

PROGRAMA DE MESTRADO EM GESTÃO INTEGRADA DO TERRITÓRIO

UNIVERSIDADE VALE DO RIO DOCE

**Adilson Mariano de Jesus Santos**

**A MULTITERRITORIALIDADE DA ARTE NAS RUAS DO CENTRO DE IPATINGA -  
MG**

Governador Valadares

2017

ADILSON MARIANO DE JESUS SANTOS

**A MULTITERRITORIALIDADE DA ARTE NAS RUAS DO CENTRO DE IPATINGA -  
MG**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Gestão Integrada do Território da Universidade Vale do Rio Doce – UNIVALE, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Gestão Integrada do Território.

Orientadora: Professora Dra. Patricia Falco Genovez

Governador Valadares

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S237Santos, Adilson Mariano de Jesus.

A multiterritorialidade da arte nas ruas do centro de Ipatinga - MG /  
Adilson Mariano de Jesus Santos, 2017.

170f. : il.

Orientadora: PatriciaFalcoGenovez

Dissertação (Mestrado) –Universidade Vale do Rio Doce.  
Gestão Integrada do Território, Governador Valadares, 2017.

1.Arte. 2. Territorialidade. 3. Multiterritorialidade. 4. Ipatinga.  
I. Universidade Vale do Rio Doce. Pós-Graduação stricto sensu em  
Gestão Integrada do Território. II. Título.

CDU-908

Ficha catalográfica: Tamara Couto Batista (CRB-6/3552)

ADILSON MARIANO DE JESUS  
SANTOS

Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Gestão Integrada do Território - GIT  
ATA DA BANCA EXAMINADORA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE

ADILSON MARIANO DE JESUS SANTOS

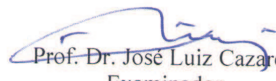
Matrícula Nº 73.509


Aos quatorze dias do mês de julho de dois mil e dezessete (14/07/2017), às 15h (quinze horas), na sala 01 do Edifício Pioneiros, da Universidade Vale do Rio Doce, reuniu-se a Comissão Examinadora da Dissertação de Mestrado intitulada "A multiterritorialidade da arte nas ruas do centro de Ipatinga - MG", Linha de Pesquisa: Território, Migrações e Cultura, elaborada pelo aluno Adilson Mariano de Jesus Santos. A comissão julgadora foi composta pelas professoras Doutoras Patrícia Falco Genovez (orientadora) - UNIVALE, Denise de Souza Cerqueira Nascimento - FACULDADE PITÁGORAS e o professor doutor José Luiz Cazarotto - UNIVALE. Abrindo a sessão, a presidente da Comissão, Prof.<sup>a</sup> Dra. Patrícia Falco Genovez, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulares do Trabalho Final, passou a palavra ao mestrando Adilson Mariano de Jesus Santos para apresentação de sua Dissertação. Logo após a arguição dos examinadores, a Comissão se reuniu, sem a presença do mestrando e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Concluída a reunião, os membros da Comissão Examinadora consideraram por unanimidade a Dissertação Aprovada, fazendo as seguintes observações: A banca recomenda que as observações feitas sejam incorporadas na versão final do trabalho.

Em seguida, o resultado foi comunicado publicamente ao candidato pela presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, a Presidente encerrou a reunião e lavrou-se a presente Ata que será assinada por todos os membros da comissão Examinadora.

Governador Valadares, 14 de julho de 2017.

  
Prof.ª Dr.ª Patrícia Falco Genovez  
Orientadora

  
Prof. Dr. José Luiz Cazarotto  
Examinador

  
Prof.ª Dr.ª Denise de Souza Cerqueira Nascimento  
Examinadora



Dedico este trabalho à Melissa Assis Castro, amiga da qual compartilhei todas as aflições deste percurso e que me auxiliou nas pesquisas, leituras e reflexões sobre o tema.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Patricia Faco Genovez, pela sua generosidade, respeito e sabedoria. Em todos os momentos das suas orientações, pude comprovar a coerência de suas práticas educativas, que me levaram a compreender melhor a minha formação e a proposta interdisciplinar desta pesquisa.

Muito obrigado, Melissa Castro pelo estímulo constante e companhia das leituras e discussões sobre território e arte. Fico grato à Michel Henrique Petzold, meu afilhado e parceiro de trabalho, que me deu suporte em minhas ausências no escritório para que eu pudesse ir à campo e realizar as viagens para Governador Valadares. Obrigado, ao meu colega de trabalho Gilton Pascoal que me provocou ao ponto de que eu fizesse o mestrado, certo de minha competência e talento. O processo de mestrado é gratificante e, ao mesmo tempo, exaustivo, desesperador; mas para permitir que eu continuasse e não desistisse quando tudo o mais parecia conspirar para uma fuga, surge em minha vida a amiga e professora Ana Lúcia Pena, que como anjo me acolheu, secou-me as lágrimas e disse: “– Vá, estou do seu lado!” Agradeço-lhe por isto e tudo o mais.

Devo agradecer ao Departamento de Cultura e Lazer da cidade de Ipatinga, nas pessoas de Leila Cunha, José Francisco Neto, Nilcinéia Amorim e José Augusto Moraes, que muito contribuíram com informações sobre as esculturas, monumentos e bustos instalados nas ruas do Centro de Ipatinga. Agradeço também Wenderson Godoy, presidente do Conselho Municipal de Cultura de Ipatinga, pelas informações prestadas sobre os grupos e organizações artísticas de Ipatinga.

Não poderia deixar de agradecer aos profissionais da secretaria do GIT – Gestão Integrada do Território, que tão prontamente me atenderam e sempre estiveram dispostos a sanarem dúvidas quanto aos processos e procedimentos burocráticos, e muitas vezes indo além, emprestando o ombro amigo, das quais destaco em agradecimento Celma, Elisabeth, Natália e Talita, Adiléia.

Devo agradecer aos artistas que se manifestam nas ruas do Centro de Ipatinga que de todas às formas, transformam as ruas e praças em um local de arte e encantamento. Sem estes, a pesquisa não seria possível. E, por último e não menos importante, eu não agradeço a Deus pela dissertação, por me permitir a existência e o contato com pessoas que possibilitam luz e encantamento em minha vida. Agradeço ao mestre dos mestres, Jesus, que ensinou, compreendeu e foi capaz de perdoar aqueles que não o compreenderam.

“Na verdade, vivencio muitos territórios ao mesmo tempo. Eles podem ser denominados, na sua combinação, a multiterritorialidade que eu construo” (HAESBAERT)

## RESUMO

A presente dissertação versa sobre a relação entre multiterritorialidade, arte e rua. Trata-se de uma pesquisa observacional não participante, realizada na cidade de Ipatinga/MG, no período de 2016-2017. A análise qualitativa dos dados possibilita identificar as manifestações da arte nas ruas do Centro de Ipatinga, e verificar a configuração em uma perspectiva de multiterritorialidade utilizando-se da pentade burkeana como instrumental teórico. A pesquisa bibliográfica apresenta uma discussão interdisciplinar quanto ao processo de formação territorial, no qual inferimos a constituição da cidade de Ipatinga. Quanto ao estado da arte, no que tange as pesquisas sobre manifestação da arte nos espaços públicos, são apresentadas pesquisas realizadas em outras cidades que buscam descrever a manifestação da arte nas ruas. Os dados coletados nas ruas do Centro de Ipatinga possibilitaram um mapeamento, identificando as ruas e praças nas quais ocorre a manifestação da arte. A contextualização do território em que ocorre a manifestação permitiu que se identificasse a multiterritorialidade, que se dá no processo de adaptação da manifestação da arte nas ruas e da apropriação deste território pelas manifestações da arte pública de forma cumulativa de diversas territorialidades.

Palavras-chave: Arte. Territorialidade. Multiterritorialidade. Ipatinga.

## ABSTRACT

The present dissertation deals with the relationship between multiterritoriality, art and street. This is a non-participatory observational research carried out in the city of Ipatinga / MG, during the period 2016-2017. The qualitative analysis of the data makes it possible to identify the manifestations of the art on the streets of the Ipatinga Center, and verify the configuration from a multi-territory perspective using the burkean pentad as theoretical tools. The bibliographical research presents an interdisciplinary discussion regarding the process of territorial formation, in which we infer the constitution of the city of Ipatinga. As for the state of the art, in what concerns the researches about the manifestation of the art in the public spaces, are presented researches in other cities that seek to describe the manifestation of the art in the streets. The data collected on the streets of the Ipatinga Center enabled a mapping, identifying the streets and squares in which the manifestation of art occurs. The contextualization of the territory in which the manifestation takes place allowed the identification of the multiterritoriality that occurs in the process of adaptation of the manifestation of the art in the streets and the appropriation of this territory by the manifestations of public art in a cumulative form of diverse territorialities.

Keywords: Art. Territoriality. Multiterritoriality. Ipatinga.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Mapa da Mesorregião do Vale do Aço .....	67
Figura 2 - Divisão Político-administrativa Região Metropolitana do Vale do Aço .....	67
Figura 3 - O Centro e suas Ramificações para os Bairros .....	69
Figura 4 - Avenida Cláudio Moura.....	73
Figura 5 - Avenida Cláudio Moura e Bairro Vila Ipanema .....	74
Figura 6 - Rua Belo Horizonte e a Ponte sobre o Ribeirão Ipanema.....	75
Figura 7 - Burke's Dramatic Pentad .....	96
Figura 8 - Construção da Praça Primeiro de Maio/1960. ....	100
Figura 9 - Mapa adaptado Avenida Vinte e Oito de Abril .....	102
Figura 10 - Monumento ao trabalhador de Amilcar de Castro Praça Primeiro de Maio.....	102
Figura 11 - Monumento ao trabalhador de Amilcar de Castro Praça Primeiro de Maio.....	103
Figura 12 - Pichação e Marcas de pés na obra de Amilcar de Castro .....	105
Figura 13 - Pichação, restos de papel e corrosão na obra de Amilcar de Castro.....	105
Figura 14 - Mapa adaptado Avenida Jorge Selim de Sales – Fórum de Ipatinga.....	107
Figura 15 - Justiça Themis, Vilma Noél, Praça do Fórum de Ipatinga. ....	107
Figura 16 - Mapa adaptado Praça Três Poderes, sentido Claudio Moura .....	108
Figura 17 - Busto de Vito Gaggiato, Vilma Noél, Praça do Fórum de Ipatinga. ....	108
Figura 18 - Mapa Praça Três Poderes. Entre a Prefeitura Municipal e a Câmara Municipal. ....	109
Figura 19 - Praça Três Poderes, monumento em nome da paz. Autor desconhecido.....	110
Figura 20 - Praça Três Poderes, monumento em nome da paz. Autor desconhecido.....	111
Figura 21 - Mapa adaptado Praça da Bíblia 2 – Monumento à Bíblia .....	113
Figura 22 - Monumento da Bíblia, autor desconhecido, Praça da Bíblia. ....	114
Figura 23 - Monumento à Resistência e à Luta dos Trabalhadores, Cristina Pozzobon, 2013. ....	115
Figura 24 - Monumento à Resistência e à Luta dos Trabalhadores, Cristina Pozzobon, 2013. ....	116
Figura 25 - Mapa adaptado Praça José Júlio da Costa.....	117
Figura 26 - Busto e Placa homenagem à José Júlio da Costa.....	118
Figura 27 - Busto do Presidente Arthur da Costa e Silva.....	118
Figura 28 - Mapa adaptado da Avenida Cláudio Mouro, próximo à entrada do Parque Ipanema .....	120

Figura 29 - Monumento em homenagem à Claudio Moura. José Carlos Vilar, 1999.....	121
Figura 30 - Mapa adaptado da Avenida Zita Soares de Oliveira, Novo Centro.....	124
Figura 31 - Avenida Zita Soares de Oliveira, antiga Rua do Buraco e Novo Centro.....	124
Figura 32 - Monumento novo Centro – Avenida Zita de Oliveira: antiga Rua do Buraco ....	125
Figura 33 - Monumento Novo Centro, Avenida Zita Soares de Oliveira. 1997.....	126
Figura 34 - Mapa adaptado do início do Centro de Ipatinga, Viaduto Bairro Vila Ipanema.	129
Figura 35 - Viaduto entre o bairro Vila Ipanema e o Centro de Ipatinga. ....	130
Figura 36 - Viaduto entre o bairro Vila Ipanema e o Centro de Ipatinga. ....	130
Figura 37 - Mapa adaptado da Avenida Claudio Moura. ....	131
Figura 38 - Avenida Cláudio Moura. Muro de residência com grafite e pichação a) novembro.....	132
Figura 39 - Mapa adaptado da Avenida Claudio Moura. ....	133
Figura 40 - Cruzamento Rua Pouso Alegre e Montes Claros. Muro sem Pichação da Faculdade Pitágoras.....	133
Figura 41 - Cruzamento Rua Pouso Alegre e Montes Claros. Muro com Pichação da Faculdade Pitágoras.....	133
Figura 42 - Mapa adaptado Rua Poços de Caldas. Muro Cemig com grafite; Cruzamento Rua Poços de Caldas e Avenida João Valentim Pascoal.....	135
Figura 43 - Rua Poços de Caldas. Muro Cemig com grafite; Cruzamento Rua Poços de Caldas e Avenida João Valentim Pascoal.....	135
Figura 44 - Rua Poços de Caldas. Muro Cemig com grafite; Cruzamento Rua Poços de Caldas e Avenida João Valentim Pascoal.....	136
Figura 48 - Mapa adaptado da Rua Edésio Fernandes. Muro (fundos) da Escola Manoel Izídio.....	140
Figura 50 - Mapa adaptado Passarela subterrânea Usiminas. Pichação. ....	141
Figura 52 - Passarela subterrânea Usiminas. Pichação.....	142
Figura 56 - Mapa adaptado Cruzamento Rua Mariana e Avenida 28 de Abril. ....	144
Figura 57 - Cruzamento Rua Mariana e Avenida 28 de Abril. Parede de comércio. Com Grafite.....	145
Figura 64 - Mapa adaptado da Avenida Nossa Senhora das Graças. Muro da Escola Infantil. ....	149
Figura 67 - Mapa da Manifestação da arte fixa nas ruas do Centro de Ipatinga .....	153
Figura 68 - Revista O CRUZEIRO de 1962.....	154

## LISTA DE TABELAS

Quadro 1 - Quantitativo de manifestações da arte nas praças e ruas Centro de Ipatinga. ....	93
Quadro 2 - Quantitativo de manifestações da arte em muros e paredes no Centro de Ipatinga. ....	94



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
<b>2 ARTE QUE PROCURAMOS OU A ARTE QUE NOS PROCURA NAS RUAS DO CENTRO DE IPATINGA .....</b>	<b>19</b>
2.1 A ARTE QUE PROCURAMOS .....	19
2.1.1 A arte numa perspectiva estética .....	20
2.1.2 A arte numa perspectiva social e econômica.....	24
2.1.3 A arte numa perspectiva pós-moderna .....	27
2.1.4. A arte nas ruas .....	30
2.2 MANIFESTAÇÃO DA ARTE NAS RUAS: DO ESPAÇO AO TERRITÓRIO .....	38
2.2.1 Grafite, Arte e contestação nas ruas .....	47
2.2.2 Artesanato e artes plásticas: um conflito das artes nas ruas .....	51
2.2.3 Arquitetura: arte permanente que transforma o cotidiano e o próprio território. ....	54
2.2.4 Quando as artes se misturam na rua e se tornam arte pública .....	57
2.3 ENFIM, A ARTE QUE PROCURAMOS?.....	62
<b>3 IPATINGA: DA FORMAÇÃO TERRITORIAL ÀS RUAS DO CENTRO .....</b>	<b>66</b>
3.1 CENÁRIO DA MANIFESTAÇÃO DA ARTE: FORMAÇÃO TERRITORIAL DO CENTRO DE IPATINGA. ....	66
3.2 A RUA DESCRITA POR MÚLTIPLOS OLHARES.....	72
3.2.1 A rua: múltiplas perspectivas .....	72
3.2.2 A rua e sua multiterritorialidade .....	80
<b>4 MANIFESTAÇÃO DA ARTE NAS RUAS DO CENTRO DE IPATINGA/MG.....</b>	<b>89</b>
4.1 PENTADE BURKEANA .....	95
4.2 O DRAMA QUE SE DESENROLA DA MANIFESTAÇÃO DA ARTE NAS RUAS DO CENTRO DE IPATINGA. ....	98
4.2.1. Praça Primeiro de Maio: um monumento contendo um contramonumento.....	99
4.2.2 Praça Três Poderes: Justiça e memória constroem bustos, monumentos e contramonumentos .....	105
4.2.3. Na saída da portaria principal da indústria um contramonumento.....	112
4.2.4. Praça José Júlio da Costa um personagem em dois monumentos .....	117

4.2.5. Uma BR que se transforma em Avenida .....	120
4.2.6. Enterrando o passado um monumento que se torna contramonumento .....	123
4.3 MANIFESTAÇÃO DA ARTE ARTE URBANA. ....	128
4.4 A MANIFESTAÇÃO DA ARTE NAS RUAS DO CENTRO DE IPATINGA DE FORMA MULTITERRITORIAL .....	151
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>159</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>164</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Arte, território e multiterritorialidade são elementos que podem ser percebidos e analisados de forma separada, isoladamente; contudo, acreditamos que, mesmo separadamente, comunicam entre si e um faz parte do outro. Para trabalhar essa relação que configura nosso tema de pesquisa buscamos autores que refletem sobre arte, arte na rua e território. Kant (2012)<sup>1</sup>, Bosi (2002), Coli (1995), Canclini (1983), Benjamin (1975), Veneroso (2014), Bueno (2010), Viana (2009), Gonçalves (2009), Barbosa (2009), Kwon (1997, 2004) Young (1992,2001), Lucas (2007, 2009) Melendo (2009), Danziger (2010), Santos (2015) e Araujo (2016), além de outros diversos autores afirmam que a arte é uma condição humana e que a sua manifestação está associada ao contexto social em que acontecem. Enquanto que Pallamin (1998, 2000,2006, 2011 e 2012), Vivant (2012), Hunter (2013), Ivo (2007), Souza (2008), Pennachin (2008), Carvalho (2016), Felix-Silva, Sales e Soares (2016), Cartaxo (2009), Giannoti (2009), Dabul (2014) e Dutra (2013) apresentam estudos sobre a possibilidade da manifestação da arte em vias públicas. Haesbaert (2004, 2007, 2016) propõe uma análise territorial que vai além da simples ocupação física e abrange este processo através da experiência vivida em múltiplos territórios, afirmando que o ser humano é um ser multiterritorializado por vivenciar territórios diversos.

O tema proposto remete-nos à Ipatinga, município mineiro do colar metropolitano do Vale do Aço. Com cinquenta e três anos de emancipação, Ipatinga, tem em sua formação de identidade cultural a influência de migrantes, que vieram para a instalação da Usiminas e que permaneceram na cidade. Desde 1995, existe na cidade de Ipatinga a lei de incentivo à cultura<sup>2</sup>, que visa o financiamento das artes através de editais e realização de projetos. Além da Lei de Incentivo, outras ações são desenvolvidas, principalmente relacionadas ao patrimônio cultural, como o tombamento de construções e de registros de referências culturais, como o Congado do Ipaneminha.

---

<sup>1</sup>Na última parte de *Crítica da Faculdade do Juízo*, publicado pela primeira vez no final do século XVIII, Immanuel Kant apresenta uma visão crítica sobre a relação do belo, a natureza que envolve o processo da arte e apresenta os critérios e classificações sobre a arte, o artista e a genialidade.

<sup>2</sup> Lei 1414 de 19 de Outubro de 1995, e do Decreto 3588/1996 que instituíram a Lei de Incentivo no município, esta lei prevê duas formas de fomentos, através do fundo municipal de cultura e a captação via mecenato. [www.ipatinga.mg.gov.br](http://www.ipatinga.mg.gov.br)

A Usiminas é outra instituição que investe na cultura local, inclusive dotando-a de espaços culturais como o Instituto Cultural Usiminas, com ampla galeria para exposição de artes plásticas e dois teatros com capacidades para 212 e 724 pessoas, além de patrocinar diversas entidades através da Lei de Incentivo Estadual. Nesta cidade efervescente de cultura e arte, será que tem espaço para as artes na rua? Se tiver, como elas se configuram? Propomos como hipótese central que as artes nas ruas, especialmente aquelas que ocorrem no Centro de Ipatinga se desenham em meio à configuração de uma multiterritorialidade.

Estas questões e a hipótese levantada motivaram-nos a realizar esta pesquisa observacional não participante com o objetivo de identificar quais são as manifestações da arte nas ruas do Centro de Ipatinga e como estas se esculpem na configuração de uma multiterritorialidade. Considerando como multiterritorialidade a capacidade de vivenciarmos múltiplas territorialidades no mesmo espaço, sem que estas se anulem, mas se complementam. Tema que desenvolveremos ao longo dos capítulos subsequentes.

Como objetivos específicos, pretendemos estabelecer um diálogo interdisciplinar entre geógrafos, filósofos, historiadores arquitetos, antropólogos e artistas para melhor compreensão do espaço da rua e sua utilização de modo a possibilitar a manifestação da multiterritorialidade. Além disso, identificar os tipos de manifestações da arte que ocorrem neste espaço possibilitando um mapeamento das ruas do Centro de Ipatinga, desenvolvido pela observação não participante.

Acreditamos que a relevância social dessa pesquisa esteja no estudo das manifestações culturais artísticas em determinado território, pela perspectiva da multiterritorialidade. E, desta forma possa compreender melhor os fatores que a incentivam ou a anulam desvelando um amplo campo de pesquisa.

A convivência da multiterritorialidade da arte em espaços públicos possibilita acessibilidade a uma diversidade cultural para todas as classes sociais, uma vez que identificadas as suas configurações, pode-se pensar em uma pesquisa que ampare as formulações de políticas públicas que venham a fortalecer estas manifestações. Ao conceder voz a estas formas de expressões, muitas vezes anuladas e invisíveis, torna-se possível dignificar o artista e sua arte demonstrando a importância do mesmo para a imagem e cultura da cidade. Ao trazermos a lume as manifestações das artes das ruas do Centro de Ipatinga, apresentamos para a comunidade não somente as obras, mas o

contexto no qual estão inseridas. É tornar visível o invisível. Tornar presente, o passado deste território. E desta forma possibilitar reflexões e ações que possam fortalecer o estudo da memória e a manutenção da arte nas ruas.

Para atingir os objetivos da pesquisa, foi necessária uma metodologia coerente com o objeto. A proposta foi concebida considerando a quantificação, no que concerne a identificação das manifestações artísticas culturais. Entretanto, as análises efetuadas revelam a qualidade dos dados coletados para a compreensão de como se configura a multiterritorialidade da manifestação da arte no território urbano nas ruas do Centro de Ipatinga.

Desta forma, a metodologia utilizada se divide em duas etapas, a saber: estudo bibliográfico que abrange todo o processo de pesquisa e estudo de campo observacional não participante das manifestações da arte pública que ocorrem nas ruas e praças do Centro de Ipatinga/MG.

Do ponto de vista bibliográfico, foram utilizadas referências clássicas e artigos contemporâneos para elaborar, em linhas gerais, o estado da arte do tema proposto. O levantamento bibliográfico é uma das partes fundamentais para a pesquisa, pois “os livros constituem as fontes bibliográficas por excelência. Em função de sua forma de utilização, podem ser classificados como leitura corrente ou de referência” (GIL, 2002, p.44).

Os autores que permitem embasamento teórico e científico em nosso trabalho, no que tange as questões de território e territorialidades, foram escolhidos por trabalharem os conceitos de cidades, do urbano, dos bairros e da rua assim como as possibilidades de territorialidade, e por que não, de multiterritorialidade. O contato com as obras destes autores deu-se no período em que foram cursadas as disciplinas Território e Políticas Urbanas e Estudos Territoriais II, dentro do programa de mestrado, sobre os estudos territoriais sendo esses historiadores, antropólogos, filósofos, arquitetos, urbanistas, e estudiosos das artes, destaca-se: Lefebvre (2006), Haesbaert (2004, 2007, 2008, 2015), Lynch (2009), Certeau (2009), Mayol (2009), DaMatta (1997).

Para que fosse possível desenvolver uma argumentação sobre o que seja arte, conceito amplo e muitas vezes tratado pelo senso comum, selecionamos Kant (2012), Bosi (2002), Coli (1995) e Canclini (2015), Benjamin (1975), Veneroso (2014), Bueno (2010), Viana (2009), Gonçalves (2009) e Barbosa (2009), Kwon (1997, 2004) Young

(1992,2001), Lucas (2007, 2009) Melendo (2009), Danziger (2010), Santos (2015) e Araujo (2016). A busca de um conceito de arte que abarcasse a arte na rua nos levou a considerar a rua como um espaço aberto em que o conceito dependesse do que fosse encontrado, uma vez que consideramos que a arte pode transformar o ambiente no qual está inserida e, ao mesmo tempo, ser influenciada por este ambiente. Neste processo, somente o conceito de arte não nos possibilitou identificar a multiterritorialidade da manifestação da arte nas ruas, posto que fora necessário a contextualização do território no qual a arte se manifeste, pois a relação tempo-espaço é que nos permite inferir a multiterritorialidade, uma vez que muitas vezes monumentos se tornam contramonumentos.<sup>3</sup>

A estrutura desta dissertação segue o seguinte roteiro: no primeiro capítulo, buscamos um conceito de arte que abarque a nossa pesquisa e coadune com as manifestações nas ruas, de acordo com os autores citados. Ainda nesse capítulo descrevemos pesquisas recentes que buscam compreender a arte nas ruas e desta forma nos situamos no estado da arte de nosso objeto de pesquisa, considerado em diversas regiões do Brasil e do mundo.

No capítulo dois apresentamos a formação da cidade de Ipatinga e uma revisão bibliográfica interdisciplinar sobre o processo de formação territorial numa perspectiva interdisciplinar. Embora os autores não tenham realizado suas pesquisas sobre a cidade de Ipatinga, há uma contribuição indireta para tratarmos nosso tema. Os autores escolhidos versam sobre a formação territorial e realizam recortes sobre a relação da cidade com as ruas dos quais destacamos Lynch (2009), Certeau (2009), Mayol (2009), DaMatta (1997). Ainda neste capítulo apresentamos os autores Pallamin (1998, 2000,2006, 2011 e 2012), Vivant (2012), Hunter (2013), Ivo (2007), Souza (2008), Pennachin (2008), Carvalho, Felix-Silva, Sales e Soares (2016), Cartaxo (2009), Giannoti (2009), Dabul (2014) e Dutra (2013) que desenvolveram pesquisas semelhantes a que propomos.

