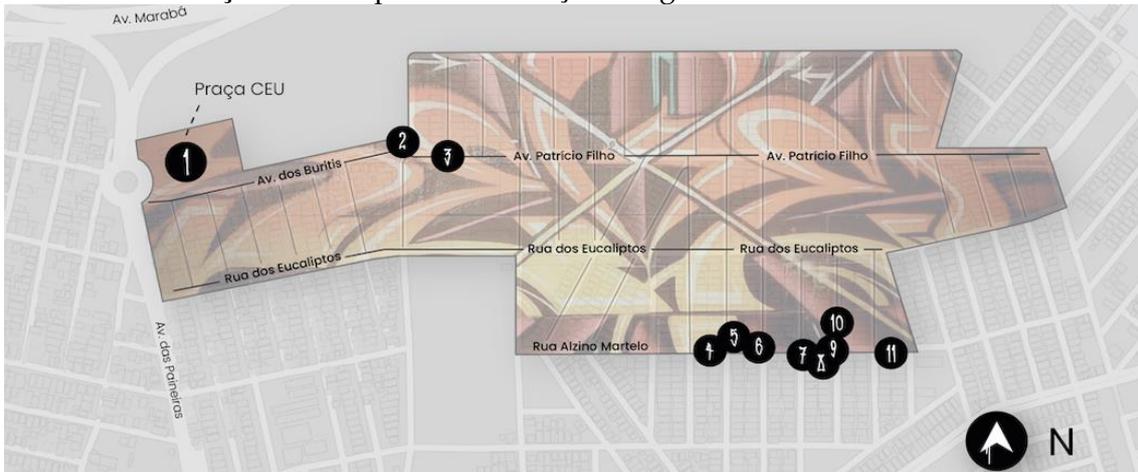
Os autores são, majoritariamente, de residência local ou regional. É possível identificar nomes de Patos de Minas (MG), Araxá (MG) e Uberlândia (MG), por exemplo. Atualmente, Patos de Minas conta com cerca de 13 artistas. Nomes como Apsis, Muskito (ou MSK), Sorine (ou SRN), MV Cal, Bertier, Bel e Jumper compõem o grupo de artistas locais. Para além dos pseudônimos mencionados, BAD e Jhow13, artistas regionais, também aparecem nos trabalhos levantados.

¹ Segundo o site da prefeitura de Patos de Minas, a Praça CEU foi construída em uma das áreas de maior vulnerabilidade social do Município, ocupando espaço de três mil metros quadrados. Ao redor, os beneficiados diretos são exatos dez bairros: Alto da Colina, Sol Nascente, Morada do Sol, Limoeiro, Vila Garcia, Abner Afonso, Nova Floresta, Novo Horizonte, Jardim Aquários e Jardim Esperança. Para a construção da obra, foi feita aquisição de equipamentos e serviços de mobilização da comunidade. A proposta da implantação da Praça CEU visou oferecer um leque de possibilidades de desenvolvimento de atividades culturais e esportivas para crianças, jovens e idosos daquela região da cidade. Dessa forma, promove-se uma melhor qualidade de vida a todos, além da integração e interação entre os moradores dos bairros vizinhos.

Mais informações, ver site: <http://lw1360950204511e7149.provisorio.ws/noticias/read.php?id=2913>.

O MUNDO VISTO DE DENTRO: DISPOSITIVOS PARA TERRITÓRIOS AFETIVOS COMO
RESSIGNIFICAÇÃO IMAGÉTICA DOS BAIRROS JARDIM ESPERANÇA,
ALTO DA COLINA E MORADA DO SOL