No capítulo três apresentamos os dados coletados das manifestações das artes nas ruas do Centro de Ipatinga, desenvolvendo um mapa destas manifestações e análise qualitativa, que utilizamos a pentade de Kenneth Burke, consideramos ser importante

---

<sup>3</sup> As esculturas, estátuas e obras de artes que possuem como objetivo referenciar uma data ou um evento, são conhecidas como monumento. Contudo, para Young (1993) na medida em que estas são criadas possibilitando a interferência das pessoas, do espaço e do tempo, as tornam contramonumento e as dotam de outros significados, de outras memórias e de outros entendimentos quanto ao evento de origem.

para a compreensão dos fatos relacionando a proporcionalidade entre ato, cena, agente, agência e propósito, buscando verificar a multiterritorialidade. Encontram-se nesse capítulo os mapas e fotos que se referem à manifestação da arte nas ruas e praças nas ruas do Centro de Ipatinga.

Desta forma, se considerarmos a rua como um local de encontros e desencontros, e que dentre estes encontros possa surgir a manifestação da arte, então, acreditamos que não podemos adotar um único conceito de arte. A junção destes dois elementos, rua e arte, podem configurar em uma nova linguagem rica e diversificada deste espaço desenvolvendo multiterritorialidades peculiares, como veremos no decurso dessa dissertação.

## **2 ARTE QUE PROCURAMOS OU A ARTE QUE NOS PROCURA NAS RUAS DO CENTRO DE IPATINGA**

Para refletirmos sobre o tema dessa pesquisa, propomos inicialmente uma discussão sobre seu ponto central: a arte. E de forma subsidiária, uma discussão sobre a rua, onde ela se manifesta. Assim, faz-se necessário um passeio pelos conceitos de arte de Kant (2012), Bosi (2002), Coli (1995) e Canclini (2015), Benjamin (1975), Veneroso (2014), Bueno (2010), Viana (2009), Gonçalves (2009) Barbosa (2009), Kwon (1997, 2004) Young (1992, 2001), Lucas (2007, 2009) Melendo (2009), Danziger (2010), Santos (2015) e Araujo (2016) até chegarmos propriamente na manifestação da arte nas ruas. Para tal empreitada buscamos articular uma revisão bibliográfica deste objeto, nos trabalhos de Bakhtin (1987), Pallamin (1998, 2000, 2006, 2011 e 2012), Vivant (2012), Hunter (2013), Ivo (2007), Souza (2008), Pennachin (2008), Carvalho, Felix-Silva, Sales e Soares (2016), Cartaxo (2009), Giannoti (2009), Dabul (2014) e Dutra (2013) que nos apresentam a arte nas ruas em diversas regiões do Brasil e do mundo.

### **2.1 A ARTE QUE PROCURAMOS**

Uma vez que pretendemos identificar e compreender a multiterritorialidade da arte nas ruas do centro de Ipatinga, vê-se necessário uma visita bibliográfica a autores que, de certa forma, buscam desenvolver conceitos sobre o que de fato podemos considerar como arte. Na sequência, apresentaremos algumas pesquisas que foram realizadas tendo como tema as artes desenvolvidas nas ruas, das quais destacamos por similaridade com o que iremos abordar nessa dissertação.

Para compreendermos a arte que se manifesta nas ruas, selecionamos autores que apresentam conceitos diferentes, mas que possibilitam uma discussão sobre a manifestação da arte. Estes autores se aproximam por descreverem uma arte que surge da própria natureza, apresentando critérios próprios de análises e compreensão.

Nesse sentido, Kant (2012) provoca uma discussão sobre a arte que possibilita uma reflexão e articula seus argumentos quanto à arte que diverte. Coli (1995), de



maneira diversa, alega que são múltiplas as compreensões do que podemos definir como arte, porém, estes conceitos se alteram de acordo com a época e o contexto no qual está inserida. Bosi (2002) apresenta uma discussão sobre a formação do artista. Sua concepção denota que a arte deveria ser livre, mas, contudo está atrelada a regras rígidas de formas e conteúdos. Canclini (2015), por outro lado, apresenta-nos uma arte popular, porém, sujeita a museus e locais demarcados, o que, ao mesmo tempo, não condiz com o próprio termo de popular. Benjamin (1975) apresenta uma crítica sobre a arte no processo de reprodutibilidade enquanto que Bueno (2010), Viana (2009) e Gonçalves (2009) atualizam a discussão da arte contemporânea. Já Ana Mae Barbosa, em uma perspectiva da arte educação nos apresenta a proposta triangular para o ensino e fruição da arte. Kwon (1997, 2004) Young (1992,2001), Lucas (2007, 2009) Melendo (2009), Danziger (2010), Santos (2015) e Araujo (2016) apresentam-nos a arte pública e a relação com monumentos e contramonumentos em uma perspectiva que se aproxima de nossa pesquisa.

### **2.1.1 A arte numa perspectiva estética**

Iniciamos a discussão, com a dificuldade encontrada em definir o próprio conceito de arte. Embora o nosso objeto seja a manifestação da arte, acreditamos ser de suma importância uma discussão em busca de conceitos que possam nos auxiliar na compreensão da manifestação da mesma. Os autores selecionados perpassam pelo ponto de vista estético até o processo de fruição.

Porém, antes do século XX, propriamente no século XVIII, o filósofo Immanuel Kant (2012), apresenta sua crítica sobre o juízo de gosto. Quanto ao conceito de arte, ele a relaciona com a própria natureza distinguindo-as etimologicamente. Porém, não é a própria natureza, mas um produto do artista sobre a natureza que deve ser criada de forma livre, mas não totalmente livre uma vez que depende de seu criador.

Para ele, embora a arte seja uma habilidade humana, esta se diferencia da ciência e do próprio ofício e ainda as classifica em arte livre e arte remunerada, sendo que a primeira é bem sucedida com “um fim somente enquanto jogo (...) ocupação que é agradável por si própria” enquanto a segunda traz em si o objetivo de uma remuneração

e por isto “desagradável (penosa) e é atraente somente por seu efeito, por exemplo, pela remuneração” (KANT, 2012, p.150).

Ao separar artes livres e artes remuneradas, o autor não descaracteriza a segunda como arte, mas faz uma crítica do gosto, alegando que a primeira seria mais interessante enquanto prazer; a segunda, diferentemente, seria meramente uma forma de remuneração. Kant (2012, p.151), no seu entendimento em relação às artes, faz uma separação em agradáveis e belas. As primeiras simplesmente divertem como uma forma de entretenimento fugaz. As segundas, além de produzir o prazer, vão além da simples sensação, o que no seu entendimento proporciona “um prazer da reflexão; e assim a arte estética é, enquanto arte bela, uma arte que tem por padrão de medida a faculdade de juízo reflexiva e não a sensação sensorial.” (KANT, 2012, p.151).

De certa forma, o conceito kantiano é restrito ao belo e à diversão, porém, quando pensamos em um conceito sobre o que seja arte e buscamos uma resposta definitiva e pronta que esclareça de uma vez por todas o que essa seja, corremos o risco de nos decepcionarmos, pois, de acordo com Coli (1995, p.07), “são divergentes, contraditórias, além de frequentemente se pretenderem exclusivas, propondo-se como solução única”. É impossível um conceito pronto e definido do que seja arte, uma vez que “são tantas as flutuações no tempo dos vários juízos sobre as artes, tantos os meandros traçados (...) que não sabemos mais a que ater” (COLI, 1995, p.22).

Assim, os conceitos se alteram de acordo com o discurso elaborado e, às vezes, dotados de certa nostalgia; porém, é viável considerar arte como “certas manifestações da atividade humana diante das quais nosso sentimento é admirativo” (COLI, 1995, p.8). Ele acrescenta que a própria cultura legitima e privilegia a manifestação da arte de acordo com o tempo e o contexto do discurso.

De certa forma, para definir “o que é ou não arte, nossa cultura possui instrumento específicos” (COLI, 1995, p. 10). Dentre estes instrumentos, Coli destaca o crítico e o historiador de arte, assim como os conservadores de museus, incumbindo-os de serem os instrumentos “que conferem o estatuto de arte a um objeto” (COLI, 1995, p.10). Ele também especifica em quais locais a ‘nossa cultura’ deve se manifestar citando como exemplo museus, galerias e cinemas de arte onde filmes “que escapam a ‘banalidade’ dos circuitos normais; numa sala de concerto, música “erudita”, etc. Esses locais garantem assim o rótulo “arte” às coisas que apresentam, enobrecendo-as” (COLI, 1995, p.10-11).

Desse modo, os espaços próprios para a manifestação seriam os locais delimitados e criados para este fim e estaria sujeitos a avaliação de especialistas, críticos de acordo com critérios pré-estabelecidos em conformidade com o discurso que se pretende defender. Assim, no entendimento do autor, “A arte instala-se em nosso mundo por meio do aparato intelectual que envolve os objetos: o discurso, o local, as atitudes de admiração, etc.” (COLI, 1995, p.12).

A arte seria, pois, uma projeção de quem a avalia e não algo que emana do artista, “somos nós que enunciamos o em si da arte, aquilo que nos objetos é, para nós, arte” (COLI, 1995, p.64). Quanto aos ocidentais, esta concepção tem-se ampliado desde o final do século XVIII, com o fenômeno que ele denomina como abertura e conhecimento de “terrenos novos: descobre-se a arte oriental, a egípcia, a popular, a “ingênua”, a africana, a oceânica, a arte industrial, os graffiti, etc.” (COLI, 1995, p.67).

O fato de as artes se modificarem com frequência é, para Coli (1995), um preço que é pago pelos que se colocam e a dispõem ao alcance dos letrados. Uma autoridade que define o que seja arte em determinadas condições, logo se vê obrigado a rever os conceitos, visto que a arte não é estagnada e possui conceito em si próprio o fator de mudança, indignação e transformação.

O autor cita diversas situações em que um objeto funcional, que ao ser disposto em uma galeria dota-se de valor artístico, de acordo com o discurso pretendido. Para Coli (1995) uma simples colher de pau da vovó, torna-se arte se posicionada em uma galeria e dito que aquilo seria arte. Ele constata que no objeto da arte, podem conter dois componentes quanto a sua função: econômica e social. Na função econômica, o objeto possui a sua utilidade para o qual foi desenvolvido, o que possibilita ao objeto uma vida longa. Contudo, no campo da arte, esse mesmo objeto, deve ser totalmente esvaziado de suas funções originais visto que “depende de uma assistência ao mesmo tempo intencional e artificial, provocada unicamente pelo seu prestígio de ser arte” (COLI, 1995, p.90).

Ao distinguir “dois registros nos quais se situam as arte: o do ‘supérfluo’ e o das funções sociais e econômicas” Coli (1995, p.90) relaciona o superfluo ao cinema de entretenimento, a televisão enquanto enquadra como ‘funções sociais e econômicas’ o cinema de arte, o teatro e a ópera. Nessa configuração, surgem dois segmentos de mercado: o “Cult” e o de massa ou popular sendo que o último se sustenta economicamente enquanto que o primeiro necessita de recursos públicos para se manter,

uma vez que os custos de produção podem os levar a extinção ou como o próprio autor alega: restrito aos espaços de uma elite cultural disposta a se diferenciar das demais camadas sociais.

Dessa forma, a arte tem a capacidade de “distinguir, de valorizar socialmente uma elite” (COLI, 1995, p.103). Esta valorização se dá tanto do ponto de vista de quem a consome quanto de quem a executa. A pessoa que realiza leituras de determinadas obras consideradas como de arte, assim como frequenta espaços classificados como locais de arte e cultura, são consideradas especiais e intelectuais. Do mesmo modo, o artista se destaca dos demais seres humanos, por possuir uma capacidade de transcender a realidade em sua obra. Conseqüentemente, “a arte, em certos casos, torna-se a insígnia de uma ‘superioridade’ que um grupo determinado confere a si mesmo” (COLI, 1995, p.103).

Todavia, a arte é vital para a humanidade, pois “esta representa em nossa cultura um espaço único onde as emoções e intuições do homem contemporâneo podem desenvolver-se de modo privilegiado e específico”. (COLI, 1995, p.105).

Entendendo que a cultura alimenta a arte e vice-versa, podemos incluir nesta discussão Bosi (2002), na medida em que esse questiona se o confronto entre artista e ‘os materiais que lhe dão o mundo – o seu mundo’, ocorre em “um espaço e em um tempo que próprio” e se esse se isenta do processo social (BOSI, 2002, p. 42). Bosi (2002) e Coli (1995) se aproximam à medida que ambos realizam uma reflexão na relação entre cultura e arte. Concebem uma possível simbiose na qual estas duas vertentes, a arte e a cultura, encontram-se. Consideram que a arte seja uma manifestação da cultura que, ao mesmo tempo, influencia e é influenciada pela arte.

Ao afirmar que nenhum momento da história foi “vazio” de arte, Bosi (2002), informa que “cada época é qualificada, rica de conteúdos próprios, constituída de sistemas de significação, universos de valores que a distinguem das outras épocas” (BOSI, 2002, p.448). E, dessa forma, o simples cantar ou criar poesia pode ser considerada como ações “universais antropológicas do *Homo loquens* e do *Homo faber*, as rupturas entre os vários tempos da História envolvem mutações radicais no modo de falar, escrever, cantar, pintar, esculpir, construir” (BOSI, 2002, p.448).

A arte “é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se transforma a matéria oferecida pela natureza e pela cultura”. (BOSI, 2002, p. 13). Porém, ele vai

além deste conceito, quando cita Luigi Pareyson que apresenta três momentos sem os quais não é possível pensar em arte: o fazer, o conhecer e o exprimir.

Utilizando-se do termo *ars*, como matriz da palavra arte, ele a compara com a palavra articular, como forma de fazer “junturas entre as partes de um todo” desenvolvendo a ideia de um jogo em que “a obra de arte conhece um momento de *invenção* que libera as potencialidades da memória, da percepção, da fantasia (...) que pode suceder as buscas intensas ou sobrevir num repente de inspiração” (BOSI, 2002, p.13-16).

Ainda sobre o conflito da arte, ele diz que no século XX, tentava envolver duas extremidades: “o máximo de verdade interior e máximo de pesquisa formal” (BOSI, 2002, p. 70). Contudo, nesse conflito o maior benefício foi à possibilidade de subjetividade que resultou no “expressionismo abstrato do pós-guerra (...) atribuindo a cada forma, a cada matiz e a cada som um sentido espiritual, quando não místico, resultariam desse desígnio” (BOSI, 2002, p. 70).

### **2.1.2 A arte numa perspectiva social e econômica**

Enquanto, Coli (1995), Bosi (2002) e Kant (2012) discorrem sobre a arte e os mecanismos para a sua definição por uma ótica estética. O antropólogo Canclini (2015), nos diz que “arte não é apenas uma questão estética”; outros fatores devem ser analisados quando a questão é arte e cultura. Em sua abordagem Canclini (2015) amplia a importância do aspecto social e econômico da arte, pois considera que, a arte pode ser vista, ao mesmo tempo, por uma ótica burguesa e excludente ou inclusiva.

De certa forma, incomodado como o folclore e a arte são encaminhados para os museus, posto que para ele, os estudiosos do folclore, da antropologia e da sociologia levam a cultura popular para os museus, segundo suas convicções ideológicas e políticas (CANCLINI, 2015). Sendo assim, Canclini sugere uma visão de arte abrangente que ultrapasse as paredes de museus e academias. Nessa visão extensiva da arte, ele inclui em seus estudos como manifestações artísticas o folclore e o artesanato. Se, no passado, estas manifestações possuíam “uma matriz mítica ou a um sistema sociocultural autônomo que davam a esses objetos sentidos precisos” (CANCLINI,

2015, p.23), na contemporaneidade, “essas operações se revelam quase sempre construções culturais multicondicionadas por agentes que transcendem o artístico ou o simbólico” (CANCLINI, 2015, p.23).

O pensamento burguês de que para apreciar a arte são necessários conhecimentos técnicos e históricos daquela obra e que somente podem se classificar por seus “traços formais, uma paisagem renascentista de outra impressionista ou hiper-realista” (CANCLINI, 2015, p.23) para que se possa reconhecer como arte. Entretanto, serve somente como separação para destacar os seus privilégios sociais e econômicos, além de entender que isso demonstrava o quanto eram cultos.

E, mesmo os artistas que se apresentavam como vanguardistas no início do século passado, propondo novas dimensões da arte, alardeando uma liberdade criativa e transgressora, foram ao final submetida aos museus, aos produtores culturais tendo os seus trabalhos como modelos e exemplos para outros. Tornaram-se, pois, tão iguais quanto aos que eles transgrediam. Esse fato, para o autor, talvez tenha gerado certa frustração aos vanguardistas (CANCLINI, 2015).

Ao contrário de quebrar barreiras, esses artistas acabaram por criar novas técnicas, novos procedimentos que passaram a ser vendidos, copiados, fortalecendo a expansão artística. Esta expansão do mercado “de um pequeno círculo de *amateurs* e colecionadores para um público amplo, frequentemente mais interessado no valor econômico do investimento do que nos valores estéticos, altera as formas de avaliar a arte” (CANCLINI, 2015, p.57).

A necessidade de se alterar os critérios de avaliação do que seja a arte se deve ao processo de inclusão de novos consumidores. Se antes, determinadas obras de artes como músicas, literaturas e plásticas eram restritas para o consumo de uma elite detentora do capital, com a modernidade estas artes passaram por um processo de “difusão em massa” e tiveram que passar por um processo de reinvenção possibilitando o consumo popular. Nesse processo surge uma indústria e uma circulação “de quase todos os bens simbólicos, com os padrões empresariais de custo e de eficácia, está mudando velozmente os dispositivos organizadores do que agora se entende por “ser culto” na modernidade” (CANCLINI, 2015, p.63)

Considerando o processo de popularização da arte, o autor traz a lume o artesanato e questiona o motivo de poucos artesões serem reconhecidos. Não seria também arte? Para o autor os argumentos nos quais se baseiam a classificação da arte

como inédito, é possível verificar nuances e entretons naturais e únicos referente às raízes do artista que se manifestam em seus trabalhos através de uma estética inter-relacional com a cidade. Tais argumentos demonstram que “os mitos com que sustentam as obras mais tradicionais superam os protótipos, propõem cosmovisões e são capazes de defendê-las estéticas e culturalmente” (CANCLINI, 2015, p.243-244).

Dessa forma, muitas obras de arte nada mais são do que “repetição de modelos estéticos de séculos anteriores – e, portanto em cenários de pouca legitimidade” (CANCLINI, 2015, p.246). Nesta conjectura, alegar que o trabalho do artesão não é arte por não utilizar-se das mesmas técnicas e por desenvolver produtos semelhantes; significaria dizer que o trabalho de um artista renomado que utiliza as mesmas técnicas desenvolvidas por outros em trabalhos semelhantes a de outros artistas, também não poderiam ser considerados como arte. Por isso, Canclini (2015, p.246) afirma que “o que chamamos arte não é apenas aquilo que culmina em grandes obras, mas um espaço onde a sociedade realiza sua produção visual”.

Tanto Coli (1995) Bosi (2002) Kant (2012) e Canclini (2015) apresentam considerações sobre o que seja arte dentro de seus universos de pesquisas e pontos de vistas, que às vezes se aproximam (quando relacionam a arte como uma função social) e outras vezes, afastam-se (quando tentam conceituar arte em sentido *stricto*). Desses quatro autores, Canclini (2015) é o autor que mais se aproxima de nossa proposta territorialista da manifestação da arte, porque vai além da estética. Perpassa pelo significado da arte como instrumento de representatividade cultural e, ao mesmo tempo, como instrumento de controle, manipulação e apropriação quanto deslocada para museus.

Nesta configuração, o que consideramos como a manifestação da arte, de certa forma, redimensiona-se distante de seu território de origem em uma nova territorialidade, como veremos nos capítulos 3 e 4. Então, entendemos que a manifestação da arte, quando nas ruas, possa também ser um processo de multiterritorialidade. Porém, antes de adentrarmos nesta discussão, acreditamos que seja importante apresentarmos outros autores que discutem a arte além do produto artístico, mas em uma contextualização pós moderna e contemporânea, pós anos de 1960.

### 2.1.3 A arte numa perspectiva pós-moderna

Iniciamos a discussão com Benjamin<sup>4</sup> (1975) a “obra de arte sempre foi reprodutível”, uma vez que um homem produzia em termos de arte poderia ser reproduzido por outro homem. Com a evolução do processo de reprodução através de equipamentos mais elaborados e que se aproxima cada vez mais do modelo original, torna-se mais complexo a compreensão de que o produto reproduzido seja ou não arte. Porém, não se pode negar que a própria inovação tecnológica possibilita o aparecimento de novas formas de fazer e pensar em arte. Como exemplo citado, o autor menciona o processo das artes gráficas que foi se desenvolvendo até chegarmos às máquinas fotográficas.

Para Benjamin (1975) sempre houve relação entre arte e o sagrado e que, com o advento da reprodutividade, através da fotografia e da reprografia, ocorreu a perda da “alma” na apreciação da obra. Afinal, nenhum equipamento pode reproduzir o instante da realização da arte. Ao mesmo tempo em que a reprodutividade elevou o consumo da obra de arte pela massa, de certa forma comprometeu a análise e apreciação. Conforme o autor explica, a massa consome a arte como diversão e não como reflexão e, portanto, passível de ser manipulada tanto pelo estado quanto pelo produtor da arte. Isso provoca a reflexão se a manifestação da arte nas ruas através de bustos, monumentos, artesanatos seria apenas uma reprodutividade da arte ou a manifestação de uma arte pública e urbana, questão que abordaremos no capítulo 4.

Contudo, Lucas (2009, p. 119) quando escreve sobre a arte no espaço urbano diz que “uma vez fora do espaço expositivo institucionalizado, atrairiam atenção diferente da que lhes seria dispensada se estivessem disputando com outras obras a atenção do espectador das galerias de arte”. Desta forma, compreendemos que a manifestação da arte nas ruas está disponível para a apreciação de uma possível “massa” e, por isto, o processo de fruição seria diferente dos espaços institucionalizado.

Retornando a busca por um conceito que possa corroborar com a nossa pesquisa sobre a manifestação da arte nas ruas do centro de Ipatinga, encontramos o trabalho da

---

<sup>4</sup> O título original em alemão *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, escrito e publicado em 1936, teve a segunda versão do autor publicado em 1955, na revista. No Brasil o ensaio foi publicado como o nome de **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica** com a tradução de José Lino Grünnewald na revista *A idéia do Cinema* (1969) e na coleção *Os Pensadores* em 1975 pela editora abril.



cientista social Bueno (2010) que versa sobre o processo de pós-modernidade até a contemporaneidade, no que tange as artes plásticas. Ela apresenta um cenário em que o conceito de arte vai sendo apropriado pelos movimentos sociais e culturais e, de certa forma, ligada aos aspectos econômicos de novos mercados para a arte. Este processo iniciado na década de 1960 deu-se o nome de pós modernidade e foi promovido pelo aumento de artistas que não conseguiam ser absorvidos pelo mercado erudito. Assim, outros mercados, como os ateliês de moda e a própria mídia começaram a ditar o que seria a arte a ser produzida e consumida. Tal fato provocou uma alteração de significados no conceito de arte e de artista, pois, esses conceitos influenciam no processo de criação do artista. Isso, segundo a autora, não existia ou eram velados na cultura europeia do século XIX. Seria o impacto do processo de globalização na produção e compreensão de uma arte contemporânea. Desta forma, tornaria retrógrada a arte anteriormente institucionalizada, devido ao surgimento de novos artistas e em grande número.

Em outras palavras, os artistas emergentes não se prendem aos padrões estabelecidos, por uma questão de encaixe e desenvolvem uma independência criativa que é “segmentada, elaborada com base no universo da experiência pessoal de cada produtor.” (BUENO, 2010, p. 29). Neste aspecto, podemos inferir que a manifestação da arte nas ruas possa ser influenciada por esta questão de encaixe e desencaixe ao espaço público.

Este processo da quebra dos paradigmas relacionados à arte, iniciado na década de 60, toma força na década de 80 com o advento de novas tecnologias e, principalmente, com o final do século XX. Contudo, a autonomia do artista “é recorrente na história da modernidade, e na história da arte em geral, assumindo conotações distintas em construções teóricas e contextos históricos específicos” (BUENO, 2010. p.31). Por isto, ela configura autonomia em três categorias: do artista, da arte e o campo artístico autônomo. O artista é fruto do tempo e espaço em que convive e esse ambiente lhe propicia a autonomia para a criação; neste sentido lhe é permitido transgredir no processo de criação. Nesta perspectiva, acreditamos que a manifestação da arte nas ruas de Ipatinga, possa ser influenciada pela história metalúrgica da cidade, tendo em vista o seu processo de constituição e se desenvolve a multiterritorialidade, conforme apresentamos nos capítulos 3 e 4.

Retornando aos estudos de Bueno (2010), a alteração no mercado da arte foi um fator determinante para que novas linguagens, expressões e manifestações pudessem surgir. Para a autora, três fatores são a causa deste processo: “o princípio da circulação, a desterritorialização e a reflexividade”. (BUENO 2010, p.32). Se antes a circulação da obra de arte se dava através de colecionadores particulares; a partir da década de 60 ela é impulsionada pelas universidades, salões de alta-costura e, desta forma, articulando com os artistas abstratos. Com o passar dos anos os recursos midiáticos passam a acelerar esta circulação da produção artística, buscando atingir um público e um mercado maior para a comercialização destas obras.

Esse mercado da arte é impulsionado pelo liberalismo econômico e pela globalização, transformando as relações comerciais em um mundo sem fronteira. De certa forma, poderia tornar o artista mais autônomo no seu processo de criação e circulação de sua arte. Contudo, Bueno (2010) questiona a emancipação e autonomização do artista contemporâneo, pós década de 60, já que não era uma escolha criativa, conforme ocorreu na Academia do século XVII, em que o artista observava as escolas e estilos anteriores e apropriava de forma a desenvolver o seu próprio estilo dentro de uma linguagem já existente. Mas, “foi produto de uma condição histórica nova, diante da qual os artistas, sem escolha, foram forçados a se submeter.” (BUENO, 2010, p.38), ou seja, a autonomia surgiu de um desamparo gerado pelas próprias Academias que não possibilitaram o acesso de novos artistas e novos estilos.

Bueno (2010) alega que o mundo da arte é composto por artista e não artistas. A relação entre estes elementos é que possibilita a produção da arte. Esta produção está associada às configurações históricas que determinam o conceito de arte. Nesta perspectiva em que as configurações históricas mudam constantemente, estão associadas “volume de recursos disponíveis e os tipos de público.” (BUENO, 2010, p. 45).

Todo este cenário apresentado por Bueno (2010) foi de certa forma determinante para que alguns artistas optassem por utilizar as áreas públicas para a manifestação de sua arte. Assim, além do mercado que se amplia tornando a arte uma mercadoria também de massa; os conceitos do que seja arte são, de certa forma, alterados de forma a atingir mais rapidamente o público. No entanto, na contramão deste novo mercado da arte, no período pós-moderno, surgem novas manifestações da arte nos espaços públicos e nas ruas, conforme passamos a descrever através do trabalho das artistas plásticas e

pesquisadoras Maria do Carmo Freitas Veneroso e Maria Angelica Melendi. Veneroso e Melendi e outros autores versam sobre a situação atual das artes. Destacamos três pesquisadores, por apresentarem elementos que nos possibilitam compreender o estado atual das artes contemporâneas e por se aproximarem do nosso objeto de pesquisa, a manifestação da arte nas ruas. São eles Viana (2009), Gonçalves (2009) e a própria Veneroso (2014).

#### **2.1.4. A arte nas ruas**

Enquanto as artes plásticas passam por este processo de reestruturação e questionamentos motivados pelo mercado da arte, outras artes se desenvolvem e fortalece nas ruas de todo o mundo, principalmente o grafite. De acordo com Viana (2009, p.85), o grafite, não deve ser analisado somente por uma intenção de transgressão e de vandalismo, mas “a partir de alguns conceitos modernos e contemporâneos da arte”. Ela compara grafite como *arte povera*, *land art*, *body art*, *pop art* no qual a discussão das artes era embebida nas questões de lutas e causas que questionavam as ditaduras, o imperialismo e o capitalismo.

Neste período os operários, artistas e estudantes tinham a rua como lugar de encontro para manifestações e discussões sobre política e com estes encontros, fortaleciam as relações e por isto “terreno (...) fértil para a produção de formas de arte capaz de romper barreiras sociais, geográficas, abalar as estruturas de poder e desestabilizar os antigos referenciais de arte.” (VIANA, 2009, p.85). Assim, a autora identifica que o grafite é uma atividade executada predominante por jovens como forma de contestação, afirmação, manifestação e ocupação dos espaços no qual incorporam a mídia. E, por ser um discurso basicamente nas questões sociais e políticas, cria-se uma “categoria que não se define especificamente como arte, apesar de nela forjar suas concepções.” (VIANA, 2009, p.87). Se antes as manifestações eram tímidas e clandestinas; nos tempos atuais, são expostas em uma clara disputa territorial de afirmação e uma mescla social e ética dentro da cidade. Por isto, para ela, a poluição visual provocada por estas manifestações, não devem ser observadas apenas sob essa ótica, mas como uma manifestação política de pessoas que desejam questionar e se

expressar através do grafite e assim “sua fruição cotidiana na cidade e a inserção nos seus traços”. (VIANA, 2009, p.87).

Mesmo considerado como “subcultura”, o grafite, perpassa pelos campos da arte através de meios institucionais e se movimenta em diversas direções, como a mídia, a moda e a publicidade. Porém, sempre retorna para as ruas em outro fluxo e depois volta-se novamente para a mídia e a moda. Isso se deve ao fato de ser uma “natureza informal e ilegal, mas as coações das forças à sua volta acabam por torná-los um tipo de arte ora de dissidência, ora de subordinação.” (VIANA, 2009, p.88), Sobre a origem da força do grafite, Viana (2009, p.88) ainda descreve que:

A força estética dos grafites advém da multiplicidade das formas que os grafiteiros extraem tanto das ruas, quanto das aproximações que fazem com projetos institucionais, escolas, museus e galerias. Essas instâncias lhes propiciam a circulação por outros discursos, a abertura para novos caminhos e experiências artísticas e culturais.

E por causa dessa força e flexibilidade, a autora, indaga sobre qual seria o lugar do grafite. Seria por acaso as ruas, muros ou as galerias e passarelas? Não respondendo a questão levantada, ela afirma que:

Mesmo apropriados ocasionalmente por instituições como galerias, museus, escolas e universidades, englobam um sentido expandido da arte, uma tomada de posição política, uma maneira de colocar-se no mundo e, acima de tudo, a escolha de uma identidade social, de um tipo de arte de afirmação pela presença. (VIANA 2009.p.88).

Compreende-se, pois que, independente de onde se manifestar, o grafite sempre será uma forma de ocupação ideológica com os seus próprios conceitos e estilos. Uma arte que se afirma pela presença. Corroborando com o pensamento de Viana (2009) no que diz respeito flexibilidade relacionada ao grafite e avançando um pouco mais na discussão do grafite como arte, Gonçalves (2009, p.39) propõe que devemos “pensar a arte como elemento fundamental para a compreensão dos processos de subjetivação nas sociedades contemporâneas”. Para o autor, a manifestação do grafite por ser uma arte questionadora quanto a totalidade e representação, é a que mais contribui para o entendimento desta subjetividade, tendo em vista que “nas imagens inscritas nos muros das metrópoles, os modelos de reconhecimento com os quais classificamos o mundo perdem sua identidade, entram em crise e se tornam múltiplos.” (GONÇALVES, 2009, p.93).

As manifestações cotidianas representam, não só uma experiência diária nos muros de forma nômades, como também o puro devir. E ademais, esta experiência é compartilhada pelo segundo elemento que é o cidadão observador, pois o “expectador precisa criar sua própria experiência. E sua criação tem de incluir conexões comparáveis àquelas que o produtor original sentiu, não sendo as mesmas em qualquer sentido literal (...).” (GONÇALVES, 2009. p.94).

Quando Gonçalves (2009) se refere ao expectador como cocriador da obra de arte nas ruas, ele se aproxima de Ana Mae Barbosa<sup>5</sup>, pesquisadora de arte e educação criadora da Proposta Triangular. Nesta proposta, Barbosa (2009) defende a interação em três pontos nas aulas de arte educação: Leitura da obra de arte (ver), fazer artístico e contextualização. Segundo a pesquisadora, os professores de arte trabalhavam em uma perspectiva de copiar alguma obra ou simplesmente deixar a livre criação do aluno. Ela propõe que os alunos observem a obra de arte, depois se apropriem através da experimentação do fazer a arte e, depois, a contextualizando com suas experiências.

Embora, o trabalho de Barbosa (1998, 2007, 2009) tenha como foco a discussão da aula de arte em um viés pedagógico, seu trabalho nos apresenta conceitos e significados que permitem aproximar a fruição da arte nos espaços públicos. Para Barbosa (2009, p.20), “apesar de ser um produto da fantasia e imaginação, a arte não está separada da economia, política e dos padrões sociais que operam na sociedade”. E, portanto, é necessário que estejamos aptos para realização de uma leitura das imagens, permitindo melhor compreensão da arte e do seu tempo. Para ela “não podemos compreender a cultura de um país sem conhecer a sua arte. Sem conhecer as artes de uma sociedade, só podemos ter conhecimento parcial de sua cultura”. (BARBOSA, 1998, p. 16).

Conforme Barbosa (1998, p.17) “o conhecimento das artes tem lugar na interseção: experimentação, decodificação e informação”. Ou seja, o observador deve estar apto para compreender a obra de arte e desta forma passar da simples admiração para a admiração com entendimento.

É mais difícil separar admiração de entendimento. Admiração pressupõe entendimento, entretanto podemos admirar Einstein sem entender sua teoria da relatividade, porque entendemos sua significação para o mundo, para as conquistas modernas. Admiração pressupõe entendimento, gratidão

---

<sup>5</sup> Disponível em <<http://www.blogacesso.com.br/?p=6861>>. Acesso em 10 de fevereiro de 2017.

pressupõe estima, portanto, admiração e entendimento. (BARBOSA, 2009. p.41)

Por compreender a dificuldade de separar admiração de entendimento a pesquisadora propõe a triangulação no ensino de arte educação, qual seja: o conhecer, o fazer e o contextualizar. Desta forma, o aluno não somente replicaria um desenho, uma cópia, mas faria a imagem em uma perspectiva de compreensão e não de mera cópia. Para Barbosa (2009) é importante uma leitura consciente, pois na contemporaneidade estamos frequentemente mantendo contato com imagens através da mídia, da internet e da própria imagem da cidade que, constantemente, fornece informações assimiladas de forma inconsciente.

Neste universo ampliado de possibilidades de contato e, ao mesmo tempo, de produção da arte, deparamo-nos com Veneroso (2014, p.173) quando ela discute sobre o campo ampliado da gravura<sup>6</sup>, no que tange a interação de linguagens artísticas “faz com que, ao interagirem umas com as outras, elas contribuam para que ocorra uma ruptura com antigos parâmetros que preservavam a autonomia das disciplinas, exigindo assim, novas formas de abordagem”.

Para Veneroso (2014, p.174) “a eclosão da *pop art* foi um fator determinante nesta retomada da gravura, em novos termos, com a quebra da grande divisão entre arte culta e arte popular”, pois possibilita uma aproximação entre arte culta e cultura de massa que se dá no processo de impressão e disseminação da arte, principalmente no espaço público. Neste caso, a aproximação de linguagens e apropriação entre fotografia, colagem e a tridimensionalidade da gravura, de certa forma, desfocaram a noção de arte culta de arte de massa e “culminaram na sua retomada pelos artistas contemporâneos.” (VENEROSO, 2014, p.174).

Mas, o que vem ser a manifestação da arte contemporânea quando pensamos em sua manifestação nas ruas? Para nos auxiliar nesta questão, trabalhamos com os estudos da artista Miwon Kwon de 1997 e publicado na revista *October* 80, nos EUA. O ensaio versa sobre *site-specific*, e portanto, arte pública, ou seja, as esculturas e obras de artes nos lugares públicos que ela denomina como *one place after another*, que podemos considerar como “um lugar após o outro”. Este ensaio dá origem à obra *one place after*

---

<sup>6</sup> No artigo O campo ampliado da gravura: continuidades, rupturas, cruzamentos e contaminações, Veneroso (2014, p. 173,174) discute o processo de mudança da gravura do século XX ao Século XXI, em que a gravura “dialoga com outras linguagens”. Este diálogo se dá na medida em as artes plásticas interagem com o processo de reprodutividade, apresentado por Benjamim (1955), mas que contudo possibilita a ampliação de conceitos sobre arte contemporânea e seus questionamentos que “vão além de uma pura visualidade.”

*another* em 2004 e torna-se uma referência utilizada por diversos autores quanto o assunto é arte pública. Nesse trabalho, ela apresenta a evolução da utilização do espaço urbano como temática e ocupação dos artistas e como a presença da arte nesses espaços podem modificar a relação homem-espaço-tempo.

Segundo a autora, inicialmente as obras expostas como simples reproduções das obras em museus, vão se apropriando desse espaço e criando identidades e temáticas próprias. Esse processo é resultado de um movimento anterior que caminha lado a lado com os adventos da década de 1960 e com a alteração do pós-modernismo para a arte contemporânea. Nesta configuração, a arte sai dos lugares fechados e ocupa as ruas, sofrendo, portanto, a influência do espaço-tempo. Começamos, assim, a inferir que se trata de um processo de multiterritorialidade, retomado no capítulo 4, quando observamos as manifestações da arte na rua nas cidade de Ipatinga.

Kwon (2004) descreve três paradigmas que surgiram no movimento de arte pública nos Estados Unidos: experiência de forma “femenológico ou experiencial”, crítica institucional e por último discursivo, considerando o terceiro mais voltado para as questões públicas da arte contemporânea.

Na mesma linha de pesquisa de Kwon, encontramos o trabalho do mineiro Lamounier Lucas<sup>7</sup> que desde 2007, tem como objeto de pesquisa a arte pública. Ele concorda que o conceito de arte pública esteja relacionado ao processo histórico de migração dos museus para o espaço urbano. Contudo, ainda persiste a dúvida sobre o que seja privado ou público quando o assunto é a obra de arte no que ele denomina como espaços urbanos. (LUCAS, 2007).

Segundo Lucas (2009, p. 122), a discussão sobre a contemporaneidade da arte pública está relacionada “entre espaço e significado, e a infinita possibilidade intrínseca de recriação do sentido da arte”. Dessa maneira, podemos compreender o processo de simbiose entre os fatores que possibilitam a fruição da arte no espaço público de tal forma que a própria manifestação arte seja alterada de acordo com os elementos espaço-tempo-público.

O que poderá ser encontrado como manifestação da arte em uma perspectiva de arte pública conforme apresentado dos autores acima? Estátuas, esculturas, monumentos, pichações, grafites ou outras formas de manifestações que ocorrem nas ruas do centro de Ipatinga? No caso de monumentos, o que poderemos considerar como

---

<sup>7</sup> Disponível em <http://www.lamounierlucas.com/> acessado em 15/05/2017.

tal ou como contramonumentos? Essas questões nos levaram a procurar compreender melhor o que seja monumento e contramonumento e, para isto, utilizamos os trabalhos de Young (1992,2001), Melendo (2009), Danziger (2010), Santos (2015) e Araujo (2016) que discurramos a seguir.

O professor norte americano James E. Young, escreve desde 1988 sobre memória, monumentos e arte, principalmente sobre o holocausto e o período pós-guerra. Em 1992, ele utiliza o termo contramonumento em referências aos trabalhos sobre o holocausto na Alemanha que possibilita as pessoas irem além do simples resgate da memória, pois provoca uma reflexão sobre o espaço e a memória. Dentre a crítica de Young (1992, 2001) está a de que o Estado, ao produzir monumentos, pensa estrategicamente em criar vultos, dar importância a aspectos políticos e tendenciosos na ocupação; em contrapartida os artistas buscam desenvolver obras que possibilitam discussão e reflexão sobre o que possa ter acontecido.

Young (1992, 2001) referencia os artistas que vão além da criação de obras meramente simbólicas e que fogem da rigidez e grandiosidade propostas para monumentos, mas que pensam em suas obras como algo que vai além de apenas um elemento na paisagem. Buscam uma interação com o tempo, o espaço e a memória, sendo estes últimos considerados, para ele, como uma forma de contramonumento. A articulação do estado em desenvolver a criação de mitos que tendem a fortalecer o poder através dos monumentos é posta em cheque quando pensamos em uma obra que não congela a memória, mas que a mantém viva e em relação direta com o espaço e o tempo.

Como isto ocorre? Ele diz que as obras devem possibilitar interação com as pessoas e não somente um objeto estanque, exposto no espaço. Nesta configuração de arte, os artistas pré-modernos e contemporâneos possuem uma linguagem que não é estanque e engessada. As obras são pensadas como uma produção em aberto que, com o tempo, podem dotar-se de outros significados sem que perca a sua essência (YOUNG, 1992, 2001).

Na perspectiva de contramonumento, buscamos no site domínio público, *scielo* e *google academic* pesquisas mais atualizadas que pudessem nos situar quanto a esse termo. Dentre os diversos trabalhos publicados, quatro nos chamaram a atenção por terem sido realizados em regiões que são da Alemanha e que o tema não fosse o holocausto. Acreditamos que assim, o pesquisador tenha se apropriado do termo de



Young (1992,2001) e desenvolvido a pesquisa em realidades análogas. O que nos possibilita utilizar em nossa pesquisa quanto às manifestações da arte nas ruas do centro de Ipatinga. São os autores que escolhemos Melendo (2009) na Argentina, Danziger (2010) público no Brasil, mas que faz uma análise sobre o trabalho de Gerz, Santos (2015) no Brasil e Araujo (2016) em Portugal.

Por ordem cronológica, iniciamos as apresentações dos trabalhos por Maria José Melendo. Em 2009, publica na revista argentina o artigo sobre a efemeridade do monumento que pode se configurar em antimonumento da arte contemporânea como arte pública, pois possui instrumento para representar algo, que em sua fala, seria irrepresentável, como o holocausto. Nesta perspectiva, os monumentos seriam antimonumentos, pois ao invés de conservar uma memória a recriam e pode não corresponder a verdade dos fatos, posto que se trata de uma obra criada. Melendo (2009) se refere aos monumentos argentinos como “*símbolos políticos perdurables que hablan del pasado de modo maniqueo*”, ou seja, os monumentos nada mais são do que uma forma de adornar o espaço de forma maniqueísta.

Já Danziger (2010) apresenta um trabalho sobre a obra de Gerz,<sup>8</sup> também, em uma perspectiva do contramonumento. Contudo, o que nos chamou a atenção é o destaque para as manifestações que são incrustadas nas obras públicas de forma agressiva, em forma de rabiscos inelegíveis e, às vezes, através de *spray*, realizadas por desconhecidos na obra de Gerz. Para ela, o trabalho de Gerz funciona como instrumento de mediação entre o monumento propriamente dito e ação do urbano sobre a obra.

Santos (2015) escreve sobre a obra *Pássaro Livre/Vogel Frei* (2003) dos artistas Horst Hoheisel e Andreas Knitz<sup>9</sup> instalada na Pinacoteca de São Paulo em uma perspectiva de contramonumento. Nesse trabalho, a autora utiliza o termo contramonumento no sentido de um monumento que não enaltece um acontecimento, mas que provoca questionamentos. A mencionada obra faz alusão ao monumento Portal do Presídio Tiradentes, localizado na Avenida Tiradentes na cidade de São Paulo. De acordo com a autora, a obra *Passáro Livre* é um contramonumento ao Portal do Presídio Tiradentes.

---

<sup>8</sup> “A obra de Jochen Gerz problematiza a prática dos monumentos e a construção da memória pública, a partir do campo de tensões da sociedade alemã do pós-guerra.” Danziger (2010. p 101).

<sup>9</sup> Horst Hoheisel e Andreas Knitz, artistas alemães conhecidos por desenvolver o conceito de "Monumentos Negativos" (Santos, 2015).

O autor português Pedro Araujo (2016) escreve sobre a tragédia do Castelo de Paiva, em Portugal, que aconteceu em 04 de março de 2001. A ponte Hintze Ribeiro que ligava o Castelo de Paiva à Cidade de Entre os Rios caiu, levando a óbito 59 pessoas. Essa tragédia abalou a população da cidade. Uma nova ponte fora construída e monumentos foram levantados para resguardar a memória do ocorrido. Enquanto Melendo (2009), Danziger (2010), Santos (2015) apresentam seus trabalhos que fazem referência a eventos ocorridos no século XX, o trabalho de Araujo (2016) baseia-se em evento ocorrido em 2001 e que o possibilitou desenvolver a sua obra sobre a nova ponte que foi erigida e a intenção do Estado em congelar a memória. De acordo com Araujo (2016), em conversas com os moradores da região de Entre os Rios, observou que havia divergência de significados entre o proposto pelo Estado e a comunidade, no que se referia aos monumentos erigidos, em menção ao acidente. O trabalho de Araujo se apropria do termo contramonumento, utilizando-se da visão dos moradores e não do artista.

Araujo (2016) observa a obra de arte, monumento como contramonumento e, portanto, como ocupação territorial. Nesse trabalho, Araujo (2016) descreve a intenção do estado em construir a nova ponte e a criação de monumentos que simplesmente embelezam a paisagem e não que proponham uma discussão sobre os eventos e as mortes ocorridas. Contudo, Araujo (2016) busca a impressão dos moradores quanto a obra e percebe que, para alguns, ela não significa nada; enquanto que, para outros, ela resgata a memória. Entretanto, não propõem uma discussão, memória-espaco-tempo, o que a colocaria como um contramonumento.

Todos os autores que apresentamos neste tópico, possibilitaram-nos uma visão geral do conceito de arte. Contudo, não é percebido consenso entre os pesquisadores no que tange um conceito pronto e acabado sobre arte. De uma forma ou de outra, todos a definem como uma ação humana que reflete o artista e que busca atingir o observador, quer seja uma obra erudita dentro das regras da academia, quer seja de vanguarda buscando novas técnicas, ou ainda, de protesto. Consideramos que a arte é uma forma de territorialização de forma livre.

E, por isso, acreditamos que a arte que procuramos pode ser livre, espontânea. Surge nas ruas e pode emocionar, permitir uma reflexão, imitar a natureza sem que demonstre ser uma imitação. Pode, ainda, ser vendida, adquirida, doada; gerar ou não uma renda. Podem até não serem consideradas artes, devido à ausência de técnica, de

profissionalismo e até de entendimento por quem as executa e por quem as consome. Todavia, elas, por alguns instantes alteram o significado daquele espaço, transformando um local de passagem em um lugar da arte em céu aberto e, nesta perspectiva, acreditamos que se configuram novos territórios expressando multiterritorialidades.

Por essas características acreditamos que muitos destes conceitos de arte urbana se manifestem nas ruas do centro de Ipatinga, conforme descrevemos no capítulo 4. No próximo tópico, apresentaremos alguns estudos realizados no Brasil e em algumas partes do mundo que podem ilustrar a relação da manifestação da arte nos espaços públicos e contribuem para a compreensão da relação arte-espaço-tempo.

## 2.2 MANIFESTAÇÃO DA ARTE NAS RUAS: DO ESPAÇO AO TERRITÓRIO

Para chegarmos aos autores que iremos apresentar, realizamos buscas nos sites de artigos científicos *scielo* e *google acadêmico*, no período de junho de 2015 à setembro de 2016, sempre com as palavras, arte, arte na rua, arte e rua e arte de rua, dentre os diversos títulos apresentados, escolhemos o que de fato apresentavam a relação arte e rua de forma mais clara e objetiva. Antes de iniciarmos as leituras dos resumos, buscamos na internet e no *lattes* referências dos autores, sendo descartados trabalhos que não fossem de mestres ou doutores. Chegamos a doze autores, que, de certa forma, aproximam do nosso do nosso objeto de pesquisa: a arte na rua. Os artigos utilizados foram publicados no período dos anos 2000 a 2016, contudo algumas pesquisas foram realizadas anteriormente. Em alguns casos foram necessários o uso de obras das quais consideramos de suma importância para a compreensão da evolução ao longo da história das manifestações artísticas nas ruas, com Bakhtin. Pontuaremos esses trabalhos inferindo questões territoriais a partir da Haesbaert (2004, 2007, 2012, 2015), autor que tomaremos como referência e que será utilizado de forma mais profunda nos itens seguintes.

Acreditamos que antes de falarmos sobre a arte na rua, é importante buscarmos compreender o que seja esse espaço e Velloso (2014) contribui conosco quando considera que a rua é um espaço de manifestação e/ou de construção de cidadania e que consideramos com novos territórios. Em outras palavras “as ruas fazem os habitantes da

cidade ou esses habitantes são modelados por elas.” A rua é um espaço que dá “sentido e identidade ao urbano (...) se constitui, assim em uma espécie de representação síntese da cidade.” (VELLOSO, 2014, p; 40). Assim: “Tudo se ordena em torno da rua, do bulevar, das praças e a partir do desenho desses. Essas se apresentam, portanto, como um dos lugares centrais da disputa dos diferentes grupos sociais” (VELLOSO, 2014, p.38). Lá circulam pessoas e mercadorias (VELLOSO, 2014, p.38).

Sob essa perspectiva, a rua é vista como um espaço de apropriação e não somente de passagem. Esta apropriação e, conseqüentemente, o desenvolvimento de uma nova identidade da rua pode ocorrer de diferentes formas, cores e sentidos perpassando pelo prisma da arte e; portanto, o papel da arte na formação de territorialidade que possibilitam o surgimento de novos territórios. Nesse sentido, a arte poderá se manifestar espontaneamente seja por um malabarista, uma performance<sup>10</sup> das estátuas vivas, o manuseio de agulhas, linhas e pontos na construção de artesanatos, na dança urbana, nas esculturas, grafiteagem e monumentos que surgem e convivem com os passantes e até os próprios moradores de rua.

Assim, os autores que versam sobre essa temática discutem as obras artísticas de caráter temporário e permanente nestes espaços priorizando as ações sociais que alteram os significados de um determinado lugar dentro de uma inserção econômica, sendo alvo ou não de investimentos (PALLAMIN<sup>11</sup>, 2000, p.33). Portanto, o sentido dado aos locais urbanos pode ser influenciado pela vivência desses ocupantes, criando “intervenções sensíveis no cotidiano” (VELLOSO, 2014, p.12). Tal fato permite que os ocupantes dialoguem gerando “outros conceitos e valores práticos deste espaço” (VELLOSO, 2014) e redimensionam territorialidades. Afinal, o espaço da rua, manifesta-se, para Velloso (2014) na forma de linguagens próprias desenvolvidas pelas pessoas que os ocupam, e pelo aspecto econômico apresentado por Pallamin (2000).

Se considerarmos a rua como um local de encontros e desencontros, e a manifestação da arte como elemento capaz de acumular territorialidades, podemos então inferir a multiterritorialidade que desenvolveremos nos capítulos seguintes. Porém, para

---

<sup>10</sup> Consideramos como performance, o conceito de Cohen (2002), no que tange as manifestações de artistas que perpassam do ritualístico à arte conceitual transformando-se em um teatro de imagens. Neste sentido, incorporamos as apresentações das pessoas que pintam o corpo e utilizam-se dos sinais como “homem-prateado”.

<sup>11</sup> Em Arte Urbana, realizado na cidade de São Paulo com o recorte de 1945 a 1998, publicado no anos de 2000.

alcançarmos o nosso objetivo, fez-se necessário uma pesquisa exploratória bibliográfica.

Desse modo, organizaremos esse item da revisão bibliográfica da seguinte forma: primeiro, focaremos autores que abordem a articulação entre a arte e rua considerando as possibilidades da manifestação da arte no espaço público da rua; posteriormente, veremos alguns autores que consideram as manifestações da arte na rua em seus aspectos contestatórios como uma forma de ocupação e marcação territorial; por fim, propomos uma síntese dessas abordagens considerando a contribuição dos estudos territoriais, especialmente em sua abordagem cultural, propondo uma aproximação do objeto “arte na rua” e multiterritorialidade.