Ilustração 2 — Mapa com indicações de grafites na área selecionada



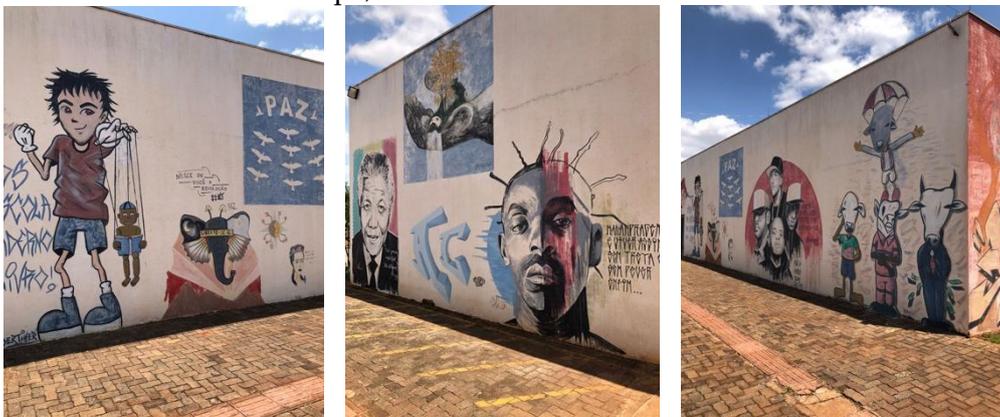
Fonte: Google Maps, 2022, com adaptações dos autores.

Ilustração 3 — Imagens indicando grafites no campo 01 – Praça CEU, indicado em mapa, de artistas desconhecidos



Fonte: arquivo dos autores, 2022.

Ilustração 4 — Imagens indicando grafites no campo 01 – Praça CEU, indicado em mapa, de artistas desconhecidos.



Fonte: arquivo dos autores, 2022.

Ilustração 5 — Imagens indicando grafites no campo 01 – Praça CEU, indicado em mapa, de artistas desconhecidos.



Fonte: arquivo dos autores, 2022.

Ilustração 5 — Imagens indicando grafites no campo 01 – Praça CEU, indicado em mapa, de artistas desconhecidos.



Fonte: arquivo dos autores, 2022.

Ilustração 6 — Grafite no campo 0 do mapa – Rua Alzino Martelo. Artista: BEL | Grafite no Campo 02 do mapa – Rua Patrício Filho. Artista: Apsis | Grafite no campo 09 do mapa – Rua Alzino Martelo. Artista: Bel | Grafite no Campo 11 do mapa – Rua Alzino Martelo. Artista: Apsis.



Fonte: arquivo dos autores, 2022.

Ilustração 7 — Grafite no campo 04 do mapa – Rua Alzino Martelo. Artista: Jhow 13 |
Grafite no campo 11 do mapa – Rua Alzino Martelo. Artista Apsis | Grafite no campo 03
do mapa – Rua Patrício Filho. Artista Apsis.



Fonte: arquivo dos autores, 2022.

Ilustração 8 — Grafite no campo 09 do mapa – Rua Alzino Martelo. Artista: Apsis | Grafite no
campo 06 do mapa – Rua Alzino Martelo. Artista: Apsis | Grafite no campo 05 do mapa – Rua
Alzino Martelo. Artista: Bertier | Grafite no campo 10 do mapa – Rua Jarí . Artista Apsis e Bad.



Fonte: arquivo dos autores, 2022.

Embora nem todos os trabalhos recebam a assinatura ou 'tag', como chamada no meio do graffiti, é possível identificar estilos e linguagens próprias da identidade construída por cada artista, o que confere maior diversidade visual à paisagem urbana. O artista Apsis, por exemplo, transita entre caracteres dirigidos pelas técnicas do Throw-Up e Wildstyle, estilos estéticos que determinam a organicidade, entrelaçamento das tipografias e demais abstrações do desenho.

Com exceção de 02 duas artes monocromáticas, todas as outras são desenhos estilizados feitos geralmente com tintas spray compostos por cores diversas e habitualmente constituídos por textos abstrações e muitas figurações que variam entre caricaturas, retratos realistas (muitas vezes personalidades facilmente reconhecíveis, como é o caso do Mano Brown, do grupo Racionais MC's), personagens (os personas), tipografias e outras abstrações, trabalhadas em variadas técnicas, como 3D e, talvez a mais recorrente e presente, luz e sombra. Alguns trabalhos, como se pode analisar nas obras de MV Cal, utilizam de outras ferramentas para além do spray: técnicas com pincéis e trinchas usando tinta de parede, água e outros componentes. É recorrente

encontrar outros elementos que atuam na composição dos trabalhos. As letras de música, por exemplo, podem contribuir como forma de manifestação literária. Em Patos de Minas, é comum encontrar citações de músicos como Black Alien, Racionais MC's, Sabotage e Tim Maia, principalmente nas obras de MV Cal, artista já mencionado.