As linguagens pertencem aos lugares e, nesse contexto, a cidade possui a sua própria expressão oriunda de seus cidadãos que as captam de acordo com sua vivência e experiência social. Velloso (2014) cita a linguagem do *boulevard*, bistrô, do café e das ruas, mas acreditamos poder incluir os lugares fechados das lanchonetes, escritórios, bares, lojas comerciais e nos espaços compartilhados como os coletivos, os pontos de ônibus que possibilitam o contato social que desenvolve linguagens próprias de acordo com o que é vivido nesses espaços. Desta forma, as pessoas, ao compartilharem esta vivência, culminam por captar a poética existente nestes lugares. Sendo assim, “essa poética da cidade supõe, portanto, uma espécie de acordo entre cidade – enquanto fonte inspiradora – e o homem que a manifesta” (VELLOSO, 2014, p. 39).

É como se a cidade e o homem que a ocupa, desenvolvessem um acordo tácito em que a poesia não ficasse restrita aos poetas, mas a vivência deste espaço permite traduzir a qualidade da cidade e, nessa simbiose, surge o processo criador desta poesia que é sentida e vivenciada. Ao mesmo tempo em que é o homem quem a desenvolve é o espaço que a possibilita e a provoca (VELLOSO, 2014). Nesse processo configuram-se os novos territórios.

Neste ponto, Certeau (1998, p.174) apresenta-nos a dicotomia entre a cidade vivida e a cidade planejada em que “a vida urbana deixa sempre mais remontar àquilo que o projeto urbanista dela excluía”. Assim, mesmo que a cidade seja desenvolvida em uma estratégia funcional e com finalidades sócio-econômicas e políticas, a linguagem do poder ‘se urbaniza’, ao contrário do que fora planejado, ensejando outra cidade que se organiza fora dos padrões estabelecidos. Desta forma (CERTEAU, 1998, p.174) “a cidade se torna o tema dominante dos legendários políticos, mas não é mais um campo

de operações programadas e controladas”. A cidade, por si só, se manifesta através de sua utilização pelas pessoas.

Sobre esse espaço urbano, Velloso (2014), faz referência ao que ela denomina como ‘cidade paralela’ quando, já no regime republicano brasileiro determinado grupo de negros se transfere da Bahia rumo ao Rio de Janeiro e radicam-se na área denominada de “Pequena África”. Mesmo se instalando próximo da região habitada em grande maioria de origem portuguesa, espanhola e latina; aos poucos, a cultura negra vai se impondo ao conjunto da cidade, reinventando e vivenciando o espaço urbano com sua cultura peculiar.

Sendo assim, aproveita-se de uma ‘micro liberdade’ na qual “os grupos - considerados subalternos - exerciam a sua criatividade e capacidade de dar respostas às injunções dos poderes” (VELLOSO, 2014, p.23). Assim, os grupos considerados de minoria por uma classe dominante, conseguem de forma tática, através da vivência no espaço e em uma “atitude de aparente aceitação da ordem imposta, (...) deslocar – de forma imperceptível – as fronteiras da dominação” (VELLOSO, 2014, p.23).

O espaço urbano é, pois, organizado objetivando o controle sobre as pessoas, determinando os fluxos, os destinos e a ocupação desse espaço de forma orientada em uma estratégia de domínio. Contudo, Velloso (2014, p.29) reflete sobre o controle nos espaços urbanos, considerando que “por mais que se busque ampliar a esfera de atuação e os limites fixados no dia a dia, reinventam-se espaços, dilatam-se as fronteiras do lúdico e do riso”. Nesta perspectiva, os movimentos e as ações escapam interferindo e ampliando os significados de forma a criar outros espaços que alargam os limites dos jogos e da alegria (VELLOSO, 2014, p.29)<sup>12</sup>.

Embora Velloso remeta-nos ao período de 1900 a 1930, na cidade do Rio de Janeiro, o que mais nos interessa enquanto pesquisadores é a questão da liberdade descrita nesse ambiente, a qual possibilita brechas e aberturas para a manifestação da arte. E, inclusive isso é possível nas ruas da cidade de Ipatinga, seja a dança, o teatro, as artes visuais e o artesanato, como veremos nos capítulos seguintes.

Enquanto Velloso (2014) apresenta um olhar sobre a rua que nos possibilita a manifestação da arte; DaMatta (1997) escreve sobre a rua e a casa, colocando-as em situação distintas de liberdade versos segurança. DaMatta (1997) trabalha na

---

<sup>12</sup> Na obra de Velloso(2014) ela cita o processo de reterritorialização dos espaços públicos nas festas de carnavais, em que “ O subúrbio se desloca para as ruas centrais da cidade. Empunham-se com orgulho, a bandeira de origem e o lugar de pertencimento.”(VELLOSO, 2014, P.29)

perspectiva de a rua ser, ao mesmo tempo, o lugar da liberdade e da insegurança, principalmente, ao utilizar a expressão de cunho popular: “Vá para a rua!” O antropólogo brasileiro, Roberto DaMatta, entende que a afirmação é uma separação clara do que se pode ou não fazer nestes espaços, dando a compreender que a rua é um espaço de exclusão e, concomitantemente, de certa liberdade, o que possibilita a existência de uma ‘zona neutra’ que amedronta e liberta (DAMATTA, 1997).

Porém, não consideramos a rua como uma “zona neutra”, posto que se assim a consideramos, estaríamos tratando somente do espaço e não de um território de múltiplas possibilidades da manifestação da arte. Outros olhares se voltam para a rua e permite-nos compreendê-la como um lugar de encantamento. São olhares que às vezes se aproximam como Lefebvre (1999, 2000), Certeau (2009) e Velloso (2014) ou que se afastam em determinado momento como o de DaMatta. Com isso, permite-se a criação de um ‘outro mundo’, que se justapõe permitindo que a multiterritorialidade, que trataremos mais à frente, e se manifeste através do simbolismo cultural artístico, tornando a rua, uma outra rua, um outro espaço concomitante com as demais funções estabelecidas neste espaço, como o comércio, a moradia e, principalmente, a mobilidade entre os pontos.

A mobilidade entre os pontos (sejam eles outras ruas, praças, bairros, indústrias, cidades, etc) foi destacada porque se trata não só da mobilidade urbana, no sentido do deslocamento ou das suas características materiais estruturantes. Mas, porque volta-se, principalmente, para a rua como o espaço da mobilidade e, portanto, das múltiplas possibilidades nesse espaço de certa forma aberto, das manifestações, da criação, dos novos sentidos, um lugar também permitido para a arte; não uma arte estanque, mas uma arte móvel de acordo com os ocupantes deste espaço. DaMatta (1997) ao desenvolver o seu discurso sobre a rua, não a aborda como um espaço em que se possa ocorrer a manifestação da arte; mas a reforça com uma “zona neutra”, ‘lugar da liberdade’. Nesse sentido, Elsa Vivant (2012, p. 28) <sup>13</sup>, ao escrever sobre as cenas de arte que se manifestam em espaços públicos diz que estas se “afloram e se alimentam de experiências singulares e alternativas para propor novas formas de arte, reinvestidas pelo espaço institucional de sua produção”.

---

<sup>13</sup> A urbanista, Elsa Vivant, realizou pesquisa na cidade de Paris, sobre a ocupação de artistas nas ruas e espaços vagos da cidade luz, possibilitando o surgimento de uma cidade criativa, que deu origem ao nome de seu livro, publicado no Brasil em 2012, com tradução de Camila Fialho pelo Senac. Trata-se de sua tese de doutorado em Paris.

Para ela, essas formas pelas quais a arte se manifesta nos espaços públicos funcionam como ‘práticas artísticas em *off*’ e, portanto, fora do nicho comercial artístico. Acreditamos, pois, ser o recorte de um território próprio, com suas territorialidades que, conforme Haesbaert (1995, 1997 e 2004) implica em multiterritorialidade, graças ao processo de configuração de múltiplos territórios.

Retornando à Vivant (2012, p.28), ela diz que tais práticas não possuem um mercado cultural estabelecido, pois não são consideradas pelas instituições como um bem de cultura. Porém, ao se misturar no processo de criação ela quebra “as hierarquias anteriores” no que diz respeito à arte e público e, de certa forma, ocorre uma “hibridação dos gêneros artísticos e a ascensão, em termos de poder, da pluridisciplinaridade” desenvolvendo uma mistura “de gêneros e de públicos” nos quais fornece “uma nova representação social do espaço” (VIVANT, 2012, p30-35). Inferimos que nessa representatividade, possa ocorrer a multiterritorialidade, proposta por Haesbaert (1995,1997 e 2004).

Nesses casos em que a arte se manifesta nos locais públicos ocorre uma nova apropriação dos espaços não ocupados da cidade culminando em sua transformação pelos artistas. Assim, locais como terrenos baldios ou locais abandonados são espaços nos quais os artistas “desenvolvem novas propostas artísticas e culturais, por vezes associadas à marginalidade” (VIVANT, 2012, p.35).

As novas propostas desenhadas no espaço público remodelam a paisagem urbana e remete-nos ao pensamento de Fabio Pollice<sup>14</sup> (2010, p. 20) quando o autor afirma que além das peculiaridades concretas e materiais de um território, deve-se resguardar do mesmo modo “aquelas intangíveis como os valores éticos e culturais e, mais em geral, todas as expressões da especificidade cultural do lugar”. De certa forma, nesse sentido, aproxima-se da abordagem tríplice de Haesbaert (2004, 2007,2015) que considera o território além do jurídico-político, econômico, inserindo também o viés cultural em que ocorre a ocupação através da experiência vivida.

Essas peculiaridades materiais e culturais de um território aproximam-se da composição das “imagens do meio ambiente” como fruto do ‘observado e o meio’ em que “o meio ambiente sugere distinções e relações, e o observador – com grande

---

<sup>14</sup> Texto original: POLLICE, F. Il Ruolo dell’identità Territoriale nei Processi di Sviluppo Locale. Bollettino della Società Geografica Italiana, Roma, v. X, n. 1, p. 75-92, gen-mar. 2005.] apresentado no congresso La svolta culturale in geografia em setembro de 2003. Publicado na revista de nº 27, Espaço e Cultura da Universidade Estadual no Rio de Janeiro em 2010 traduzido por Andrea Galhardi de Oliveira, Renato Crionic e Bernadete Aparecida Caprioglio de Castro Oliveira.



adaptação e à luz dos objetivos próprios – seleciona, organiza e dota de sentido aquilo que vê” (LYNCH, 2009, p.16).

Portanto, identidade, estrutura e significado Lynch (2009) ajudam a construir a imagem que se aproxima com os escritos de Certeau (2009), quando o historiador descreve sobre a identidade de espaços públicos como a rua, em que a caracteriza por um ‘não lugar’:

A identidade fornecida por esse lugar é tanto mais simbólica (nomeada) quanto, malgrado a desigualdade dos títulos e das rendas entre habitantes da cidade, existe somente um pulular de passantes, uma rede de estadas tomadas de empréstimo por uma circulação, uma agitação, através das aparências do próprio, um universo de locações freqüentadas por um não-lugar ou por lugares sonhados (CERTEAU, 2009, p. 183)

Certeau (2009) e Lynch (2009) aproximam-se ao descreverem esse espaço público como um lugar de possibilidades e perspectivas de acordo com os seus transeuntes. Essa descrição também corrobora com o trabalho de Velloso (2014). Para a autora, ‘é necessário refletir sobre o componente subjetivo que rege a relação entre cidade e os seus habitantes. Assim, o território se apresenta enquanto espaço real, vivido, experimentado’ (VELLOSO, 2014, p.38). Nesse sentido, aproximam-se de Haesbaert (2007, p.19) quando considera que o “território é sempre múltiplo ‘diverso e complexo’, ao contrário do território ‘unifuncional’”.

Nesse lugar de possibilidades, no qual consideramos a rua, destacamos alguns trabalhos que apresentam a manifestação da arte e não poderíamos deixar de fora a contribuição de Bakhtin (1987). Ao estudar a obra de Rabelais<sup>15</sup>, buscou compreender a arte de rua e as festividades na Idade Média, dando destaque para as festas carnavalescas com o riso libertário das festividades que envolviam dança e teatro nos lugares públicos. Embora a obra de Bakhtin (1987) busque a discussão estética e linguística da arte, dá-nos a possibilidade de conhecer a cultura popular e, principalmente, a da rua na Idade Média e Renascença. Segundo ele, os festejos de carnaval ocupavam lugar importante na vida cotidiana medieval, como uma grande oportunidade de sair às ruas, de se divertir; mas, também, manifestar-se através das grandes encenações em que predominavam o riso e espontaneidade, mesmo quando se tratava de ritos religiosos.

---

<sup>15</sup> François Rabelais foi um famoso, padre, filósofo, artista e médico francês do século XV e XVI, que é considerado pelos especialistas como um dos primeiros anarquistas em sua forma de escrever sobre o seu tempo, buscando desmistificar as superstições e tradições da Idade Média. <http://frankvcarvalho.blogspot.com.br/2011/08/francois-rabelais.html>

O grande teatro proporcionado pelo carnaval, de acordo com Bakhtin (1987), tinha como principal elemento a comédia, o riso e a ironia. O que na visão do autor, poderia ser considerado como uma alforria temporária das convenções da Idade Média. Para ele, ocorria um tipo “abolição provisória das diferenças e barreiras hierárquicas entre as pessoas e eliminação de certas regras e tabus vigentes na vida cotidiana e real entre as pessoas, impossível de estabelecer na vida ordinária” (BAKHTIN, 1987, p. 14).

Vivant (2012), realizando a sua pesquisa na França no período de 2007, escreve sobre a arte na rua, não só sob uma perspectiva de economia criativa, mas também como uma manifestação de contracultura, contra o mercado e as imposições de uma elite e produção cultural dominante. Ela descreve o processo de ocupação dos espaços vazios, como galpões, galerias pelos artistas. A ocupação se dá através da música, dança, teatro e pinturas. Essas manifestações, consideradas por ela como *off*, possibilita uma reconstrução da cidade, uma vez que o ‘ecletismo das práticas’ desenvolve um hibridação da arte, mesmo que gerando transtornos aos moradores próximos a estas ocupações.

Vivant (2012), portanto, faz uma abordagem econômica da arte na rua, e de certa forma mais ampla no que diz respeito às formas de manifestação. Diferentemente, Hunter (2013) realiza uma pesquisa com uma abordagem mais artística e política destas manifestações que ocorrem ao redor do mundo, investigando cidades nos cinco continentes, buscando sempre as artes plásticas, resultando em uma publicação ricamente ilustrada.

De acordo com Hunter (2013, p.9) “supõem-se que a primeira incursão do homem na arte tenha sido a pintura corporal” na região africana, que em sua visão seria “o corpo humano como uma tela primitiva”. Segundo ele, o grafite mais antigo, data de 4.000 a.c e fora esculpido por soldados semitas em um penhasco egípcio. Contudo, o autor afirma que foram encontradas pinturas em 3D, na forma de uma mulher na região de Ardeche, na França que data de 35.000 anos (HUNTER, 2013).

A obra de Hunter (2013) faz uma análise dos estilos, temas e materiais utilizados para a arte de rua contemporânea e, ao mesmo tempo, é uma referência ao movimento *hip-hop*. Conquanto, ele não aborda outras manifestações da arte urbana, pois versa somente sobre os temas associados ao grafite. Segundo o autor, estas obras são carregadas de subjetividades que podem, dependendo do olhar do público, relacioná-las com qualquer tema; pois, trazem em si, sempre questões políticas, econômicas e,

principalmente, o homem como tema principal. Essa variedade de interpretação deve-se ao fato que a imagem das cidades está impregnada de informações publicitárias e políticas apesar disto “há também expressões pessoais da condição humana moderna na forma de arte nas ruas, disponíveis para que todos vejam” (HUNTER, 2013, p.9).

O artista inglês, Hunter (2013), afirma que a arte de rua é um fenômeno global, iniciado na década de 1970, com o auge em 2008, devido aos problemas econômicos e políticos que praticamente envolveram todo o globo, para ele, de certa forma, em alguma região do planeta conflitos foram surgindo e os artistas foram para as ruas, exprimirem os seus sentimentos, anseios e desejos, através das pinturas nas ruas em uma disputa territorial. Se antes havia uma disputa territorial, Hunter (2013) observou que hoje este conflito é menor; e que em determinadas regiões é comum perceber um processo de colaboração, inclusive de determinado artista, complementar o trabalho do outro, sem que seja um ato de provocação.

Hunter (2013) destaca que mesmo com uma determinada aceitação da obra de rua, muitos artistas ainda trabalham durante a noite para fugir da polícia e que novas técnicas foram desenvolvidas. Em Paris, “estão agora aperfeiçoando suas técnicas, usando mangueiras de alta pressão para talhar designes a partir do acúmulo de sujeira das paredes” (HUNTER, 2013, p. 120). Ou seja, os artistas estão executando a arte do grafite à distância, utilizando-se de mangueiras de alta pressão que os permitem pintar nas paredes, sem serem presos pela polícia<sup>16</sup>. O que Hunter (2013) chama a atenção é para o fato que mesmo em condição de clandestinidade, novas técnicas são desenvolvidas.

Do estudo de Bakhtin (1985) sobre a arte na Idade Média, passando pela arte de rua do Rio de Janeiro no período de 1900 à 1930, apresentado por Velloso (2014) e as cidades francesas criativas do final do século XX e início de XXI descritos por Vivant (2012), desembocamos no catálogo do inglês Hunter(2013) sobre a arte de rua ao redor do mundo em 2013. Esse percurso permite uma visão ampla das possibilidades da manifestação da arte nas ruas em épocas e contextos diferentes.

As múltiplas possibilidades do espaço urbano, no nosso caso, a rua, mostram-se como uma “zona neutra”, conforme descrito por DaMatta (1997), e por isso mesmo,

---

<sup>16</sup> De acordo com Hunter (2013), na cidade de Paris os grafiteiros desenvolveram a técnica de utilizar-se de longas mangueiras que ao esguichar a tinta de longa distância, os permitem ficarem longe do alcance das policias. Posto que a grafitação ainda é considerada como vandalismo.

livre para a manifestação da arte. Ancorados pela imagem da cidade de Lynch (2009) e pela invenção do cotidiano proposto por Certeau (2009), infere-se que a rua é um espaço de múltiplas possibilidades, inclusive da arte. Nesse recorte da manifestação da arte, acreditamos se redimensionar os múltiplos territórios e nessa multiplicidade, relacionando-as ao tempo-espaço, possam se configurar a multiterritorialidade da manifestação arte nas ruas do centro de Ipatinga.

E, nos impulsiona a ir além, em busca de novas experimentações neste espaço, no qual defrontamo-nos com artigos que versassem sobre a condição da arte de rua no Brasil, no período de 2001 a 2016, e os classificamos nas seguintes categorias e autores: Grafite: Ivo(2007), Souza (2008), Pennachin (2008); artesanato, Dabul(2014); Arquitetura: Cartaxo (2009), Giannotti (2009); Outras manifestações de arte pública que ocorrem nas ruas: Felix-Silva, Sales e Soares (2016) e Dutra (2013) e Pallamin (1998, 2000,2006, 2011 e 2012).

### **2.2.1 Grafite, Arte e contestação nas ruas**

Ao buscarmos referências sobre o objeto “arte e rua” nos sites Domínio Público, Scielo e Google Acadêmico encontramos cerca de 225.000 referências. Para aperfeiçoar os resultados filtramos para arte na rua e este número caiu para 166. Os autores escolhidos versam sobre pesquisas realizadas na rua e seus textos são contemporâneos, pois foram escritos no período de 2007 a 2008. A modalidade de arte conhecida como grafite é objeto de pesquisa de muitos, mas com abordagem nesse trabalho de Ivo (2007), Souza (2008) e Pennachin (2008).

No artigo de Ivo (2007) foi realizado uma análise envolvendo o projeto *Grafita Salvador*, implementado pela prefeitura deste município, em parceria com empresas. Visavam à utilização do espaço público em uma ação social para a retirada de jovens em área de risco social objetivando o desenvolvimento e exercício da arte de grafite. Contudo, a autora propõe questões reflexivas sobre o uso deste espaço em estratégias de *marketing* político e mídia social para empresas. Interessa-nos a discussão sobre o uso de uma arte de rua como estratégia de marketing e, ao mesmo tempo, como uma ação social e não artística.

No artigo, Ivo (2007) discute o processo de criação, enquanto arte livre das ruas, a grafiteagem, que inclui o grafite, a pichação e o grapicho. Para a autora, o processo de criação deveria atender ao desejo do artista na escolha dos espaços e com os temas livres. Contudo, tanto a prefeitura quanto as empresas patrocinadoras do projeto, delimitam os espaços e restringe os temas. Desta forma, afetaria a “*A temporalidade*” relacionada à arte não existe, à medida que esta é atemporal, enquanto que a mídia é destinada “a um tempo, um lugar e um receptor” (IVO, 2007, p. 110).

Ivo (2007) considera o grafite como uma forma de documentar nos espaços públicos os fatos, posicionamentos e as opiniões de forma livre e criativa. Ela reflete ainda que o grafite seja, às vezes, considerado como algo que polua visualmente e cria desordem nas cidades. Embora seja considerada como “uma mídia alternativa e contra hegemônica” (IVO, 2007, p.113), trata-se de uma arte de forte representação de movimentos sociais e culturais, desenvolvendo grupos estruturados e reivindicadores de direitos e como produção cultural organizada, possui características e categorias distintas.

Mesmo sendo proibido no Brasil desde 1998, pela Lei 9.605<sup>17</sup>, mas permitido na lei 12.408 de maio de 2011, o grafite continua sendo executado por seus artistas de forma marginalizada. Contudo, alguns projetos como o apresentado pela autora tutelam este processo, mas adaptando-o de acordo com as conveniências, escolhendo os temas e inclusive os locais em que podem ser executados. Desta forma, o que é uma obra aberta, torna-se uma obra fechada (IVO, 2007, p. 121).

Ainda sobre exemplos de manifestações da arte urbana, defrontamos com o cientista social David da Costa Aguiar de Souza, que nos apresenta outros elementos para a compreensão destas manifestações, publicado na revista *Enfoques on-line* no ano de 2008, sobre o grafite e outras intervenções urbanas. Mesmo que, no texto, ele contemple outras intervenções urbanas, elas sempre flertam com o próprio grafite ou outras vertentes da arte de pichação. Dentre estas outras intervenções, ele cita as

---

<sup>17</sup> A Lei 12.408 de maio de 2011, descriminaliza ao alterar 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. [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm), acessado em 28 de agosto de 2016. Contudo, cria exigências, o grafite não é crime, mas para ser executado deve se ter autorização do órgão público e local definido por este. No caso de patrimônio privado, exige-se a autorização do proprietário, o que no nosso entendimento fere a liberdade criadora do artista em relação a escolha do espaço e da temática a ser abordas, por isto, preferimos utilizar o termo ‘proibido’.

atividades esportivas, inclusive o *Le Parkour*<sup>18</sup> e algumas atividades comerciais como os ambulantes e flanelinhas, só que descreve e analisa mais profundamente a arte expostas nas vias públicas em muros e fachadas.

Embora Ivo (2007) propõe uma reflexão relacionando *marketing* político e social, há pouco aprofundamento na história e evolução da arte do grafite. Dessa forma, em Souza (2008) podemos encontrar não só a descrição como análise dos processos pelos quais o grafite se desenvolveu ao longo do tempo. A transição do *street art*, para os museus e para o mercado publicitário, segundo Souza (2008), se dá no momento em que este tipo de arte passa a elaborar suas técnicas e se concentra menos no discurso ideológico. Assim, mesmo que aparente certa rebeldia é algo controlado que foge da panfletagem e demonstra somente uma atitude estética de liberdade.

Dentre as categorias que, na concepção do autor, evoluem até o *street art*, estão a *pichação*, *graffitagem*<sup>19</sup> e o *grapicho*. A pichação seria a origem de todos: uma arte que se expressa de forma rudimentar através de letras e rabiscos monocromáticos, mas com intensa ideologia; enquanto que o grafite trabalha com desenhos, histórias e de certa forma mais harmônico e utilizando-se de *spray*, *stencil*, colagens e outras técnicas de pinturas, o que os especialistas consideram mais próximo das artes plásticas. Entre os dois estilos, surge o *grapicho*. Nesta modalidade o artista não se utiliza de desenhos, mas, trabalha uma letra mais estilizada, com cores e preenchimentos. (SOUZA, 2008).

Segundo Souza (2008), é possível detectar a formação de grupos com laços territoriais de acordo com a assinatura artística das obras, das quais ele menciona quatro na cidade do Rio de Janeiro: *Crews*, *Flashback*, *Nação Crew*, *TPM Crew*. O autor não apresenta maiores detalhes que possa distinguir esses grupos senão a localidade em que ocorrem em um processo de demarcação territorial. Entretanto, fato é que existe uma “dicotomia pichação-graffiti,” em que a pichação é considerada por degradar visualmente as capitais brasileiras, devido a “sua vocação clandestina e por seu aspecto estético com traços rápidos e apressados em tinta *spray*, cuja premissa é a divulgação através da repetição” (SOUZA, 2008, p.77). Ao passo que, para a execução do grafite, utilizam-se técnicas mais elaboradas, mais complexas e coloridas; não monocromática (SOUZA, 2008).

---

<sup>18</sup> *Le Pakour* é uma atividade física que é executada utilizando-se a estrutura urbana como prédios, escadas, viadutos. Surgiu na década de 1980 na França (LEITE, ET AL, 2011)

<sup>19</sup> Com o objetivo de se manter fiel ao autor David Souza, utilizamos a grafia *graffitagem* e não *grafitagem*.

Ainda que o grafite seja considerado como vandalismo, Souza (2008) considera que em breve não será mais repudiada como objeto de preconceito como fruto “de delinqüente, poluidoras, esvaziadas de qualquer caráter estético ou valor artístico”, tendo em vista os programas sociais desenvolvidos por algumas cidades como Salvador e Belo Horizonte<sup>20</sup>.

Quando o assunto é arte urbana, segundo Souza (2008), o Brasil é destaque internacional. Isso se dá por causa das difíceis condições em que se encontra o artista, que teve de improvisar, e nesta “improvisação para pintar com o material e os recursos disponíveis (...) os artistas brasileiros ao estado atual de experimentação e criatividade que os singulariza dentro de uma rede mundial” (SOUZA, 2008, p.88).