A maior parte dessas artes apresentam sinais do tempo: descascadas e mofos, o que mostra que não são recentes. Mesmo com essas marcas do tempo, elas permanecem intactas, não havendo a presença de intervenções por parte da comunidade na tentativa de apagar ou violar de qualquer forma as obras em permanente exposição. De certa forma, as integridades desses trabalhos, depois de algum tempo parece denunciar um apreço por parte dos proprietários dos muros e também de quem contempla esses grafites que sugerem composições inventivas e inesperadas.

É possível perceber que os suportes e entornos desses grafites estabelecem paralelos semelhantes, como calçadas em contrapiso (cimento grosso); muros sem reboco (tijolos aparentes) e muros apenas chapiscados ou sem acabamento (muros em reboco aparente, sem emassamento e pintura). Percebemos a presença de mobiliários locais como bancos improvisados em cimento, uma espécie de horta (cercada com ripas de pallets) e rampa de acesso à habitação avançando calçadas onde se encontram alguns desses grafites que, mesmo precariamente desenvolvidos, estabelecem uma relação harmônica entre si.

3. A ARTE, O TEMPO E A EXPERIÊNCIA NOS TERRITÓRIOS URBANOS

Segundo relato de moradores locais, a Rua Alzino Martelo, onde hoje há a maior incidência de grafites, teve sua percepção e experiência alterada, tornando um lugar de contemplação. Os grafites geram uma outra apreensão do lugar. Antes, a rua que é composta predominantemente por muros laterais de lotes, ou seja, não contém fachadas frontais de habitações, era um lugar de passagem e por isso “medroso”, ao contrário de outras ruas no bairro, com seus enfileirados de fachadas que ainda permitem uma maior frequência de movimento dos corpos, mais encontros entre pessoas, reforçando as relações de vizinhanças e estimulando a ideia de pertencimento. Como diz João do Rio (1995). “A rua é um fator da vida das cidades, a rua tem alma!” A percepção desses moradores é relevante se considerarmos que as cidades são compostas por pessoas, ações, percepções e memórias. Robert Ezra Park (1967), ao abordar o comportamento humano como um fenômeno urbano expressivo, diz:

A cidade é algo mais do que um amontoado de homens individuais e de conveniências sociais, ruas, edifícios, luz elétrica, linhas de bonde, telefones etc.; [...] Antes, a cidade é um estado de espírito, um corpo de costumes e tradições e dos sentimentos e atitudes organizados, inerentes a esses costumes e transmitidos por essa tradição. Em outras palavras, a cidade não é meramente um mecanismo físico e uma construção artificial. Está envolvida nos processos vitais das pessoas que a compõem; é um produto da natureza, e particularmente da natureza humana. (Park, 1973, p. 26)

O MUNDO VISTO DE DENTRO: DISPOSITIVOS PARA TERRITÓRIOS AFETIVOS COMO
RESSIGNIFICAÇÃO IMAGÉTICA DOS BAIRROS JARDIM ESPERANÇA,
ALTO DA COLINA E MORADA DO SOL

Ilustração 9 — Adolescentes brincando na Travessa Suputuba, Bairro Jardim Esperança |
Vizinhos reunidos na Rua Trombetas (fachadas enfileiradas), Bairro Jardim Esperança.



Fonte: arquivo de Nícollas Rangel, 2021.

A conexão entre cidade e pertencimento, memória e coletividade deve ser discutida a partir da experiência nos lugares dos bairros. Suas dinâmicas e seus usos são substratos para o preenchimento de significados advindos das experiências individuais ou das compartilhadas de uma comunidade. Entretanto, a rotina acelerada interfere nas percepções e escolhas do cotidiano, dificultando leituras mais atentas ao redor. Alain De Botton e John Armstrong dizem:

Uma das nossas maiores falhas e causas da infelicidade que sentimos provém de considerarmos difícil perceber o que sempre está ao nosso redor. Sofremos porque não vemos o valor do que está diante de nós e suspiramos, muitas vezes injustamente, pelas atrações imaginárias de outro lugar. Em parte, esse problema é causado pela nossa presteza em nos acostumarmos às coisas: somos especialistas na arte de se habituar. O hábito é um mecanismo pelo qual o comportamento se torna automático em várias áreas do nosso funcionamento. (De Botton; Armstrong, 2014, p. 59)

Nossa capacidade de permitir perder a relevância do que nos rodeia, porque nos acostumamos às coisas e mal passamos notar as coisas que, de acordo com Alain de Botton e John Armstrong, mesmo conhecidas, merecem cuidadosamente atenção, e na tentativa de nos concentrarmos no que julgamos ser essencial, suprimimos elementos do mundo que têm muito a nos oferecer. A arte é o dispositivo que oferece a oportunidade de revisarmos o cotidiano e dar uma outra consciência de identidade aos nossos olhares habituais até sobre o que é corriqueiro, como uma rua cheia de muros. A Arte Urbana rompe linearidades alienantes e, possibilitando o olhar de forma não habitual, torna-se fruto ou produto desses territórios, ressignificando esses lugares, tornando-os mais afetivos e subjetivos.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista que a Arte de Rua é predominantemente instalada em lugares abertos, de acesso democrático, acredita-se que é possível reverter o olhar, do ponto vista

tanto local quanto de outras áreas da cidade: a abordagem marginal em outras leituras para além das imagens rotuladas de algumas zonas periféricas da cidade. O olhar marginalizado do lugar, que o estigmatiza para o restante da cidade, talvez, não impossibilite a criação de relações afetivas espaciais dos moradores, mas acentua uma versão equivocada desses territórios. Essas relações afetivas da comunidade com o espaço podem gerar o reconhecimento de uma identidade local; diante da diversidade de periferias no país, em uma cidade do interior de Minas Gerais, existem resistência e dificuldade de reconhecimento social. Ainda assim, é possível reverberar efeitos da Arte Urbana visual, pública, na alteração de cenários e ressignificação dos espaços ditos marginalizados na cidade, permitindo a produção de novos modos de vida, e na reinvenção dos sujeitos que vivenciam esses espaços, alterando qualidade do espaço físico, nos aspectos político e social, e o público passante a público de arte. A Arte Urbana afeta o espectador que a contempla e mantém ativa a busca por uma emancipação humana que medeia a realidade vivida e a realidade social. Ainda que a arte de rua não seja aplicada com esse propósito especificamente, ela permite o movimento de sentidos em torno dela, provocando o entorno para novas significações do espaço.

O pequeno recorte apresentado sugere a necessidade de ampliar o panorama investigativo sobre o alcance que a Arte Urbana tem, diante das possibilidades transformadoras da cidade. Os levantamentos e as revisões literárias buscaram realizar uma reflexão por meio de um projeto que utiliza a arte como instrumento potencializador para o processo de humanização e melhoria na compreensão de áreas consideradas marginalizadas da cidade, interpretando a arte como um instrumento para trabalhar com a subjetividade e como dispositivo para a ressignificação urbana e afetiva.

Espera-se que esse trabalho seja capaz de contribuir para um debate referente aos efeitos da produção da Arte Urbana em cidades de porte médio, como no caso de Patos de Minas, e assim ampliar a perspectiva crítica, incentivando a amplitude do conhecimento e transformando, intensificando permanências e vivências de pertencimento e apropriação, gerando inclusividade social, pois “observar a arte não significa ‘consumi-la’ passivamente, mas tornar-se parte de um mundo ao qual pertencem essa arte e esse espectador. Olhar não é um ato passivo; ele não faz que as coisas permaneçam imutáveis.” (Archer, 2001, p. 235).

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo; Martins Fontes, 2001.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado, 1988.

BEIGUELMAN, Giselle. **Fricções e rugas na cidade performativa**. São Paulo: SeLect, Editora 3, 2012.

BELO HORIZONTE. **Decreto nº 14.589, de 27 de setembro de 2011**. Dispõe sobre a apresentação e manifestação artística e cultural de artistas de rua em logradouros públicos do município de Belo Horizonte, regulamenta a Lei nº 10.277/11 e dá outras providências. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/mg/b/belo-horizonte/decreto/2011/1459/14589/decreto-n-14589-2011-dispoe-sobre-a-apresentacao-e-manifestacao-artistica-e-cultural-de-artistas-de-rua-em-logradouros-publicos-do-municipio-de-belo-horizonte-regulamenta-a-lei-n-10277-11-e-da-outras-providencias>.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>.