Ainda, neste universo da grafiteagem, Débora Lopes Pennachin em 2008, participou do projeto Corpocidade, em Salvador e levou ao debate a questão da arte no espaço urbano. Para a autora, além do processo de pictórico, o grafite é também uma expressão corporal, pois, “sem movimentar-se, não é possível ao artista produzir seu grafite e assistir a essa movimentação do corpo do artista na cidade, da qual resultam obras de arte é uma experiência estética singular.” (PENNACHIN, 2008, p.6). Para ela, existe um elo entre as metrópoles e seus moradores através do grafite que, ao mesmo tempo, propõem uma reflexão e uma denúncia sobre a própria cidade.

O graffiti exemplifica magistralmente a dialética existente entre as metrópoles e seus moradores: as inscrições encontradas pelos corredores de trânsito das cidades representam não apenas uma tentativa de fazer parte do cenário das metrópoles, como também evidenciam a necessidade de se retratar demandas e especificidades advindas da própria vivência urbana. (PENNACHIN, 2008, p.1)<sup>21</sup>

Contudo, devido ao grande número de informação visual, muitas vezes o grafite passa despercebido por grande parte da população e se perde neste emaranhado de imagens, cores e sons que constituem as metrópoles contemporâneas. Este caleidoscópio de informações, que é a cidade contemporânea, a autora denomina como “labirinto de imagens” (PENNACHIN, 2008, p.2).

E, neste labirinto, percorrido pelo artista da grafiteagem, faz com que o grafite seja uma arte em movimento e transitória. O próprio artista a altera de acordo com os seus anseios e o seu estado de alma. Outro ponto observado por ela, diz respeito ao fato

---

<sup>20</sup> Nestas cidades acontecem projetos que visam a inclusão social através de oficinas de grafiteagem.

<sup>21</sup> Optou-se pela grafia tal qual consta no artigo *graffiti* e não grafite.

que o próprio artista no exercício de seu ofício, passa a observar e apreciar a obra de outros grafiteiros e de certa forma influenciando e sendo influenciado.

Em resumo, neste item abordamos a arte de rua, considerada como transgressora, cuja origem remonta aos tempos romanos. A pichação de protesto, ganha contornos de arte e passa a ocupar os museus e as residências ricas. Assim, artistas representantes do grafite brasileiro tornam-se, inclusive, referência internacional, conforme comenta Souza (2008). Esta arte que incomoda é tutelada pelo estado e pela mídia e se transforma em *marketing* social e político tal qual discute Ivo (2007). Além disso, torna-se uma arte em movimento que dialoga com o espaço, transformando-o e adaptando-o, conforme apresenta Pennachin (2008).

Verifica-se nas pesquisas, aqui apresentadas, de Ivo (2007), Souza (2008) e Pennachin (2008) a importância do grafite como uma forma de manifestação da arte de rua, como elemento não só integrador como também questionador das políticas públicas. Situa-se entre a legalidade e a ilegalidade, o permitido e o não permitido. Nesta configuração, nota-se um desenvolvimento rumo à aceitação da gestão pública e da própria cidade quanto à manifestação da arte do grafite, através de ações sociais que buscam a aceitação dessa arte. A diversidade de estilos que se manifestam e a forma como ocupam as ruas da cidade, denotam uma multiterritorialidade, uma vez que o artista ao utilizar-se dos muros e paredes com fins de se manifestarem, não abandonam suas raízes e seus questionamentos. Assim estabelece-se como a própria manifestação da arte, que irá se configurar na relação tempo-espaço no desenvolvimento de uma nova multiterritorialidade, assunto que retornaremos no capítulo 3. No próximo item, apresentamos o conflito existente entre as próprias manifestações da arte nas ruas, através das pesquisas realizadas por Dabul (2014) e Dabul e Barreto (2014) na cidade de Fortaleza.

### **2.2.2 Artesanato e artes plásticas: um conflito das artes nas ruas**

Em busca de novas referências da manifestação da arte nos sites Domínio Público, Scielo e Google Acadêmico, encontramos diversos autores que, de certa forma, trabalham o tema arte na rua. Contudo, procuramos situações de conflitos, que nos



permitissem visualizar a configuração desses embates de forma mais clara e em outra configuração que não fosse o grafite, permitindo que ampliássemos para outras manifestações dessa arte na rua. Encontramos as pesquisas de Dabul (2014) e Dabul e Barreto (2014) que apresentam-nos o conflito entre artistas plásticos e os artesões na cidade de Fortaleza.

Realizando a pesquisa em 2013, Dabul (2014), apresenta interessante panorama quanto às territorialidades da arte na praia de Iracema na cidade de Fortaleza. Embora estejam vinculadas no mesmo projeto municipal de fomento do artesanato, os artistas e artesões que ocupam a área da praia e a área denominada alambrado, possuem percepções e atitudes diferentes quanto ao trabalho artístico em uma disputa, que podemos compreender como de territorialização, e envolve inclusive o consumidor. No processo de venda da obra de arte e do artesanato, (classificação dos próprios artistas), o artista que ocupa o Alambrado se considera privilegiado. Eles se consideram artistas e, portanto profissionais, o que lhes dá maior destaque, principalmente pelo público consumidor. Por outro lado, os artistas que utilizam das áreas próximas da praia, são considerados meros artesãos. Instaura-se, pois, o conflito.

Antes de 2009, os artistas plásticos e artesões utilizavam-se da área central da cidade para o exercício profissional de sua arte, sem a necessidade de nenhum cadastro municipal. A partir desse ano, a prefeitura de Fortaleza criou o projeto Feira de Artesanato da Praia, transferindo toda ação cultural para a Praia de Iracema, permitindo o acesso somente aos artistas devidamente cadastrados na prefeitura. Para aqueles que se consideram artistas plásticos de formação em Belas Artes, trata-se de uma situação momentânea como necessidade de sobrevivência, enquanto que os artesões consideram a possibilidade de permanência neste lugar. Com a transferência da Feira para a Praia de Iracema alguns “verdadeiros artistas plásticos” decidiram não acompanhar o movimento, gerando vagas que foram utilizadas por artesões (DABUL, 2014).

Dividida em duas áreas distintas, a praia e o alambrado, os que utilizam-se do alambrado, julgam-se superiores e afirmam que “aqui no Alambrado só tem artista plástico, pinturas e esculturas. Arte é arte, artesanato é artesanato” (DABUL, 2014, p.167). Na visão dos entrevistados existe uma grande diferença entre arte e artesanato, pois, segundo eles, o artesão não cria e faz sempre “a mesma coisa” (DABUL, 2014). Quanto ao processo de venda, a autora o descreve como algo peculiar ao território em que ocorre. Diferenciam-se de acordo com o local em que ocupam, área da praia ou o

Alambrado. Enquanto os artistas que ocupam a área da Feira da Praia de Iracema atribuem ao valor comercial, a verdadeira apreciação e reconhecimento de seu trabalho, os artistas que ocupam o Alambrado sentem-se mais valorizados quando o resultado de seu trabalho é escolhido para galerias, exposições, ganha o mercado da arte.

O trabalho de Dabul (2014) não encerra a discussão e nem apresenta a perspectiva do consumidor. Dabul e Barreto (2014) realizam pesquisa semelhante envolvendo os retratistas de rua no Largo da Carioca no Rio de Janeiro. Esta arte se constitui no ato de ampliar pequenas fotos em tela ou até mesmo quando a pessoa posa para o artista.

O exercício desta arte, tanto por artistas formados como por amadores, cria dois grupos bem distintos na questão de entendimento e compreensão do exercício profissional. Os autores observaram que os treze artistas, número utilizado na pesquisa, não poderiam ser considerados como um grupo homogêneo, pois, eram individualistas e, durante a pesquisa, percebeu-se pouco ou nenhum contato de um com o outro. Ocorre, algo parecido como uma delimitação de espaço e concorrência, principalmente com os artistas que cursaram belas artes e os que aprenderam pela observação. Os primeiros se consideraram melhores do que os segundos; enquanto estes sentem-se inferiorizados pelos primeiros (DABUL, BARRETO, 2014).

Segundo os artistas pesquisados por Dabul e Barreto (2014), o fato de estarem na rua não os inclui como pedintes. De acordo com os mesmos, seu público consegue os diferenciar através do trabalho artístico e compreendem como uma situação circunstancial de sobrevivência no qual ele, o artista, não abandona a sua arte, mas a utiliza como uma forma de obtenção de renda (DABUL, BARRETO, 2014. p.54).

Fato é que os pesquisadores identificaram duas categorias de artistas de acordo com o território em que ocupam: retratismo e retratista. Enquadram como retratismo os jovens profissionais que aprenderam o ofício “herdado de outros retratistas” e como retratista o profissional que dominam a técnica e acreditam “possuir um dom”. O jovem considerado como retratismo considera a sua situação sazonal e que um dia abandonará o ofício, enquanto que o retratista, homens mais maduros se dividem. Alguns demonstraram aos pesquisadores interesse em arrumar um emprego, ao passo que outros pretendem continuar com o ofício, por amor à arte. Estes que pretendem continuar, geralmente são homens mais experientes e são “artistas plásticos que exercem o que consideram ser apenas uma modalidade do *métier* especializado ao qual

se dedicam desde sempre, e ao qual pretendem continuar a se dedicar indefinidamente” (DUBAL, BARRETO, 2014, p.52).

O panorama apresentado pode ser compreendido como um conflito de gerações de artistas de épocas e formação diferente. Contudo, a paixão pela arte e a necessidade de sobrevivência fazem com que dividam o mesmo espaço público; que, de certa forma, não pertence a nenhum grupo definido, porém, ao mesmo tempo, identitário a todos; até o momento em que o Estado interfira e os transfira para outro lugar.

O conflito instaurado entre os agentes que compõem esse território, artistas e a intervenção do estado remete-nos a Haesbaert (2004) e a sua multiterritorialidade. Preconiza a divisão estrita entre território como domínio material e ocupação simbólica, faz com que a multiterritorialidade seja ignorada e até incompreendida. Para ele, o processo de reteriorização implica em novas territorialidades que se adaptam, complementam-se, sem se anular. Podemos perceber na situação de Fortaleza a possibilidade de nova multiterritorialidade, a cada vez que os artistas são obrigados a mudarem de local para a manifestação da arte. A multiterritorialidade é um processo individual ou coletivo, dependendo das circunstâncias em que se desenvolvem as territorialidades (HAESBAERT, 2016).

No próximo item apresentaremos os estudos de Cartaxo (2009) e Gianotti (2009) que ilustram a manifestação da arte nas ruas e que de certa forma altera o cotidiano da população. Acreditamos que esta alteração no espaço possa possibilitar a multiterritorialidade, tanto na arte quanto nas pessoas que compõem este território.

### **2.2.3 Arquitetura: arte permanente que transforma o cotidiano e o próprio território.**

A rua não é palco somente para as obras de arte que se configuram como grafite. Nela podem se manifestar obras de autores consagrados e, para exemplificação desta situação, buscamos nos sites Domínio Público, Scielo e Google Acadêmico. Escolhemos Cartaxo (2009) e Gianotti (2009), pois apresentam casos da manifestação da arte na rua através de artistas consagrados e argumentam sobre a relação do artista, da população e do governo, quanto a estas manifestações.

Cartaxo (2009) cita diversos trabalhos de artistas que utilizam a rua como forma de expressão, nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Nova York, Leipzig e Tokio e estão na contramão do uso das galerias de arte. São artistas consagrados que não vislumbram, de imediato, a venda de sua obra, mas uma manifestação artística. Desta maneira, eles buscam dizer algo para o espaço e para as pessoas que os utilizam. Objetivam realizar um processo de transformação e alteração de sentidos, o que a autora considera como intervenções urbanas, nas formas de esculturas, instalações, intervenções.

Para chegar até o momento das intervenções Cartaxo (2009) apresenta na introdução uma referência à arte de pichação e grafiteagem, às quais ela considera como precursoras do processo de intervenção urbana. O grafite que é uma arte “pública por natureza”, incorporado nas artes visuais devido à criticidade com que “interagem na cena pública” (CARTAXO, 2009, p.7). Como dito antes, a autora não debruça sobre o grafite, mas na modalidade *site-specific*<sup>22</sup> que consiste em instalações de obras de arte em espaços públicos. Dentre os trabalhos citados pela pesquisadora, daremos destaque a dois pelas peculiaridades e poesia, *Tilted Arc* de 1987 e *Cidade Dormitório* de 2007.

A obra de Richard Serra de 1987, a *Tilted Arc* instalada na *Federal Plaza* em Nova York, consistia em uma imensa placa de ferro curva e não possuía nenhuma função específica, senão uma inquietação artística que atrapalhava o fluxo de pessoas. O incômodo provocado pelo *Tilted Arc* culminou com a sua retirada, tornando o espaço público novamente somente um lugar de passagem. Foi sugerido ao artista que a transferisse para o museu. Ele não aceitou, pois, considerou que sem o espaço da praça; a peça perderia o sentido.

A outra obra que destacamos é *Cidade Dormitório* de 2007, do artista Guga Ferraz. A *Cidade Dormitório* consistiu na montagem de torres de beliches no centro da cidade do Rio de Janeiro, como uma manifestação dos problemas habitacionais da cidade. Composta por oito beliches, esta estrutura chamou a atenção da população porque durante a exposição os moradores de rua a utilizaram como moradia (CARTAXO, 2009).

---

<sup>22</sup> O termo *sítio específico* faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites - em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. Nesse sentido, a noção de *site specific* liga-se à idéia de arte ambiente, que sinaliza uma tendência da produção contemporânea de se voltar para o espaço - incorporando-o à obra e/ou transformando-o -, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou áreas urbanas. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>>. Acesso em 23 de setembro de 2016.

Para a autora, os problemas urbanísticos afetam a relação do homem com o mundo e que através destas manifestações artísticas, *site-specific*, é possível propor uma reflexão nesta conturbada relação. E, de certa forma é “por intermédio da arte pública, a cidade como lócus funciona como meio de reflexão do ser-no-mundo contemporâneo” (CARTAXO, 2009, p.5).

Ao descrever sobre a influência da arquitetura na imagem da cidade e das relações com o homem, Cartaxo (2009) aproxima-se do trabalho de Giannotti (2009). Afinal, ambos defendem estas manifestações artísticas com uma forma de refletir sobre a relação homem e espaço. A aproximação com Lynch (2009) e Certeau (2009) se dá porque ambos levam em consideração o olhar dos ocupantes para a construção da imagem e do cotidiano.

Embora Giannotti (2009) tenha apresentado em seu título a expressão ‘a margem da rua’, ele não aprofunda a discussão sobre as obras artísticas, de arquitetura, esculturas e pinturas que surgem neste espaço. Todavia, desenvolve uma discussão colocando no centro a relação entre museus e essas artes que também poderiam ser expostas nas ruas. Para ele, o artista prefere levar sua arte para o museu. Na rua, o que o desestimula é a forte influência política. Uma obra de arte na rua gera conflito e pode ser retirada com a alegação de estarem atrapalhando o fluxo de pessoas, ou encobertas por plantas e outras estruturas com objetivo de escondê-las para não influenciar os olhares da sociedade.

O autor acredita que o incidente com a obra artística em Nova York, possa ter influenciado na decisão do artista Richard Serra de só expor em museus. Desde que o *Tilted Arc* foi retirado da *Federal Plaza*, o artista passou a utilizar somente de museus para as exposições de seus trabalhos e que desta forma, uma obra que seria apreciada por um número maior de pessoas e se relacionaria com a própria estrutura urbana, torna-se cativa destes espaços privados (GIANNOTTI, 2009).

Tanto Cartaxo (2009) quanto Giannotti (2009) defendem a utilização das áreas públicas para a manifestação da arte, principalmente das artes plásticas e arquitetura como uma forma de interação e reflexão da relação homem e espaço. Algo que não é trabalhado nos artigos citados é a questão financeira, como estes artistas se mantêm economicamente. De certa forma, os artistas que realizam as instalações, já são reconhecidos profissionalmente e geralmente realizam o trabalho na rua dentro de projetos financiados por empresas e pelo estado.

O que se observa nos textos de Cartaxo (2009) e Giannotti (2009) é que os artistas se interessam por utilizar a rua para a manifestação de sua arte, porém os entraves encontrados estão relacionados em uma sociedade que não compreende a arte. Isso remete-nos a discussão de Barbosa (2009) que defende uma educação da arte que permita ao aluno compreender para admirar. Acreditamos que o aluno de hoje é o cidadão de amanhã que irá se movimentar pelas ruas e que sua formação em uma perspectiva da triangulação do ensino da arte, possa o tornar apto para a apreciação da obra de arte nas ruas e não somente em museus e galerias. Os trabalhos de Cartaxo (2009), Giannotti (2009) e Barbosa (2009) não fazem referência explícita ao território. Contudo, inferimos que pode se tratar de um processo de percepção e ocupação do espaço; e, nesta configuração, surgem as multiterritorialidades da manifestação da arte. Tendo em vista o processo de fruição da arte, essa manifestação nos espaços públicos pode, portanto, tornar-se tanto um monumento como contramonumento.

No próximo item, apresentaremos alguns pesquisadores que buscam nas ruas a manifestação da arte. Chamaram-nos a atenção pelas peculiaridades da observação. Felix-Silva *et al* (2016) estudam os moradores em situação de rua como “fazedores de arte”, Dutra (2013) apresenta alguns exemplos de manifestação da arte de forma múltipla, sem se ater a uma única forma; enquanto Pallamin (2000) afirma não ser possível dissociar a prática da arte urbana da formação social.

#### **2.2.4 Quando as artes se misturam na rua e se tornam arte pública**

No trabalho de Kwon (2004), a arte pública é considerada basicamente como a manifestação através de esculturas e obras de arte propriamente ditas e produzidas por artistas reconhecidos que optam pela rua como uma forma de expressão, mas que, contudo, influencia é influenciada pelo espaço-tempo. Porém, acreditamos que a arte pública possa ser considerada por um viés de outras manifestações que possibilitam a multiterritorialidade. Para fortalecer esse nosso pensamento, apresentamos outros olhares sobre a rua e as manifestação artísticas que podem ocorrer nesse espaço que se configura como um novo território.

E para isso, retornamos sites Domínio Público, Scielo e Google Acadêmico, com as palavras chaves arte, rua e território e nos deparamos com uma gama de artigos, teses e dissertações. Focamos em temas que fossem diferentes, do grafite, arquitetura, artesanatos e arquitetura. Buscamos, de certa forma, aproximar os textos a realidade da manifestação da arte de rua em Ipatinga. Interessou-nos a visão da arte na rua pelo viés da psicologia em relação aos moradores em situação de rua tratado por Félix-Silva, Sales e Soares (2016). Assim como buscávamos artigos recentes que apresentassem algum estudo de caso de manifestação diversificada nas ruas e espaços abertos, como praças, coretos e nos identificamos com o trabalho de Dutra (2013), que descreve as manifestações da arte nas ruas da cidade de Pelotas. Quanto à escolha de Pallamin (2000), deve-se a sua referência entre os autores que versam sobre o tema arte e rua. Sua obra *Arte Urbana* (2000) serve de referência para muitos pesquisadores, dada a qualidade de sua pesquisa.

Félix-Silva, Sales e Soares (2016) realizam um belo estudo da condição humana em situação de rua, em um processo de imersão observando a história de algumas pessoas nesta condição por uma perspectiva da psicologia e da arte, da arte de viver, superar e desenvolver uma poesia da própria vida. Na concepção dos autores “a vivência em situação de rua é um modo de fazer arte, ainda quando não se trata de resistência política ativa, haja vista a capacidade de sobreviver em extrema condição de vulnerabilidade social” (FELIX-SILVA; *et al*, 2016, p.46).

Interessante observar que os autores, como psicólogos, focam a poesia da relação dos moradores de rua com o espaço e com a sua própria história de vida. Em determinado momento, em uma citação de Pagot (2012), apresenta a rua “como a mãe dos órfãos, mãe que cria, acolhe qualquer um; rua que não exclui ninguém, não se precipita em pré-julgamentos ou noção de norma – de onde vem, o que vai fazer, qual é a cor, qual é o sexo, qual é o nome” (PAGOT, 2012, p.51<sup>23</sup> *apud* FELIX-SILVA; SALES; SOARES, 2016). Nesta rua é possível apagar o passado “estabelecendo novas conexões, onde o doméstico, privado, familiar, vai dando lugar ao aberto”.

Os autores descrevem quatro categorias de Arte, sendo estas: Arte produzida artesanalmente; Arte de “fazer de um tudo”; Arte de “fazer arte” (crack, álcool...); Arte como resistência política ativa. Na primeira categoria se encontram os artesãos que

---

<sup>23</sup> Pagot, A. M. **O louco, a rua, a comunidade**: as relações da cidade com a loucura em situação de rua. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2012.

produzem e vendem artesanatos como fonte renda. Os artistas permanecem na condição de moradores de rua. Na segunda categoria, os artistas permanecem moradores de rua e se ocupam de pequenos serviços ou bicos, como costumam chamar, executando os trabalhos de flanelinhas, pedreiro. Os artistas do terceiro grupo não se preocupam em realizar uma atividade remunerada. Estão envolvidas com o vício do crack e álcool, e perambulam pelas ruas envoltas em suas histórias e memórias. O último grupo é dos artistas que estão na rua como uma forma de resistência ao próprio sistema. Alguns possuem profissão, trabalham e retornam para a condição de rua, por uma simples questão de liberdade e poesia (FELIX-SILVA; SALES; SOARES, 2016). Desta forma não é possível ignorar a multiplicidade dos universos que estão na rua, pois, ao contrário do que apresentam os noticiários, as pessoas em situação de rua não se tratam de um grupo homogêneo.

Neste trabalho, os autores mencionam a arte como o modo vida e como as pessoas se adaptam à rua com as suas peculiaridades, não com uma preocupação estética da arte, mas como uma escolha. A arte surge não como objetivo, mas como uma consequência. Nesta perspectiva, a arte seria o que possibilita a vida. Portanto, a abordagem psicológica de Félix-Silva, Sales e Soares (2016) apresenta a perspectiva da arte de viver em condições de rua, não a arte propriamente dita.

Posto que buscamos um objeto que possa ser representante da manifestação da arte na rua, chegamos ao artigo de Dutra (2013), que versa sobre as manifestações artísticas nas ruas do cento de Pelotas. Porém, fica na mera descrição do que ocorre e muito raso na questão de como ocorrem e quais os impactos neste espaço. A autora cita em seu trabalho: estátua viva; grafite, circos, danças e grupos de teatro; no entanto, não descreve como é a manutenção desses grupos.

Há, na escrita da autora, uma preocupação em adaptar as ruas e praças para as manifestações culturais muito maiores do que a elaboração de uma cartografia e uma compreensão das artes de rua. Acreditamos que nas ruas são possíveis duas categorias de manifestação da arte: a primeira que surge espontaneamente por um artista em busca de uma renda ou simplesmente para a experimentação da arte; e outro, que são as artes permanentes do espaço, comum a grafite, pichação e a própria arquitetura que se manifesta através das fachadas, dos monumentos e dos bustos em praças públicas (DUTRA, 2013).



No artigo de Dutra (2013), pode-se inferir que a rua esteja sendo utilizada para a realização de projetos culturais, através da lei de incentivo municipal, conforme mencionamos anteriormente. A principal preocupação da autora é com as condições físicas do local que, em sua concepção, deve se adaptar ao artista; enquanto acreditamos que seja o contrário, é o artista quem se adapta ao local, apropria-se e o transforma.

Em contrapartida, a arquiteta Vera Pallamin desenvolve desde 1994 pesquisas relacionadas à arte e ao espaço público, que muito contribuem para a compreensão do processo da arte da manifestação da arte na rua. Suas pesquisas sempre perpassam pela relação arte e rua em uma perspectiva de influência recíproca. Dentre os seus trabalhos destacamos os que abordam sobre arte na rua de forma um pouco diferente e apresenta uma escala evolutiva do trabalho da pesquisadora sobre a arte na rua: apontamos as seguintes obras: o livro *Arte Urbana* (2000) e os artigos *Intervenções urbanas e comunidades: entre o consenso e o dissenso* (2006); *Espaços Urbanos e Práticas Artísticas Coletivas, em São Paulo: Um comentário sobre a ação “O Céu nos Observa”*(2011) e *Cidade e Cultura: Conflito Urbano e a ética do Reconhecimento* (2012).

Na obra *Arte Urbana*, Pallamin (2000) busca desenvolver um olhar mais profundo das transformações sociais do indivíduo e do espaço, indo além do que somente uma exposição política econômica da relação arte e espaço público. Nesse trabalho, a autora não se refere a um tipo de arte específico, embora; em alguns momentos, ela flerte com a arquitetura como um pano de fundo para a rua que se desenvolve ao redor.

Dissociar a prática da arte urbana da formação social não é possível. Pallamin (2000, p.10) defende como “contínua constituição de uma sociedade específica”. A autora pondera que mesmo que seja conflitante, não é possível negar o impacto social dessa arte que se desenvolve com desenvoltura pelo espaço urbano.

Em *Arte Urbana*, Pallamin (2000) dá continuidade em suas pesquisas realizadas em San Francisco (EUA) e Florença (Itália), sem apresentar maiores detalhes de como realizou a pesquisa; pois, utiliza-se de muitas referências, dentre estes Michel de Certeau<sup>24</sup>. Para ela, “sob o ponto de vista processual, a relação entre arte pública e

---

<sup>24</sup> Dentre as referências utilizadas por Pallamin, citamos Michel de Certeau porque ele relata sobre a invenção do cotidiano, inclusive sobre o ato de caminhar e observá-lo. Nesse sentido, que o citamos. Ele é um dos autores que nos inspiram na escolha do método, de pesquisa observacional, não participante.

espaço urbano não é de justaposição, nem a inserção” (PALLAMIN, 2000, p.17). No que tange a arquitetura é uma relação de conflito em que se busca a auto-afirmação da arte em contraponto à imposição do espaço urbano. Nesse caso, “não se trata, pois, de se concentrar no aspecto “fotogênico” do lugar, mas de buscar uma inovação na sua dimensão artística” (PALLAMIN, 2000, p.17).

Esse conflito comentado no livro *Arte Urbana* é mais detalhado quando Pallamin (2011) descreve o projeto *O Céu Nos Observa* que aconteceu de 2001 a 2010, em São Paulo. Nesse projeto ocorreram diversas ações artísticas na rua a céu aberto. As ações referentes a esse projeto ocuparam uma área da cidade de aproximadamente cem metros quadrados. Mesclam artes visuais com performances. O que diferencia esse trabalho de muitos é o fato de utilizarem a internet como veículo de comunicação e divulgação da arte de rua.

Em o “*O Céu nos Observa*”, a principal questão desenvolvida pelos artistas é a utilização do espaço que vai além do próprio espaço, através das conexões “diretas nos espaços urbanos, vídeos, imagem via satélite, blog e conexões via rede - trabalhou-se a ideia da comunicação não como veiculação linear de mensagens, mas como elaboração compartilhada de sentidos.” (PALLAMIN, 2011, p. 26).

Pallamin (2011) descreve a interação das artes na rua possibilitando experimentações de novas linguagens, enquanto o trabalho de Dutra (2013) denota uma preocupação em adaptar o espaço da rua para a manifestação da arte. Em contrapartida, Felix-Silva, Sales e Soares (2016) preocupam-se em observar a vivência nas condições de rua como uma forma que possibilita a arte. São três perspectivas que tomam como ponto de partida: o artista, as condições da arte e as possibilidades do espaço; não a arte em si. Na relação dos três elementos, artista, condições da arte e as possibilidades do espaço para que ocorra a manifestação da arte nas ruas, faz-nos inferir em um processo de multiterritorialidade, uma vez que múltiplos territórios são experimentados no mesmo espaço, conforme trabalharemos em capítulos posteriores. Esses elementos surgem na figura dos transeuntes que, com suas territorialidades, reagem de forma diferente quanto à manifestação da arte. Acreditamos que a multiterritorialidade se dê na interação destes elementos, de tal forma que a dotam de outros significados. Todas estas territorialidades desenvolvem na manifestação da arte na rua a multiterritorialidade, uma vez que acumulam e não se anulam as territorialidades vividas.

### 2.3 ENFIM, A ARTE QUE PROCURAMOS?

Analisando as referências bibliográficas escolhidas, observamos que a rua possui condições propícias para a manifestação da arte de forma diversificada. As pesquisas foram realizadas em cidades cosmopolitas no Brasil como em outros países e contribuem para que possamos pensar em sua aplicação na cidade de Ipatinga.

Com cinquenta e três anos de emancipação, a cidade de Ipatinga possui vasta manifestação cultural<sup>25</sup> composta de dança, teatro, música, literatura e artes plásticas. Ela possui de forma organizada e institucionalizada<sup>26</sup>, 8 grupos de dança; 18 espaços culturais; 9 grupos de teatro e 01 Escola Municipal de Artes Cênicas. No período de 01 de janeiro a 31 de dezembro de 2016, foram realizados eventos abarcando artes cênicas, dança e exposições nos espaços privados do Centro Cultural Usiminas, 191<sup>27</sup>; Espaço Mut<sup>28</sup>, 85; Espaço Híbrido<sup>29</sup>, 36; Casa de Teatro Perna de Palco<sup>30</sup>, 30. Teatro Circular Farroupilha<sup>31</sup>, 17. Estas manifestações artísticas se desenvolvem em espaços específicos como museus, teatros e salões de eventos de organizações privadas. Portanto, existe uma efervescência cultural que de certa forma atinge as ruas do centro de Ipatinga.

Ao buscarmos conceitos sobre arte em Kant (1724-1804), Bosi (2002), Coli (1995) e Canclini (2015), Benjamin (1975), Bueno (2009), Barbosa (2009), Gonçalves (2009), Kwan (2004), Young (2002) compreendemos ser complexa a definição de um único conceito que abarque a nossa pesquisa. Os conceitos da arte foram sofrendo transformações na medida em que se alteram o contexto dos autores que são tendenciosos a defenderem o que mais se aproxima de seus gostos.

---

<sup>25</sup> Disponível em <<http://euamoipatinga.com.br/historia/noticias.asp?video=Costumes>>. Acesso em 20 de julho de 2016.

<sup>26</sup> CUNHA, Leila. Encontro com a Memória. Mapeamento dos Grupos de dança e teatro de Ipatinga/MG. Fino Trato. Ipatinga. 2011.

<sup>27</sup> Disponível em <<http://www.institutoculturalusiminas.com/programacao/tipo/ipatinga/> acessado em 20 de fevereiro de 2017. Para o levantamento dos dados foi utilizada a programação mensal nos períodos de 01 de janeiro à 31 de dezembro de 2016.

<sup>28</sup> Disponível em <<https://www.facebook.com/espacomut/> acessado em 15 de fevereiro de 2017. As informações foram prestadas pelo responsável administrativo senhor Dalbert Vinicius

<sup>29</sup> Disponível em <<http://hibridus.com.br/> acessado em 20 de fevereiro de 2017. Informações prestadas pelo senhor Wenderson Godoy

<sup>30</sup> Disponível em <<https://www.facebook.com/pages/Casa-De-Teatro-Perna-De-Palco/282753781839217>>. Acesso em 20 de janeiro de 2017.

<sup>31</sup> Disponível em <http://teatrofarroupilha.blogspot.com.br/>. Acesso em 20 de janeiro de 2017. Informações prestadas pela gestora Claudiane Dias.

Kant (1724-1804) defende um conceito da arte, baseado no belo ou no juízo do gosto, não estando diretamente relacionado com o conceito ou conhecimento, mas sim ao prazer (ou não) de estar em contato com a arte. Bosi (2002) e Coli (1995) defendem um conceito mais erudito e não negam a influência histórica do contexto da arte.

Enquanto que Canclini (2015) desenvolve o discurso de uma arte que sai da cultura e ocupa os museus sem abandonar as origens, posto que quando ela sai de suas origens para o museu, perde-se a essência. Defende uma cultura híbrida, ou seja, forjada entre o colonizado e colonizador. Nesta perspectiva de Canclini (2015), podemos compreender um sistema de multiterritorialidade da manifestação arte. A arte que surge através de um processo híbrido, não abandona nenhuma de suas territorialidades ao se manifestar em outro território, ela se adapta e, portanto, multiterritorializa-se.

A reprodutibilidade da arte a destituiu de sua aura, conforme defende Benjamin (1975) e faz com que a percepção que se tenha dela, sofra influência da massa. Porém, o que Benjamin (1975) considera massa, inferimos como novos mercados e ou novos admiradores, novas perspectivas. Afinal, levam a construção de uma arte pós-moderna e contemporânea que atinge as ruas e nesta perspectiva possa surgir uma nova aura, diferente da defendida por Benjamin (1975), mas de certa forma multiterritorializada.

Todavia, com o processo de globalização e o movimento pós-moderno da arte, fica cada vez mais complexo pensar em uma única definição para a arte. Bueno (2009) e Viana (2009) não só comentam sobre o processo pós-moderno e contemporâneo da arte como suas alterações provocadas pelo mercado da arte e pelo aumento da produção artística. A partir da década de 1960, novas linguagens e novos estilos surgem, destacando o *pop art*, pois ao mesmo tempo em que é uma arte direcionada para o mercado popular, possui estilos e questionamentos que se adaptam aos novos mercados, que não são mais somente os colecionadores.

E, novamente nos encontramos em uma situação em que a arte é apenas mercadoria, ou seja, para um colecionador ou para um consumidor em nova configuração. Mas como compreender um processo de fruição de uma manifestação da arte senão pelo viés econômico? Neste sentido, os autores que nos apresentaram a manifestação da arte através da arte pública, da arte urbana e dos contramonumentos colaboraram para que compreendêssemos o processo de fruição através dos elementos arte-espaço-tempo na configuração de novas territorialidades.

Mais do que um conceito do que seja arte, o que procuramos é a sua relação com o espaço e como o espaço se torna um território, capaz de possibilitar a territorialidade da arte. Assim, acreditamos que temos três pontos que devem ser abordados: a manifestação da arte, o espaço e o tempo. Conectando estes três elementos, poderemos compreender a configuração da multiterritorialidade da arte nas ruas do centro de Ipatinga.

Sentimos a necessidade de acessar pesquisas que envolvesse arte e rua, para verificarmos como se dá processo em estudos de casos semelhantes ao que desenvolvemos na cidade de Ipatinga. Realizando a busca nos sites: Domínio Público, Google Acadêmico e Scielo encontramos uma série de publicações. Porém, as que nos chamaram a atenção pela forma de abordagem relacionada à arte e rua foram: Grafite, Ivo(2007), Souza (2008), Pennachin (2008); artesanato, Dabul (2014); Arquitetura, Cartaxo (2009), Giannotti (2009); Diversos, Felix-Silva, Sales e Soares (2016) e Dutra (2013) e Pallamin (1998, 2000,2006, 2011 e 2012).

São pesquisas que funcionam como exemplos situacionais do nosso objeto de estudo. As manifestações discutidas pelos autores são passíveis de serem reproduzidas na cidade de Ipatinga, afinal a cidade possui diversos monumentos e esculturas espalhados pela rua do centro. Assim como fachadas, pontes e muros que são utilizados pela arte do grafite. O artesanato e outras formas de manifestação da arte ocorrem no centro. Estas manifestações serão descritas com detalhamento mais à frente.

A pesquisa realizada pelos autores que visitamos permite-nos adiantar que, assim como nas cidades em que foram realizadas as pesquisas, a manifestação está relacionada ao contexto histórico e social da cidade. Tal circunstância também é aplicável na cidade de Ipatinga. Mesmo que os autores não descrevam, efetivamente, a configuração em perspectivas de construção de novas territorialidades. Percebemos que a manifestação das artes nas ruas não se dá gratuitamente. É implícito um desejo e uma vontade de se ‘manifestar’ quanto ao processo de ocupação. De marcar o tempo e o espaço de forma territorialista, assunto que trabalharemos no capítulo 4, utilizando as observações das manifestações da arte nas ruas do centro de Ipatinga.

A música, a performance, o circo, a dança, o artesanato são algumas das manifestações da arte que surgem nas ruas do centro de Ipatinga. Contudo, trata-se de uma manifestação percebida e que, devido a peculiaridade de não podermos retornar ao

evento, posto que ele flui no espaço, territorializa-se e depois se esvai com o artista, optamos apenas por descrevê-la como fato percebido.

Já a manifestação da arte pública que ocorre através das esculturas, monumentos, contramonumentos da pichação e do grafite que pululam pelas ruas e praças; fluem, não se esvaem. Sofrem as alterações do tempo-espaço. Podem fazer o papel de ornamentar, embelezar, emocionar, provocar; contudo, relaciona-se com o tempo- espaço, dotando-se de multiterritorialidade.

Apesar de sempre nos referimos à manifestação da arte no singular, contudo, de acordo com as leituras realizadas, consideramos a arte como algo abrangente e, portanto, múltiplo em sua acepção singular. Após realizarmos as leituras em busca de um conceito de arte, que fosse amplo e abrangente e contemplasse as manifestações da arte na rua, deparamo-nos com conceitos restritos e específicos do que seja arte. Pelos conceitos, ela é classificada de forma elitizada, popular, moderna, pós moderna, comercial, expressionista, monumento, contramonumento e outros. Esta pluralidade nos fez acreditar que o conceito do que seja arte é o menos importante em nossa pesquisa, pois o que nos interessa quanto pesquisadores são as manifestações da arte nas ruas. Com as peculiaridades deste espaço e das pessoas que o ocupam, dotando de territorialidades que se alteram com a manifestação da arte, conforme desenvolveremos nos capítulos seguintes.

### **3 IPATINGA: DA FORMAÇÃO TERRITORIAL ÀS RUAS DO CENTRO**

Este capítulo apresenta a formação do território de Ipatinga e uma revisão bibliográfica interdisciplinar quanto ao processo de formação territorial na perspectiva de historiadores, geógrafos, filósofos, antropológicos e das artes plásticas. São olhares que se complementam e possibilitam melhor compreensão do que seja a formação territorial de uma cidade. É feito um recorte sobre a relação das pessoas com as ruas e, assim, as manifestações que ocorrem neste território possibilitando a territorialidade e a multiterritorialidade. Destacam-se, nessa articulação, teorias de alguns autores, dentre estes Lefebvre (2006), Haesbaert (2004, 2007, 2008, 2015), Lynch (2009), Certeau (2009), Mayol (2009), DaMatta (1997).

Além da formação territorial, apresentamos resumos de pesquisas que ocorreram em ruas e vias públicas, em outras cidades, que dizem respeito à manifestação da arte nas ruas, assunto próximo da pesquisa que realizamos na cidade de Ipatinga. Buscaram-se autores contemporâneos: Pallamin (1998, 2000, 2006, 2011, 2012), Pennachin (2008), Velloso (2014), Vivant (2012) e Hunter (2013). Nesse capítulo, ensaia-se a discussão de multiterritorialidade da arte nas pesquisas dos autores que é desenvolvida no capítulo 4 referente à análise dos dados.

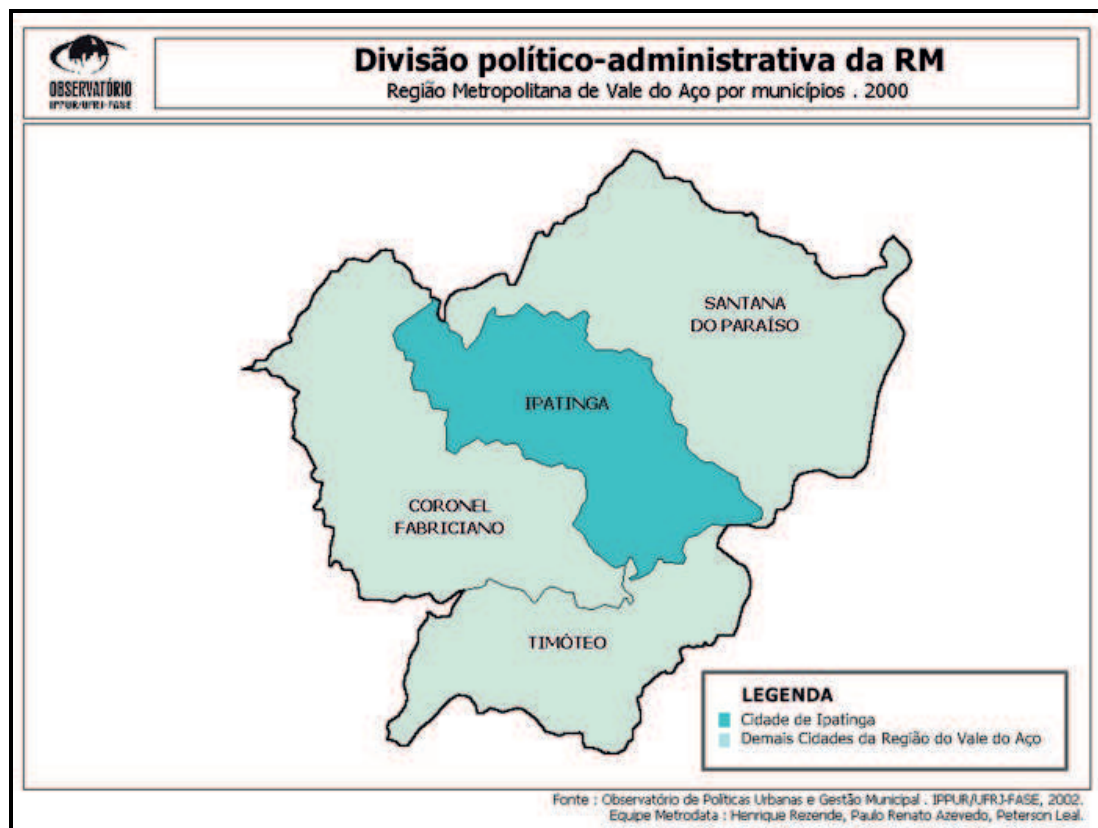
#### **3.1 CENÁRIO DA MANIFESTAÇÃO DA ARTE: FORMAÇÃO TERRITORIAL DO CENTRO DE IPATINGA.**

Localizada na mesorregião do Vale do Rio Doce, propriamente na região metropolitana do Vale do Aço, Ipatinga é uma jovem cidade de 53 anos que foi emancipada em 29 de abril de 1964. Ipatinga tem como municípios limítrofes as cidades de Santana do Paraíso, Coronel Fabriciano, Timóteo e Caratinga, conforme figuras 1 e 2. Sua população é de 239.177 habitantes de acordo com censo IBGE 2010, tornando-a o décimo município com a maior população do Estado e o primeiro da microrregião do Vale do Aço (PREFEITURA MUNICIPAL DE IPATINGA, 2016).



**Figura 1 - Mapa da Mesorregião do Vale do Aço**

Fonte: [http://www.observatoriodasmetropoles.ufrj.br/metrodata/ibrm/ibrm\\_valeaco.htm](http://www.observatoriodasmetropoles.ufrj.br/metrodata/ibrm/ibrm_valeaco.htm)



**Figura 2 - Divisão Político-administrativa Região Metropolitana do Vale do Aço**

Fonte: [http://www.observatoriodasmetropoles.ufrj.br/metrodata/ibrm/ibrm\\_valeaco.htm](http://www.observatoriodasmetropoles.ufrj.br/metrodata/ibrm/ibrm_valeaco.htm)



Outro aspecto a ser considerado sobre a cidade de Ipatinga é a sua cartografia. Para melhor entendimento desse ponto, deve-se considerar que a cidade possui uma configuração contemporânea e basicamente industrial. Entretanto, para trabalharmos esses aspectos em articulação com a proposta interdisciplinar pretendida, utilizamos pesquisas de geógrafos e historiadores que, ao tratarem a formação de cidades coloniais e européias com características cartográficas semelhantes à da cidade mineira do século XX e XXI, apresentam elementos que, embora distantes temporalmente da formação de Ipatinga, podem nos servir de referência para a nossa discussão sobre a sua configuração territorial.

A origem e desenvolvimento basicamente industrial de Ipatinga se devem ao interesse da empresa Usiminas<sup>32</sup>, inaugurada em 1962. O processo de estabelecimento da empresa deflagrou uma utilização e um controle deste território bastante específico, gerando reflexos expressivos na configuração urbana da cidade. Essa forma de ocupação coincide, em alguns pontos com as cidades coloniais pesquisadas por Lefebvre (2006). Um dos elementos coincidentes entre Ipatinga e a cidade colonial de Lefebvre diz respeito ao espaço urbano, que segundo o autor: “foi instrumental e a produção desse espaço prossegue através das peripécias do imperialismo, da independência e da industrialização” (LEFEBVRE, 2006). Num paralelo com a cidade colonial observa-se que, em certa medida, o processo de construção da cidade de Ipatinga visava atender a uma necessidade da indústria brasileira nascente que, rapidamente torna-se a principal fonte de renda e emprego, atraindo trabalhadores de várias partes do Brasil gerando considerável crescimento econômico para o pequeno distrito que mais tarde se emanciparia (TULER, 2007).

Apesar de seu início vinculado a uma configuração pautada em moldes industriais, trata-se de uma cidade altamente urbanizada<sup>33</sup> e com poucas áreas rurais afastadas do Centro. O Centro da cidade é o local que concentra grande movimentação de pessoas. Esta concentração se dá por causa das duas portarias da Usiminas, a Praça dos Três Poderes contendo a sede do poder legislativo, judiciário e executivo; além de agências bancárias e o comércio varejista de artigos diversos. Por ser a parte central da cidade e conter a origem histórica do município, emanam do Centro as ramificações

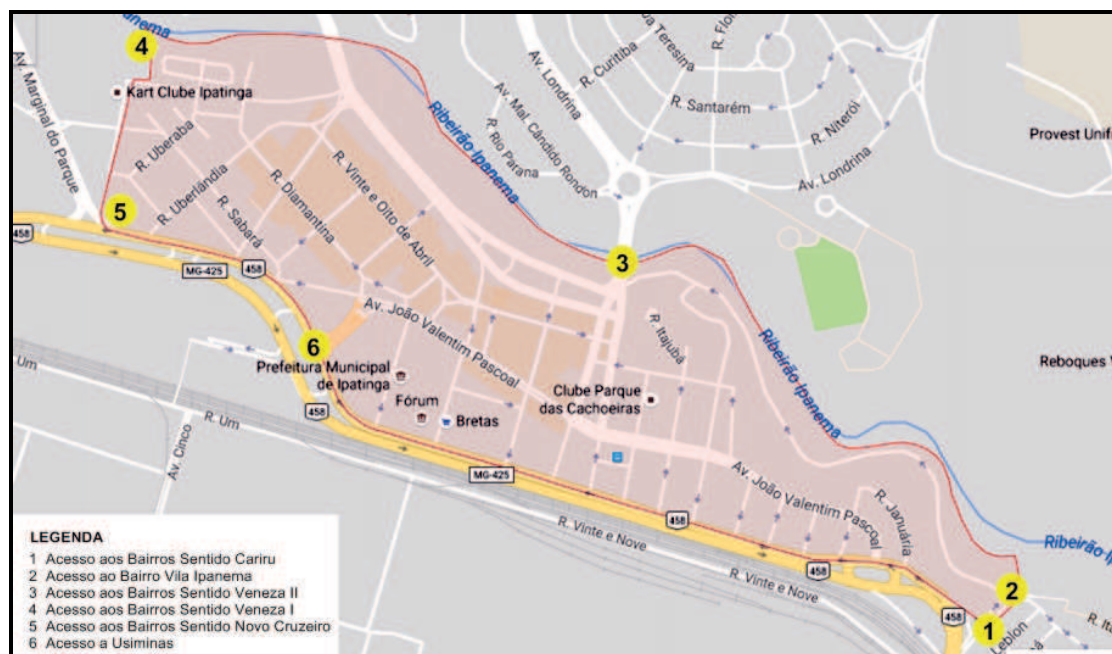
---

<sup>32</sup>A Usina Intendente Câmara, conhecida como Usiminas foi inaugurada em 26 de outubro de 1962, na cidade de Ipatinga/MG. Na década de 1990 foi a primeira empresa a ser privatizada.

<sup>33</sup> De acordo com os dados apresentados no site oficial da prefeitura municipal de Ipatinga consultado em 10 de fevereiro de 2016.

para os bairros, conforme figura 3. Exatamente por apresentar essa configuração espacial, é o recorte que nos interessa, enquanto pesquisadores.

Complementando a descrição do recorte estabelecido acima, pode-se destacar a configuração e localização da Praça Três Poderes, próxima à indústria. Isso denota a influência da empresa, que se estabeleceu como um quarto poder, o econômico do município, o que nos remonta ao trabalho de Lefebvre (2006) realizado em Paris. Em uma aproximação de significados o autor enfatiza: “A construção da cidade prepara e determina a ocupação do território, sua reorganização sob a autoridade administrativa e política do poder urbano. As ordenações as estipulam descrevendo os sítios de fundação” (LEFEBVRE, 2006, p.213). Sem seguida, Lefebvre (2006, p. 124) demonstra a hierarquia resultante expressa no espaço: “O plano se faz à régua e ao cordão [muito regular] a partir da Plaza Mayor”.



**Figura 3 - O Centro e suas Ramificações para os Bairros**

Fonte: <https://www.google.com.br/maps/search/bairro+centro/@-19.4712549,-42.5379034,15z>.

Nessa construção da cidade proposta por Lefebvre podemos refletir sobre Ipatinga. Sua ocupação se deu nem tanto por uma autoridade administrativa e política oriunda de um poder público. De fato, essa construção ocorreu pela força do poder econômico de uma empresa que catalisou para aquele território não somente uma

grande massa de trabalhadores, como tornou efervescente um processo urbano que passou a se desenvolver dramaticamente, em curto espaço de tempo.

Como na maioria das cidades, Ipatinga é fragmentada por seus bairros, vilas, ruas, vielas, escadões, vias de acesso, cruzamentos, limites e fronteiras, constituindo um território palmilhado por territorialidades segregadas pelas condições da construção, mas que convivem entre si e desabrocham em seus Centros comerciais, residenciais e industriais a céu aberto em plena rua, podendo ser feiras, festas populares ou simplesmente o cotidiano de suas ruas.

Este processo de urbanização não deve ignorar a prática social que acontece em marcha neste espaço (LEFEBVRE, 1999). Será em meio a essa prática social que a ‘imagem da cidade’ se constrói e que o meio deve ser considerado como “o resultado de um processo bilateral entre o observado e o meio” (LYNCH 2009, p.16). Desta forma, a análise do meio ambiente perpassa por três componentes sendo eles: a identidade, a estrutura e o significado. Esses três componentes possibilitam-nos vislumbrar, em melhor estilo, a relação entre o território e as expressões artísticas que ocorrem nas ruas do Centro de Ipatinga.

Para compreendermos melhor as abstrações que envolvem o território configurado a partir das ruas do Centro de Ipatinga, acreditamos que o trabalho dos historiadores Certeau (1986) e Mayol (1986), possam ser relevantes mesmo que suas pesquisas tenham ocorrido na França. A partir dos autores, somos instigados a considerar que a cidade é vivida pelas pessoas, mesmo que seja de forma poetizada, conforme cita Mayol (1986, p.45). Nesse sentido, as abstrações são apenas um instrumental proposto pelas ciências, cujo arcabouço teórico pode nos fornecer um referencial conceitual sem, contudo, perder de vista a dinâmica concreta da cidade.

Nesta perspectiva, a cidade é consumida por seus habitantes que, ao mesmo tempo, reconstroem-na de acordo com sua vontade desmontando as correntes do aparelho urbano (MAYOL, 1986, p.45). Este consumo exige um olhar que parte do panorama geral urbano e adentra-se nas partículas que compõem a cidade, seus bairros e suas ruas. Neste caso, a contribuição dos historiadores citados permite-nos compreender que o bairro, “é, por consequente, no sentido forte do termo, um objeto de consumo do qual se apropria o usuário no modo de privatização do espaço público.” (MAYOL, 1986, p. 45).

Partindo deste pressuposto da privatização do espaço, a composição territorial da cidade de Ipatinga é composta por trinta e cinco bairros, vilas e distritos (IBGE, 2010). Em outras palavras, configuram-se trinta e cinco ‘modos de privatização’ do espaço, pois cada bairro possui as suas especificidades de acordo com os moradores. No caso deste município podemos considerar outro elemento: essa privatização ocorre, em alguns bairros, mantendo uma relação intrínseca com a ocupação efetuada pela empresa Usiminas que, a princípio, projetou bairros com intuito de abrigar seus funcionários separando-os por funções exercidas na empresa. Esse procedimento ainda produz efeitos e se dissemina por toda a cidade.