BLOOMER, Kent; MOORE, Charles. **Cuerpo, Memoria y Arquitectura**. Madrid: H. Blume Ediciones, 1982.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: Editora G. Gili, 2013. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/30911531/careri-francesco-walkscapes-o-caminhar-como-pratica-estetica>.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 3. ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998. Disponível em: <https://gambiarre.files.wordpress.com/2010/09/michel-de-certeau-a-invinc3a7c3a2o-do-cotidiano.pdf>.

DE BOTTON, Alain; ARMSTRONG, John. **Arte como terapia**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014. Disponível em: <https://toaz.info/doc-view>.

HALBWACHS, Maurice. **Memória coletiva**. São Paulo: Ed. Revista dos Tribunais, 1990. Disponível em: <https://lelivros.love/book/a-memoria-coletiva-maurice-halbwachs/>.

JACQUES, Paola Bereinstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/7894>.

JACQUES, Paola Bereinstein. **Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. RJ: Casa da Palavra, 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/6605114/Jacques_Paola_Berenstein_Estetica_da_Ginga_A_a_rquitetura_das_favelas_atraves_da_obra_de_Helio_Oiticica.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

MARZADRO, FLÁVIO. Espaço público, arte urbana e inclusão social. **Revista NAU Social**, v. 3, n. 5, p. 169-183, maio / out. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/nausocial/article/view/31243>.

MAISTRE, de Xavier. **Viagem ao Redor do Meu Quarto**. São Paulo: Editora 34, 2020. Disponível em: https://www.google.com.br/books/edition/Viagem_em_volta_do_meu_quarto/xzHHxbOzv9gC?hl=pt-BR&gbpv=1&printsec=frontcover.

MARTINS, Carlos. Identidade Nacional e Estado no projeto modernista. *In*: GUERRA, Abilio. **Textos fundamentais sobre História da Arquitetura Moderna Brasileira**. São Paulo: Romano Guerra, 2010. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1EyaFy2fAmCKdf30pKnTx_tB9HyuIxAzd/view?usp=sharing.

NORBERG-SCHULZ, Christian. O fenômeno do lugar. *In*: NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a Arquitetura: antologia teórica (1985-1995)**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. Disponível em: <https://auh333fauusp.files.wordpress.com/2015/04/o-fenc3b4meno-do-lugar.pdf>.

PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos**. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PALLASMAA, Juhani. **Essências**. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2018.

PALLAMIN, V. M. (2000). **Arte urbana: São Paulo: Região Central (1945-1998): Obras de caráter temporário e permanente**. São Paulo: Annablume. Disponível em: https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=9aeyvoO1MugC&oi=fnd&pg=PA7&ots=igDJyWzp0H&sig=iPkhC4SUaHSgCM-15SHx-xyRO-Q&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false.

PARK, Robert Ezra. A Cidade: sugestões para a investigação do Comportamento Humano no Meio Urbano. *In*: VELHO, Otávio Guilherme. **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: 1973. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1sOcs5HBF1K3URai6jKm6hCmY_Wu8aT6C/view?usp=sharing.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal da Cultura, Dep. Geral de Doc. E Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995. Disponível em: http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204210/4101365/alma_encant_ruas.pdf.

SODRÉ, Ana Maria Rolim; Weber, Lílian. **A Arte Urbana e seus efeitos nos processos de subjetivação: uma revisão bibliográfica no campo da Psicologia**, Fortaleza, 2017. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rs/v17n2/07.pdf>.

SANTOS, Milton. **O tempo nas cidades**. São Paulo, fev. 2001. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v54n2/14803.pdf>.

SANTOS, Milton. Elogio da lentidão. São Paulo: **Folha de S. Paulo**, 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1103200109.htm>.

O MUNDO VISTO DE DENTRO: DISPOSITIVOS PARA TERRITÓRIOS AFETIVOS COMO
RESSIGNIFICAÇÃO IMAGÉTICA DOS BAIROS JARDIM ESPERANÇA,
ALTO DA COLINA E MORADA DO SOL

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. 4. ed. 2. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. Disponível em: http://files.leadt-ufal.webnode.com.br/200000026-4d5134e4ca/Milton_Santos_A_Natureza_do_Espaco.pdf.

SÃO PAULO. **Decreto n. 52.504 de 19 de junho de 2011**. Disciplina a utilização de vias e logradouros públicos da Cidade de São Paulo para a apresentação de artistas de rua. 2011. Disponível em: <https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/decreto-52504-de-19-de-julho-de-2011/consolidado>.