Esta ramagem de bairros, vilas e distritos que surgem a partir dos portões da empresa siderúrgica e vão se espalhando do Centro até os limites da cidade, denotam serem concebidos de forma estratégica. Desta forma, os bairros que constituem o território da cidade de Ipatinga possuem relações intrínsecas conforme os moradores e as funções exercidas por eles na empresa e na sociedade. Uma proposta organizacional, pautando-se no homem e sua forma de se relacionar com a sociedade, pela profissão. Ademais, organizam-se também os bairros, pela função que se dá pela estrutura urbana e social dos bairros, classificando-os como comerciais, residenciais e alguns bairros mistos, com suas texturas, símbolos e tipos de construções. Conclui-se, pois, que os bairros são “organizados do ponto de vista interno e, ocasionalmente, podem servir de ponto de referência externo, quando alguém por eles passa ou atravessa” (LYNCH, 2009, p.78). Dentre os aspectos intrínsecos de organização e construção da identidade de um bairro podemos elencar “variantes de componentes inumeráveis, textura, espaço, forma, detalhe, símbolo, tipo de edifícios, costumes, atividades, habitantes, estado de conservação, topografia.” (LYNCH, 2009, p. 79)

Nesse sentido “o bairro é quase por definição, um domínio do ambiente social, pois constitui para o usuário uma parcela conhecida do espaço urbano na qual, positiva ou negativamente, ele se sente reconhecido” (MAYOL, 1986, p.40). Assim, tanto na definição do urbanista quanto na do historiador, há elementos significativos para compreendermos o processo de ocupação dos bairros ipatinguenses, intrinsecamente, em conformidade com os seus habitantes, relacionando-os por perfil profissional e a função exercida dentro da sociedade.

O bairro, como parte constituinte das cidades, constituído formalmente pelo discurso da materialidade do poder industrial e urbano posto, abriga em sua

territorialidade as avenidas, ruas e vielas. Elas são mais uma possibilidade de significação aos sentidos urbanos. É o que trataremos a seguir.

### 3.2 A RUA DESCRITA POR MÚLTIPLOS OLHARES.

Tendo em vista a configuração da cidade e dos bairros é importante refletirmos sobre a rua, pois esta é o elo entre distintos pontos e aponta diversas possibilidades, sendo estas: lugar de passagem, de pousada provisória, de passeio, diversão e de trabalho. Enfim, é um lugar de mobilidade e movimentação e, portanto, podemos considerar como um território que se redimensiona mediante o fluxo de multiterritorialidade.

Para a realização de tal tarefa abordamos autores que podem contribuir para a ampliação do entendimento do que seja a rua nas perspectivas de urbanistas, historiadores, antropólogos, geógrafos e artistas, dos quais mencionamos: Lynch (2009), DaMatta (1997), Lefebvre (1999), Velloso (2104), Pallamini (2000). Embora os autores citados, até onde conhecemos, não tenham realizado nenhum estudo na cidade de Ipatinga-MG, estes escritos descrevem ruas que possuem funcionalidades que podem ser aplicadas em Ipatinga.

#### **3.2.1 A rua: múltiplas perspectivas**

Definimos como ponto inicial que a organização de uma cidade pode ser considerada como um conjunto de ruas com suas intersecções e seus pontos de ligação. São estes que definem a movimentação humana (LYNCH, 2009). Nesse sentido, verificamos na configuração da cidade de Ipatinga que as ruas do Centro, de alguma forma, apresentam uma definição de movimentação convergindo todos os bairros para si, embora estes estejam historicamente definidos de maneira apartada e, até mesmo isolada.

O Centro da cidade e os bairros encontram-se de certa forma isolados, considerando a disposição geográfica da cidade. Em todas as suas extremidades existem ‘obstáculos’ ou vias de acesso diferenciado, como rodovias, linhas férreas, ribeirão e a própria indústria que impedem a interligação a outro bairro pelos simples ato de se atravessar uma rua, como ocorre na maioria dos centros de cidades próximas de Ipatinga.

E, mesmo sendo limítrofe com os bairros Veneza I, Veneza II, Vila Ipanema, Novo Cruzeiro e o bairro Usiminas, o acesso ao Centro só se dá atravessando longas avenidas, transpondo portões e pontes.

A Avenida Claudio Moura que faz a divisa entre o Centro de Ipatinga e o bairro Usiminas é separada por cerca e linha férrea que impede o livre acesso (Figura 4). Para se ter mobilidade entre esses dois bairros é preciso transpor os portões da empresa. Vale ressaltar que este último não é um bairro de acesso ou de trânsito dos cidadãos, mas de acesso restrito.



**Figura 4 - Avenida Cláudio Moura**

Fonte: <https://www.google.com.br/maps/search/avenida+c1%C3%A1udio+moura+centro+ipatinga/@-19.4712545,-42.5379034,2868m/data=!3m1!1e3>.



Os bairros Vila Ipanema e Novo Cruzeiro, em extremidades opostas, são separados do Centro por terrenos vagos pertencentes à empresa Usiminas e o acesso se dá não somente atravessando a rua, mas percorrendo longas avenidas. Mesmo os bairros Veneza I e Veneza II, considerados próximos ao Centro, são separados desse pelo ribeirão Ipanema e o acesso se dá transpondo pontes. As figuras 5 e 6 mostram esses dois tipos de situação. Na figura 5, ilustra a situação da avenida e terrenos vagos, como marco divisório: do bairro Centro (à esquerda do mapa) e Vila Ipanema (à direita do mapa). Já na Figura 6, uma ponte separa o Bairro Veneza (parte superior do mapa) e Centro (parte inferior do mapa), pois entre os dois bairros; está o Ribeirão Ipanema.



**Figura 5 - Avenida Cláudio Moura e Bairro Vila Ipanema**

Fonte: <http://zip.net/bntp3D>.



**Figura 6 - Rua Belo Horizonte e a Ponte sobre o Ribeirão Ipanema**

Fonte: <http://zip.net/bntp3D>

O perímetro do Centro de Ipatinga é composto por sete ruas que delimitam a área entre os bairros já mencionados. A essas se somam dezenove ruas transversais que cortam as três avenidas principais e oito praças. Dentre estas praças destacam-se pela movimentação intensa de transeuntes: Três Poderes, Primeiro de Maio, Praça da Bíblia, Camilo Castelo Branco, Sermão da Montanha e a Praça José Orozimbo da Silva.

A maior movimentação de transeuntes está concentrada entre as praças Primeiro de Maio, Camilo Castelo Branco, da Bíblia e a Praça dos Três Poderes, devido ao grande número de estabelecimentos bancários, portaria principal da Usiminas e os edifícios da Prefeitura Municipal, Câmara dos Vereadores e do Fórum.

As interseções entre as ruas se dão através de cruzamentos que funcionam como pontos estratégicos para organizar o fluxo de movimentação em diversas direções. Nesses pontos concentram-se grande número de transeuntes e de veículos com movimentação controlada por sinais luminosos e faixas de trânsito.

Todo esse cenário leva-nos a algumas considerações: a rua não é somente um lugar de passagem. Conforme Lefevbre (1999) é a rua que possibilita ao transeunte e ao morador ser, ao mesmo tempo, espetáculo e espectador, às vezes, ator. A movimentação do Centro de Ipatinga, descrita anteriormente, possibilita a existência da vida urbana, tornando as ruas o lugar do encontro; seja ele em lanchonetes, teatros, residências e



locais de trabalho. E, portanto, podemos considerar como territórios que são ocupados de acordo com a sua funcionalidade.

É neste espaço que “todos os elementos da vida urbana, noutra parte congelados numa ordem imóvel e redundante, liberam-se e afluem-se às ruas e, por elas, em direção aos Centros; aí se encontram, arrancados de seus lugares fixos” (LEFEBVRE, 1999, p. 30). Nesse sentido, considera-se que a “desordem vive. Informa. Surpreende. Além disso, essa desordem constrói uma ordem superior” (LEFEBVRE, 1999, p. 30).

A construção dessa ordem superior, mencionada por Lefebvre (1999), pode se dar através da ocupação desse espaço e que “realiza um tempo-espaço apropriado” (LEFEBVRE, 1999, p.30). O que pode ir além ocasionando “tal apropriação (...) que o uso e o valor de uso podem dominar a troca e o valor de troca” (LEFEBVRE, 1999, p.30). A nosso ver, a apropriação desse território vai além do comércio ambulante em que se abalroa com os transeuntes, veículos e lojas comerciais em uma disputa territorial visando somente a troca de produtos por dinheiro. Neste ambiente, acreditamos que seja possível a manifestação do belo, da sensibilidade através da arte.

Entretanto, se em Lefebvre temos uma rua que pulsa, vibra e permite uma criatividade urbana; de outro lado temos DaMatta (1997, p. 55), que de certa forma nos apresenta uma rua assustadora e marginalizada ao afirmar que a rua “é local de individualização, de luta e de malandragem. Zona onde cada um deve zelar por si, enquanto Deus olha por todos (...)”. No olhar de DaMatta (1997, p.55) “é na rua que devem viver os malandros, os meliantes, os pilantras e os marginais em geral - ainda que esses mesmos personagens em casa possam ser seres humanos decentes e até mesmo bons pais de família”. Desta forma, há que se considerar também a rua como assustadora e sombria a partir de sua interação com o âmbito da casa. Destaca-se que, nesse sentido, ambas se definem como territorialidades distintas e com funcionalidades simbólicas significativas.

Ainda, DaMatta (1997) expressa que o andar pelos corredores sombrios de uma casa equivale a percorrer as ruas públicas consideradas como o lugar da insegurança, da instabilidade, e que, ao mesmo tempo, permite um comportamento negativo e livre. Afinal, é neste lugar que se acaba por jogar lixo no chão, não obedecendo às regras de trânsito e, às vezes, depredando bens públicos. Todos, comportamentos distintos do que temos em casa. Portanto, é complicado “viver numa sociedade onde se tem uma

cidadania em casa, uma outra no Centro religioso e outra ainda - essa tremendamente negativa - na rua.” (DAMATTA, 1997, p.21).

Mas, a rua também guarda outro perfil: um espaço de manifestação e/ou de construção de cidadania. Velloso (2014, p.40) acrescenta que “as ruas fazem os habitantes da cidade ou esses habitantes são modelados por elas.” A rua é um espaço que dá “sentido e identidade ao urbano (...) se constitui, assim em uma espécie de representação síntese da cidade.” (VELLOSO, 2014, p; 40). Assim: “Tudo se ordena em torno da rua, do bulevar, das praças e a partir do desenho desses. Essas se apresentam, portanto, como um dos lugares centrais da disputa dos diferentes grupos sociais” (VELLOSO, 2014, p.38). Lá circulam pessoas e mercadorias (VELLOSO, 2014, p.38).

Sob essa perspectiva, a rua é vista como um espaço de apropriação e não somente de passagem. Esta apropriação e conseqüentemente o desenvolvimento de uma nova identidade da rua pode ocorrer de diferentes formas, cores e sentidos perpassando pelo prisma da arte, que poderá se manifestar espontaneamente seja por um malabarista; por uma performance<sup>34</sup> das estátuas vivas; pelo manuseio de agulhas de um artesão, linhas e pontos na construção de artesanatos; na dança urbana; nas esculturas, grafiteagem, monumentos e contramonumentos que surgem e convivem com os passantes e até os próprios moradores de rua.

Assim, discutem-se as obras artísticas de caráter temporário e permanente nestes espaços em um viés de que as ações sociais alteram os significados de um determinado lugar dentro de uma inserção econômica. Estas ações que ocorrem nas ruas podem ou não ser resultado de investimento do governo (PALLAMIN, 2000, p.33). Portanto, o sentido dado aos locais urbanos pode ser influenciado pela vivência desses ocupantes, criando “intervenções sensíveis no cotidiano” (VELLOSO, 2014, p.12). Tal fato permite que os ocupantes dialoguem gerando “outros conceitos e valores práticos deste espaço” (VELLOSO, 2014). Neste caso, o espaço da rua, manifesta-se, para Velloso (2014) na forma de linguagens próprias desenvolvidas pelas pessoas que os ocupam, e pelo aspecto econômico apresentado por Pallamin (2000).

Sendo assim, as linguagens pertencem aos lugares e neste contexto, a cidade possui a sua própria expressão oriunda de seus cidadãos que as captam de acordo com

---

<sup>34</sup> O sentido francês é o que mais se aproxima da realidade da manifestação da arte na rua, posto que conforme Turner (1982), a performance está no momento da fruição, da percepção de algo que acontece somente naquele momento e naquele lugar como um momento de interrupção da ordem social.

sua vivência e experiência social. Enquanto Velloso (2014) cita a linguagem do boulevard, bistrô, do café e das ruas; incluímos nesta relação os lugares fechados como lanchonetes, escritórios, bares, lojas comerciais e nos espaços compartilhados como os coletivos, os pontos de ônibus nos quais ocorre o contato social e desenvolve linguagens próprias de acordo com o que se é vivido nesses espaços. Desta forma, as pessoas que compartilham esta vivência culminam por captar a poética existente nesses lugares. Sendo assim, “essa poética da cidade supõe, portanto, uma espécie de acordo entre cidade – enquanto Fonte inspiradora – e o homem que a manifesta” (VELLOSO, 2014, p. 39).

É como se a cidade e o homem que a ocupa, desenvolvessem um acordo tácito em que a poesia não ficasse restrita aos poetas. Porém, é a vivência desse espaço que permite traduzir a qualidade da cidade, e nesta simbiose surge o processo criador de uma poesia que é sentida e vivenciada. Ao mesmo tempo em que é o homem quem a desenvolve, é o espaço que a possibilita e a provoca (VELLOSO, 214).

Neste ponto, devemos retornar a Certeau (1998) e a dicotomia entre a cidade vivida e a cidade planejada em que “a vida urbana deixa sempre mais remontar àquilo que o projeto urbanista dela excluía” (CERTEAU, 1998, p.174). Pois, mesmo que a cidade seja desenvolvida em uma estratégia funcional e com finalidades pré-definidas de forma socioeconômicas e políticas, ao se urbanizar na relação com os seus ocupantes, outra cidade se organiza fora dos padrões estabelecidos. Posto que “a cidade se torna o tema dominante dos legendários políticos, mas não é mais um campo de operações programadas e controladas.” (CERTEAU, 1998, p.174). Dito isto, neste espaço urbano, instituído como uma forma de controle, mas que ao mesmo tempo é experimentado pelas pessoas que o coabitam, culmina por criar aberturas que permitem uma investigação de como reinventam e vivenciam o espaço urbano.

Nesta perspectiva, Velloso (2014), destaca uma ‘cidade paralela’<sup>35</sup>, na qual surge através de uma ‘micro liberdade’ na qual “os grupos - considerados subalternos - exerciam a sua criatividade e capacidade de dar respostas às injunções dos poderes” (VELLOSO, 2014, p.23). Verifica-se, pois, que os grupos considerados de minoria por uma classe dominante, conseguem de forma tática, através da vivência no espaço e em

---

<sup>35</sup> Velloso, (2014) cita que, já no regime republicano, determinado grupo de negros se transfere da Bahia rumo ao Rio de Janeiro e, constituem uma área denominada de “Pequena África”. Mesmo se instalando próximo da região habitada em grande maioria de origem portuguesa, espanhola e latina, aos poucos a cultura negra vai se impondo ao conjunto da cidade, reinventando e vivenciando o espaço urbano com sua cultura peculiar.

uma “atitude de aparente aceitação da ordem imposta, (...) deslocar – de forma imperceptível – as fronteiras da dominação.” (VELLOSO, 2014, p.23).

O espaço urbano é organizado objetivando o controle sobre as pessoas, determinando os fluxos, os destinos e a ocupação desse espaço de forma orientada em uma estratégia de domínio. Contudo, Velloso (2014) considera que “por mais que se busque ampliar a esfera de atuação e os limites fixados no dia a dia, reinventam-se espaços, dilatam-se as fronteiras do lúdico e do riso” (VELLOSO, 2014, p.29). Nessa perspectiva, os movimentos e as ações escapam, interferindo e ampliando os significados de forma a criar outros espaços que alargam os limites dos jogos e da alegria (VELLOSO, 2014, p.29)<sup>36</sup>.

Embora, Velloso remeta-nos ao período de 1900 a 1930, na cidade do Rio de Janeiro, o que mais nos interessa enquanto pesquisadores é a questão da liberdade descrita nesse ambiente que possibilita brechas e aberturas para a manifestação da arte. Essa manifestação da arte nas ruas do Centro de Ipanema configura, de certa forma, a liberdade descrita por Velloso através dos contramurais, do grafite e da pichação, que veremos adiante. As manifestações da arte que encontramos retratam, em grande maioria, a relação homem-trabalho-indústria.

Retornando à discussão sobre a liberdade fornecida pela rua, Viana (2009) nos diz que na década de 1960, os operários, artistas e estudantes tinham a rua como lugar de encontro, para manifestações e discussões sobre política e com esses encontros, fortaleciam as relações e, por isso, a rua tornou-se “terreno (...) fértil para a produção de formas de arte capazes de romper barreiras sociais, geográficas, abalar as estruturas de poder e desestabilizar os antigos referenciais de arte” (VIANA, 2009, p.85).

E, nessa situação ganha força e visibilidade a arte da grafiteagem como uma forma transgressora de ocupação. Porém, Viana (2009, p.85) sugere que a arte do grafite não seja analisada somente por uma intenção de transgressão e de vandalismo, mas “a partir de alguns conceitos modernos e contemporâneos da arte”, como arte *povera*, *land art*, *body art*, *pop art* nos quais a discussão das artes era embebida nas questões de lutas e causas que questionavam as ditaduras, o imperialismo e o capitalismo.

Dando continuidade a discussão dos múltiplos olhares que a rua possibilita, não se pode ignorar a expressão de cunho popular: Vá para a rua! O antropólogo brasileiro,

---

<sup>36</sup> Na obra de Velloso(2014) ela cita o processo de reteriorização dos espaços públicos nas festas de carnavais, em que “ O subúrbio se desloca para as ruas centrais da cidade. Empunham-se com orgulho, a bandeira de origem e o lugar de pertencimento.”(VELLOSO, 2014, P.29)

Damatta (1997) entende que esta afirmação é uma separação clara do que se pode ou não fazer nesses espaços, dando a compreender que a rua é um espaço de exclusão e, ao mesmo tempo, de certa liberdade o que possibilita a existência de uma ‘zona neutra’ que cria opostos: amedronta e liberta.

Porém, se consideramos a rua como uma “zona neutra”, estaremos inculcando em erro, posto que ao possibilitar medo e liberdade, a rua dota-se de territorialidades tornando-se, portanto, um território. E isso, possibilita-nos inferir em um território que é construído pela percepção de uma liberdade que, ao mesmo tempo, encanta, amedronta e exige diversos olhares atentos. São olhares que, às vezes, aproximam-se como o de Lefebvre (2006), Certeau (2009), Velloso (2014), Pallmin (1998, 2000, 2011 e 2012) e Viana (2009); ou que se afastam em determinado momento como o de DaMatta (1997). Com isso, acreditamos que no processo de ocupação e criação de outra cidade dentro da própria cidade, seja possível a configuração de uma multiterritorialidade, manifestando através do simbolismo cultural artístico, tornando a rua, uma outra rua, um outro espaço concomitante com as demais funções estabelecidas neste espaço, como o comércio, a moradia e, principalmente, a mobilidade entre os pontos.

Essa mobilidade entre os pontos, quais sejam ruas, praças, bairros, indústrias, cidades, etc, foi destacada porque trata-se não só da mobilidade urbana, no sentido do deslocamento ou das suas características materiais estruturantes; mas porque volta-se para a rua como o espaço da mobilidade das possibilidades, das manifestações, da criação, dos novos sentidos, um lugar também permitido para a arte. Não uma arte estanque, mas uma arte móvel de acordo com os ocupantes desse espaço. Uma movimentação que recorta e dimensiona o espaço tornando-o território; e, em muitos casos, um território múltiplo palmilhado por multiterritorialidades, como veremos a seguir.

### **3.2.2 A rua e sua multiterritorialidade**

Nesta pesquisa consideramos a rua como um território fluído, entrecortado por multiterritorialidade dentre as quais, a da arte, como espaço da mobilidade, do

movimento, da ação que envolve diversos setores da sociedade, principalmente, o comercial, por se tratar do Centro da cidade de Ipatinga.

E, nesse sentido, as ruas, praças, coretos, passarelas e calçadas surgem como opções de espaços alternativos para efetivamente se realizar a arte. Não existe um consenso entre os pesquisadores e autores sobre o que seja arte, conforme já apresentado. Contudo, não é possível negar as mudanças conceituais a partir da década de 1960 que alteraram significativamente o fazer e o perceber a arte.

Para Benjamin (1975) a reprodutibilidade da arte com o advento da máquina fotográfica e do cinema, alterou profundamente a compreensão da arte e, de certa forma, destruiu a aura dela, retirando-lhe a unicidade. Porém, Bueno (2010) alega que a década de 60 do século XX é um marco na transformação da cultura e das artes plásticas, por causa da mudança de paradigmas no diz respeito ao conceito de arte. Nessa década, destaca ainda que se inicia o processo de transformação da arte pós-moderna em arte contemporânea, representativa de um mundo em ebulição política e econômica. Esta transformação se deu no momento em que o mercado e as instituições passaram a influenciar e ditar o processo de produção de arte no qual ela denomina como “radicalização da reflexividade”. A dicotomia entre radicalização e reflexividade visa atender uma demanda relacionada à alteração de mercado: o mercado reflete na arte e arte no mercado. Assim, se antes a arte era restrita a pequenos grupos ditos cultos passa a atender um público de massa. (BUENO, 2010).

Contudo, mesmo as artes pós-moderna e contemporânea visam a um mercado restrito: às galerias, museus, teatros, salões; a rua passa a ser uma opção para acessibilidade à obra de arte que, contrapõe-se aos espaços fechados e elitizados. Esses espaços no processo cultural da América Latina tiveram contribuição para a formação de uma cultura híbrida. Mas, que se limita em artes tradicionais e atividades cultas restringindo-se em ateliês, teatros e salões, mesmo que populares conforme menciona Canclini (1983). Essa restrição apresentada permite a inferência de que o espaço público das ruas pode ser democrático e menos elitista ao possibilitar o desenvolvimento de multiterritorialidades culturais. Essa manifestação da arte também se observa nas ruas do Centro de Ipatinga.

Ao utilizar-se destes espaços abertos e públicos para a manifestação da arte, o artista amplia os sentidos e significados desse território, ao mesmo tempo em que experimenta, interage e apropria-se criando uma nova identidade tanto de sua arte

quanto do espaço em que a realiza. Sob essa perspectiva, acreditamos que se possa aplicar o conceito de território, desenvolvido por Haesbaert (1997, p. 41) quando se refere ao território em “uma dimensão simbólica, cultural, por meio de uma identidade territorial atribuída pelos grupos sociais, como forma de controle simbólico sobre o espaço onde vivem (sendo também, portanto, uma forma de apropriação)”.

Quanto a esse processo de ocupação, não ocorre como se fosse simplesmente dada, pois o território é visto como uma área de domínio político e disciplinar, ou seja, um espaço demarcado e controlado pelo Estado. Contudo, “o território deve ser visto na perspectiva não apenas de um domínio ou controle politicamente estruturado, mas também de uma apropriação que incorpora uma dimensão simbólica, identitária” (HAESBAERT, 1997, p. 41). Acreditamos que, por essa óptica, podemos compreender a situação das ruas, como um espaço aberto e propício a ocupação desse território pela manifestação da arte o que se daria com a presença ou ausência do Estado.

Ainda sobre a manipulação e estratégia de ocupação, pensada pelo Estado, podemos citar os editais relacionados à arte e cultura nos entes federativos, da união, estado e município<sup>37</sup>. Eles são elaborados dentro de uma estratégia de governo para ocupação e difusão da arte e cultura, que, de certa forma, pode ser corroborada no texto:

As formas de manipulação do espaço, parece claro, não jogam apenas um papel decisivo para a realização das estratégias político-econômicas dominantes. Elas podem corresponder também à base para a formulação para de propostas minoritárias de convivência social e a um referencial indispensável para a articulação e/ou preservação de identidades coletivas diferenciadoras (HAESBAERT, 2015, p 14).

Nessa perspectiva, considera-se o território da cidade de Ipatinga, pensado sob dois aspectos marcantes em sua forma de construção e ocupação: primeiro, pelo poder dominante da indústria na concepção de seus bairros; depois pensado para a ocupação da arte através dos editais e patrocínios cedidos como renúncia fiscal para a Usiminas, principal fonte de financiamento de projetos culturais<sup>38</sup>. Enquanto desenvolveu-se uma cartografia concreta dentro das estratégias de controle criando os bairros próximos à indústria para a alocação de seus funcionários e afastando aqueles bairros que não acomodavam seus empregados, desenvolveu políticas de incentivo à cultura dentro de

---

<sup>37</sup> <<http://www.cultura.mg.gov.br/>> ; Lei de Incentivo à Cultura; Cenaminas; Fundo Estadual de Cultura < <http://www.cultura.gov.br/>>, < <http://www.cultura.gov.br/apoio-a-projetos>>, a Lei Municipal de Incentivo à Cultura em <<http://www.ipatinga.mg.gov.br/>> . Acessados em 10 de abril de 2017.

<sup>38</sup> Disponível em <<http://www.institutoculturalusiminas.com/envie-seu-projeto/>>. Acessado em 19 de fevereiro de 2017.

suas estratégias de ocupação da cultura e da arte, mais voltado para a ocupação de espaços privados. De acordo com a pesquisa de Cunha (2011), os primeiros espaços destinados ao teatro e dança foram a Academia Olguim, no bairro Santa Mônica, Cine Horto e a Escola São Francisco Xavier no bairro Cariru. Todos esses bairros com predominância de funcionários da Usiminas.

Porém com o crescimento da cidade, aconteceu a vinda de outras empresas, o fortalecimento do comércio e a prestação de serviços que permitiram o crescimento dos bairros periféricos, fora do círculo da indústria e com isso; a criação de novos espaços como associações de bairros, grupos teatrais se espalharam pela cidade, configurando uma nova ocupação da manifestação da arte. Tal ocupação do espaço pode ser percebida no trabalho de Drummond (2012) ao apresentar um diagnóstico atualizado dos espaços e das atividades artísticas e culturais que ocupam todas as regiões do município. No entanto não apresenta as manifestações da arte nas ruas de Ipatinga.

O território das ruas do Centro de Ipatinga pode ser desenvolvido por uma vivência e possibilita a criação de outra dimensão “chamados ‘mapas mentais’, fruto da percepção / vivência de nossas geografias subjetivas” (HAESBAERT, 2002, p.20-21). E é nessa perspectiva de uma geografia subjetiva que nos inspiramos para a realização da pesquisa, no qual Haesbaert defende um espaço além da material, mas simbólico e cultural.

Pensando em uma “cartografia da metrópole moderna” mais rica e, ao mesmo tempo, controversa; Haesbaert (2015, p.87) nos incita por uma leitura abrangente que envolve os agentes atuantes nesses espaços em diversas temporalidades. Para ele, “é impossível compreender a complexidade do processo de territorialização da sociedade sem procurarmos conhecer esta múltipla interação, pois o espaço nunca é transformado a partir de uma ‘função’ estanque”.

Porquanto, uma nova interpretação do espaço contemporâneo deve ser realizada no momento em que ele armazena consciências e objetivos abundantes, além de diversos, pois esse espaço:

compreende, ao mesmo tempo, uma dimensão concreta geralmente vinculada ao seu caráter produtivo e disciplinar, e uma dimensão simbólica que, em diferentes intensidades, convivem num mesmo todo, leva-nos à conclusão de que é impossível aprender a complexidade do processo de territorialização da sociedade sem procurarmos conhecer esta múltipla interação, pois o espaço nunca é transformado a partir de uma ‘função’ estanque. Assim, quando analisamos o ‘espaço econômico’ ou o ‘espaço político’, na verdade estamos tratando de faces de um mesmo e indissociável fenômeno que, do mesmo modo corresponde à materialização objetiva de uma ‘produção’ ou de um



‘poder’, envolve também, e simultaneamente, leituras simbólicas suficientemente abertas para incluir a possibilidade permanente de criação de novos significados. (HAESBAERT, 2015, p. 87).

Nestas questões envolvendo o controle, o poder e a produção de leituras simbólicas, as idéias de Haesbaert se aproximam aos da urbanista Elsa Vivant (2012)<sup>39</sup> quando ela escreve sobre as cenas de arte manifestadas em espaços públicos que “afloram e se alimentam de experiências singulares e alternativas para propor novas formas de arte, reinvestidas pelo espaço institucional de sua produção” (VIVANT, 2012, p. 28). O que nos remete a Bueno (2010, p.32) sobre a produção e circulação da arte contemporânea. Pois, se antes o que movia o mercado da arte<sup>40</sup> eram os colecionadores particulares e os museus nacionais, nos grandes centros urbanos ocorre uma “uma circulação sem precedentes de arte de todos os tempos e de todas as tradições.”

A partir da década de 60, a circulação da obra de arte é impulsionada pelas universidades, salões de alta-costura, não apenas através de colecionadores particulares; e desta forma, articula com as obras de artes abstratas. Com o passar dos anos, os recursos midiáticos passam a acelerar esta circulação da produção artística, buscando atingir um público e um mercado maior para a comercialização destas obras. O segundo fator apresentado pela autora, desterritorialização, está relacionado ao processo de globalização e no discurso de um mundo sem fronteiras, defendido pelo liberalismo econômico.

O conceito de desterritorialização é o contestado na obra de Haesbaert (2004, 2015) que considera a desterritorialização um mito, uma vez que não leva em conta o processo de justaposição entre as territorialidades vividas. Inferimos que a manifestação da arte na rua não pode ser considerada em uma perspectiva de desterritorialização. Quando na rua, a manifestação da arte se relaciona com a territorialidade dos transeuntes que a observam, com os que a ignoram. Assim como as territorialidades dos moradores em condição de rua, que se apropriam como objeto de uso; ou dos grafiteiros que interferem diretamente através da pichação. Assim como a territorialidade do artista e do próprio órgão público por escolher um tema e o local para a exposição. Todas essas

---

<sup>39</sup> A urbanista, Elsa Vivant, realizou pesquisa na cidade de Paris, sobre a ocupação de artistas nas ruas e espaços vagos da cidade luz, possibilitando o surgimento de uma cidade criativa, que deu origem ao nome de seu livro, publicado no Brasil em 2012, com tradução de Camila Fialho pelo Senac. Trata-se de sua tese de doutorado em Paris.

<sup>40</sup> Arte no sentido de artes plásticas, quadros, pinturas e esculturas.

territorialidades se acumulam no processo de fruição da arte nas ruas. Justapõem-se, não se anulam, mas se adaptam as condições do novo território, conforme apresentamos no capítulo 3.

Isso contrapõe a lógica capitalista de Bueno (2010). Pois, a ausência de fronteiras permitiria a ampliação do mercado da arte, assim como a sua produção e fruição caracterizaria como um processo de desterritorialização, no que ela diz que: “a formação de coleções e o descolecionamento são duas modalidades de desterritorialização, ambas ligadas a momentos históricos distintos da modernidade, respectivamente a Era internacional e a Era globalizada” (BUENO, 2010, p.42).

Nesse cenário, as formas de manifestação da arte nos espaços públicos funcionam como ‘práticas artísticas em *off*’ e portanto, fora do nicho comercial artístico, não possuindo um mercado cultural estabelecido, pois não são consideradas pelas instituições como um bem de cultura (VIVANT, 2012, p. 28). Porém, ao se misturar no processo de criação, ela quebra “as hierarquias anteriores”.

A hibridação dos gêneros artísticos e a ascensão, em termos de poder, da pluridisciplinaridade permitem uma mestiçagem de gêneros e de públicos (...).O desvio artístico e uso temporário do espaço oferecem uma experiência singular aos cidadãos e contribuem para a escritura de uma nova representação social do espaço (VIVANT, 2012, p. 30-35).

Nestes casos, a hibridação proporciona uma apropriação dos espaços não ocupados da cidade. A reocupação desses espaços transforma-os em um novo território dominado pelos artistas, conforme se descreve:

Os atores e os artistas das cenas *off* se apropriam dos espaços urbanos abandonados, terrenos baldios, hangares desativados, amplos vazios industriais, etc., para propor uma nova forma de presença do artista na sociedade e na cidade. Longe de uma concepção elitista da democratização cultural (tornar os grandes clássicos acessíveis a todos) e dos desvios consumeristas e de certas instituições, esses agentes culturais, em busca de locais ao alcance de seus poucos meios, investem em lugares vazios (legalmente ou não) e neles desenvolvem novas propostas artísticas e culturais, por vezes associadas à marginalidade. Investindo em lugares banais ou fora de uso, os artistas *off* os valorizam e os transformam em lugares artísticos e culturais. (VIVANT, 2012, p.35) .

Ainda que Vivant (2012) escreva sobre uma realidade francesa e de uma grande metrópole europeia, analogamente, sua percepção pode ser aplicada na realidade do Centro de Ipatinga; que com suas ruas e espaços públicos característicos, possuem condições semelhantes e fornece “meios de criação e de divulgação para os artistas que

não encontram ou que não desejam encontrar apoio nos circuitos habituais da produção artística, seja esse apoio público ou privado.” (VIVANT, 2012, p, 35). Desta forma, ele, o artista, realiza uma redescoberta dos espaços públicos no qual se redimensionam os territórios e territorialidades.

Essa redescoberta se dá no momento em que o artista apropria dos espaços, através de sua arte e, assim, acaba por valorizar os bairros e as ruas alterando as paisagens desses lugares. Consideramos que o processo de apropriação desses espaços se trata de uma territorialização através da manifestação artística, na qual a “apropriação de certos espaços do cotidiano (um café, uma loja, uma vitrine de ateliê) redesenha a paisagem social do bairro e lhe confere um caráter mais boêmio e cosmopolita do que o popular.” (VIVANT, 2012, p.45).

O processo de redesenho da paisagem revela que, além das peculiaridades concretas e materiais de um território, deve-se resguardar do mesmo modo “aquelas intangíveis como os valores éticos e culturais e, mais em geral, todas as expressões da especificidade cultural do lugar” (POLLICE, 2010, p.20). As peculiaridades materiais e culturais de um território acabam por nos ligar novamente a Lynch (2009, p.16), quando ele se refere à composição das “imagens do meio ambiente” como fruto do ‘observado e o meio’, no qual o observador “seleciona, organiza e dota de sentido aquilo que vê’.

Portanto, identidade, estrutura e significado (LYNCH, 2009) ajudam a construir a imagem da cidade. Assim como nos escritos de Certeau (2009) quando o historiador descreve sobre a identidade de espaços públicos como a rua, em que caracteriza por um ‘não lugar’:

A identidade fornecida por esse lugar é tanto mais simbólica (nomeada) quanto, malgrado a desigualdade dos títulos e das rendas entre habitantes da cidade, existe somente um pulular de passantes, uma rede de estadas tomadas de empréstimo por uma circulação, uma agitação, através das aparências do próprio, um universo de locações freqüentadas por um não-lugar ou por lugares sonhados (CERTEAU, 2009, p. 183)

Acreditamos que a condição de um “não lugar” ou “lugares sonhados” na qual Certeau (2009) coloca a rua, esteja inserido apenas no processo de mobilidade e circulação das pessoas e não em uma perspectiva de possibilidade para a manifestação da arte, descrito por Pallamin (2006), Pennachin (2008), Velloso (2014) e outros. Porém, o trinômio: identidade, estrutura e significado (LYNCH, 2009) ajudam a construir a imagem da cidade semelhante à de Certeau (2009) que descreve sobre a identidade de espaços públicos como a rua.

Certeau (2009) e Lynch (2009) se aproximam ao descreverem esse espaço público como um lugar de possibilidades e perspectivas de acordo com os seus transeuntes. Essa descrição também corrobora com o trabalho de Velloso (2014, p.38) quando descreve que “é necessário refletir sobre o componente subjetivo que rege a relação entre cidade e os seus habitantes. Assim, o território se apresenta enquanto espaço real, vivido, experimentado”.

E por isso, não é possível, conceituar o território somente fisicamente “mas, sobretudo de um código específico de valores aí investido” (VELLOSO, 2014, p.38), ou seja, na batalha pelo território concreto e material da cidade “está implícita concomitantemente a disputa de códigos simbólicos. São esses diferentes códigos que se expressam no espaço urbano e na cultura cotidiana das ruas” (VELLOSO, 2014, p.27).

A “disputa dos códigos simbólicos” nas ruas das cidades descrita por Velloso (2014) remete-nos a Haesbaert (2016). Porém, como Haesbaert (2016) não acreditamos em uma disputa, mas em um processo de ocupação que ocorre em justaposição e não em sobreposição, principalmente quando pensamos em manifestação da arte nas ruas. O trabalho de Haesbaert (2016) não objetiva a arte, porém, apresenta elementos que nos possibilita pensar em multiterritorialidade da manifestação arte, posto que a arte seja uma manifestação humana. E, ainda, conforme Haesbart (1997, p.135) “o ser humano é capaz de ‘produzir e habitar mais de um território’ o que envolve “um fenômeno de multipertencimento e superposição territorial”.

Acreditamos que a manifestação da arte na rua, em uma perspectiva multiterritorial, é, ainda, de ocupação e justaposição; mas não de anulação. Afinal, complementam-se e vivenciam as territorialidades do criador, do observador e do espaço em que esteja inserida. Haesbaert (2016, p. 344) define multiterritorialidade da seguinte forma:

A existência do que estamos denominando multiterritorialidade, pelo menos no sentido de experimentar vários territórios ao mesmo tempo e de, a partir daí, formular uma territorialização efetivamente múltipla, não é exatamente uma novidade pelo simples fato de que, se o processo de territorialização parte do nível individual ou de pequenos grupos, toda relação social implica uma interação territorial, um entrecruzamento de diferentes territórios. Em certo sentido, teríamos vivido sempre uma “multiterritorialidade”.

Mesmo que os autores apresentados, nesta discussão, não abordem a multiterritorialidade diretamente em seus trabalhos, eles permitem uma ampliação de

sentidos deste território público possibilitando-se vislumbrar uma multiterritorialidade latente e vivida por seus transeuntes, importante para o presente trabalho que será trabalhado nos capítulos posteriores.

#### **4 MANIFESTAÇÃO DA ARTE NAS RUAS DO CENTRO DE IPATINGA/MG**

O propósito desta pesquisa é identificarmos a multiterritorialidade da manifestação da arte nas ruas do Centro de Ipatinga. Antes de iniciarmos a busca por esta multiterritorialidade, iremos aprofundar o conceito de território na vertente de Haesbaert (2004). O termo território, cunhado por Raffestin na obra *Por Uma Geografia do Poder*, está relacionado à forma de ocupação do espaço, pois, o espaço é anterior ao território e que lhe proporciona condições para a ocupação. Todavia, a ocupação representa uma manipulação de energia e informação e, portanto, controle e poder.

Com o limiar do século XXI e o advento da globalização, criou-se a ideia de um mundo sem fronteiras e desta forma seria o fim dos territórios. Então, Haesbaert (2004), analisando sobre as diásporas, surge com o termo multiterritorialidade. Para Haesbaert (2004), não é o fim dos territórios, mas novas configurações de territórios. Haesbaert (2004) não anula o conceito de Raffestin (1980), mas de certa forma o amplia, permitindo que os territórios se justaponham, uma vez que o território é uma concepção da condição humana. O indivíduo constrói a sua própria forma de ocupação do espaço, baseada em suas experiências anteriores. Ao mesmo tempo em que ele se adapta, ele transforma o espaço e dota-o de personalidade; por este motivo acreditamos poder utilizar o termo multiterritorialidade no que tange à manifestação da arte nas ruas do Centro de Ipatinga, o que descreveremos na sequência.

Quais os tipos de manifestação da arte poderiam ser encontrados nas ruas do Centro de Ipatinga? Como as catalogar de forma sistêmica que nos possibilite uma coleta de dados consistente e uma análise qualitativa? Para responder estas questões utilizamos como metodologia de pesquisa o processo observacional não participante no período de julho de 2016 a abril de 2017. A pretensão nesse capítulo é descrever e analisar as manifestações observadas, mapeando onde elas ocorrem e como se manifestam, de forma que nos possibilite o esboço de um mapa destas manifestações. Optou-se por observar de forma não participante a manifestação da Arte Pública e Arte Urbana que podem ocorrer na forma de monumentos, contramonumentos, grafite e pichação, enfim, essas que nos possibilitam a percepção de uma multiterritorialidade.

Além dessas manifestações, descritas nesse capítulo, outras foram percebidas nas ruas do centro de Ipatinga, durante o processo de pesquisa. Porém, por não nos

possibilitar repetir a observação, posto as suas características de transitoriedade, não serão descritas. Essas manifestações foram realizadas por músicos, artesões, dançarinos. Encerram-se em manifestações de circo, música, dança, teatro, artesanato e fotografia em vias públicas. Esses eventos raramente se repetiram e quando ocorria repetição, foram produzidas por outros artistas em outros espaços, o que nos impossibilitaria, na presente metodologia realizar uma análise mais consistente. Ademais, estas manifestações surgem no espaço, principalmente na Praça Primeiro de Maio e na José Júlio da costa, por causa do intenso fluxo de pessoas. Para que pudéssemos verificar a multiterritorialidade nestas manifestações, acreditamos que seria necessário que as mesmas se repetissem e assim nos fornecessem material suficiente para uma análise.

Voltando ao processo de pesquisa, trata-se de uma abordagem qualitativa a partir do momento em buscamos identificar e compreender a multiterritorialidade destas manifestações no território das ruas do Centro de Ipatinga e como se configuram. Os aspectos quantitativos levantados são utilizados para a definição em números; mas não nos servem para uma análise relacional entre os mesmos, pois trata de uma pesquisa qualitativa. Através da observação não participante e do registro fotográfico foi possível descrever a manifestação da arte nas ruas e praças do Centro de Ipatinga e como as pessoas relacionam com esta manifestação. Sob esse método de pesquisa, pretendemos verificar a multiterritorialidade.

Para a contextualização deste território, as ruas do Centro de Ipatinga, extraímos informações dos departamentos da Prefeitura Municipal de Ipatinga, publicações no Jornal Diário do Aço. As observações ocorreram entre os meses de julho a dezembro de 2016, em três horários distintos: 07:30; 12:00 e 17:00. Os horários foram escolhidos, por se tratar de uma cidade com hábitos desenvolvidos em conformidade com o horário comercial e esses momentos são os de maior movimentação nas ruas do Centro de Ipatinga, portanto, trata-se de um estudo de campo<sup>41</sup>. E no período de janeiro a abril de 2017, os horários eram livres e de acordo com a necessidade de se observar outros detalhes que nos ajudassem a compreender o processo de multiterritorialidade.

---

<sup>41</sup> Tipicamente, o estudo de campo focaliza uma comunidade, que não é necessariamente geográfica, já que pode ser uma comunidade de trabalho, de estudo, de lazer ou voltada para qualquer outra atividade humana. Basicamente, a pesquisa é desenvolvida por meio da observação direta das atividades e interpretações do que ocorre no grupo. Esses procedimentos são geralmente conjugados com muitos outros, tais como a análise de documentos, filmagem e fotografias. (GIL, 2002. p.53)

Esse campo configura-se num território de pequena extensão que pode ser percorrido a pé, observando os eventos que ocorrem durante o percurso, conforme já observado na figura 3 da página 69. Podemos distribuí-lo em duas partes, as ruas limítrofes que servem de ligação com outros bairros e as ruas centrais, que focam maior movimentação por causa dos bancos, comércio e a Praça Três Poderes, além dos pontos de ônibus para as diversas regiões de Ipatinga.

As duas grandes avenidas que cortam o Centro de norte a sul são as avenidas Vinte e Oito de Abril e João Valentim Pascoal, sendo que a última corta todo o Centro. As ruas paralelas e perpendiculares, de menores extensões e de grande movimentação, são Sabará, Ouro Preto, Diamantina, Mariana, Uberlândia, Carangola, Ubá, Edgard Boy Rossi, Maria Jorge Sellim de Salles, Barbacena, São João Del Rey, Juiz de Fora, Poços de Caldas, Belo Horizonte e Itajubá. Essas possuem maior movimentação por causa dos semáforos, pontos de ônibus, grandes comércios, delegacia, prefeitura, foro e câmara Municipal.

Nesse perímetro é possível visualizar sete praças, sendo elas: Praça Sermão da Montanha, Praça da Bíblia, Praça Primeiro de Maio, Praça dos Três Poderes, Praça Almeida Rosa de Almeida, Praça José Júlio da Costa e Praça José Orozimbo da Silva. A movimentação se alterna de acordo com os dias e horários da semana e do mês, geralmente as praças Primeiro de Maio, Três Poderes e da Bíblia concentram a maior movimentação por causa dos pontos de ônibus, porém, todas as praças são movimentadas de forma sazonal.

O universo de estudo dessa pesquisa são as manifestações artísticas que ocorrem nas ruas do Centro. O bairro é basicamente comercial, com uma população de 2.000 moradores, conforme censo IBGE (2010). Trata-se de uma pesquisa do universo composto por todas as manifestações que conseguimos observar nas ruas, enquanto espaço público.

Os critérios para inclusão ou exclusão no processo de pesquisas são elaborados atendendo a necessidade do projeto, e no caso em questão, a inclusão se dá pelo fato de a manifestação artística ocorrer nas vias e áreas públicas no Centro de Ipatinga, no período abrangido pela pesquisa e nos horários definidos como o de maior movimentação. Outro critério de inclusão foram às manifestações com caráter permanente, que ocorrem na forma de monumentos, contramonumentos, grafite e pichação, por permitir a observação. Foram excluídas as manifestações da arte que



ocorrem em áreas públicas internas como Fórum, Prefeitura, Câmara, Estação Memória, biblioteca, escolas e outros espaços fechados públicos ou privados, pois estes pertencem a outras categorias e não a de manifestação de arte na rua.

Inicialmente, buscamos identificar as manifestações e os locais onde elas ocorrem. Na sequência, procuramos as informações sobre as manifestações via Secretaria de Cultura e demais departamentos da Prefeitura Municipal de Ipatinga, Centro Cultural Usiminas, Cemig e Escola Manoel Izídio. Posteriormente, passamos para o exercício observacional não participante, buscando relacionar a manifestação da arte-espaço-tempo na construção de uma cena em que fosse possível utilizar a Pentade de Burke como instrumental de análise, detalhado no próximo item desse capítulo.

A coleta de dados deu-se através anotações e gravações em áudios descrevendo a manifestação artística, no que tange as que surgem neste espaço. Essas descrições foram realizadas pelo pesquisador no momento em que caminhava e observava as ruas e praças do Centro nos horários de maior movimentação, sempre observando a relação manifestação da arte-tempo-espaço e foram coletados da seguinte forma:

a) foram utilizados os dados secundários da Prefeitura Municipal de Ipatinga disponível no Departamento de Cultura, Esporte e Lazer sobre esculturas e bustos produzidos em parceria com a instituição;

b) No que diz respeito às artes de grafite, pichação que não constem dos dados secundários, foi produzido catálogo fotográfico descrevendo o gênero, o local e a relação com o espaço-tempo em que estivesse inserida.

Após a coleta de dados quantitativos, foi elaborado um quadro no programa Excell, alinhando as seguintes informações: Rua em que ocorreu a manifestação cultural; tipo de manifestação, autor, ano de instalação. Dessa forma, foi possível desenhar um mapeamento das manifestações da arte pública nas ruas e praças do Centro de Ipatinga. Apresentamos uma análise qualitativa utilizando como instrumental teórico, a Pentade de Burke que nos permite compreender o *ratio* entre ato, cena, agente, agência e propósito. Acreditamos que assim possamos identificar e compreender a multiterritorialidade nas manifestações da arte nas ruas do Centro de Ipatinga.

Ao todo, foram catalogadas quarenta e duas manifestações, sendo onze na forma de esculturas, monumentos, bustos e contramonumentos e, trinta e uma na forma de grafite e pichação. Foram encontradas seis esculturas/monumentos/contramonumento em metal, quatro bustos de personalidades históricas e um monumento de alvenaria. Foram

encontrados quinze bustos alvenaria pintadas de dourado, fixados no muro da Escola Estadual Manoel Izídio, na Avenida José Júlio da Costa. Embora, esteja em no muro de uma escola pública, as obras são de um artista, que prefere o anonimato, que as realiza com o objetivo de preservar os vultos históricos e, ao mesmo tempo, angariar recursos, permitindo que comerciantes afixem pequenas placas entre as obras. Durante o processo de pesquisa não foi catalogada nenhuma alteração nesse quadro 1.

As informações coletadas, referente às manifestações citadas, de acordo com os órgãos municipais dão conta que foram instaladas entre o período de 1979 a 2013. A mais antiga refere-se ao busto do senhor José Júlio da Costa, na praça homônima enquanto que a mais recente data-se do ano de 2013, da artista Pozzobom e faz parte do projeto “Trilhas da Anistia”, sendo uma referência à resistência e à luta dos trabalhadores no ato conhecido como “o massacre dos trabalhadores de Ipatinga” no ano de 1963<sup>42</sup>. A Prefeitura Municipal não teve custo para a execução da obra, exceto a seção do espaço. A manutenção ficou a cargo do Sindicato dos Metalúrgicos<sup>43</sup>.

Quadro 1 Manifestação da arte em praças e ruas em 31 de outubro de 2016

<b>Manifestação da Arte nas Praças e Ruas no Centro de Ipatinga</b>				
<b>Local</b>	<b>Escultura</b>	<b>Busto</b>	<b>Monumento/ Contramonumento</b>	<b>TOTAL</b>
Praça Primeiro de Maio		1	1	2
Praça José Julio da Costa		1	1	2
Praça da Bíblia	1		1	2
Novo Centro			1	1
Praça Três Poderes	1	1	1	3
Avenida João Valentim Pascoal		15		15
Avenida Claudio Moura	1			1
<b>TOTAL</b>	<b>3</b>	<b>18</b>	<b>5</b>	<b>26</b>

**Quadro 1 - Quantitativo de manifestações da arte nas praças e ruas Centro de Ipatinga.**

Fonte: Própria

Já as manifestações de grafite e pichação, levantamos inicialmente nove grafites no período de Julho a Agosto, caindo para sete em Setembro e subindo para oito em Outubro. Porém, uma obra de pichação que se encontrava na Avenida Cláudio Moura, fora substituída por uma obra de grafite que elevou o número para oito em Outubro.

<sup>42</sup> Disponível em <[http://www.ipatinga.mg.gov.br/Materia\\_especifica/10310/Monumento-em-homenagem-aos-trabalhadores](http://www.ipatinga.mg.gov.br/Materia_especifica/10310/Monumento-em-homenagem-aos-trabalhadores)>. Acessado em 20 de janeiro de 2017.

<sup>43</sup> Informação prestada pelo Departamento de Cultura, Esporte e Lazer de Ipatinga em 15 de dezembro de 2016.

Quanto às manifestações através da pichação em muros e paredes das ruas do Centro de Ipatinga eram dez nos meses de Julho a Outubro, caíram para oito em Setembro e para sete em Outubro, conforme demonstramos no quadro 2. A variação negativa da arte em grafite se dá pela pintura de tinta branca no viaduto que dá acesso ao Centro pelo bairro Vila Ipanema, no mês de agosto e pela substituição da pichação por grafite.

Para o Departamento de Cultura, Esporte e Lazer, Ipatinga é uma galeria a céu aberto, devido às obras de artistas consagrados; com uma diversidade de grafite comercial (Cemig e Lojas Naturalmente) e, livres, como os trabalhos de Gunther Estebanez, Naja e anônimos. Por considerarem a pichação vandalismo, não arte; esforçam-se em cobri-la.

Todavia, ao observamos os locais de menor visibilidade como a Rua Edésio Fernandes, fundos da Escola Manoel Izídio, ruas perpendiculares e na passagem subterrânea da passarela da Avenida Cláudio Moura, que dá acesso à portaria da Usiminas; esta arte se manifesta livremente e tem aumentado desde o início da pesquisa. Enquanto “limpam” a cidade nas áreas mais vistas; essa arte permanece e, ainda, apropria-se de artes institucionalizadas, manifestando-se nas que se encontram em instituições de ensino e na biblioteca municipal.

Quadro 2 Manifestação da arte através de Grafite e Pichação outubro de 2016

<b>Manifestação da Arte em Muros, Paredes e Viadutos Nas Ruas do Centro de Ipatinga</b>					
<b>Local</b>	<b>Grafite</b>	<b>Grapicho</b>	<b>Pichação</b>	<b>Bustos</b>	<b>TOTAL</b>
Viaduto Avenida Claudio Moura	1				1
Avenida Claudio Moura	2	2	2		6
Cruzamento Pouso Alegre e Montes Claros			2		2
Cruzamento Poços de Caldas com Av João Valentim Pascoal	1				1
Avenida João Valentim Pascoal				11	11
Rua Edesio Fernandes			2		2
Passarela Usiminas			2		2
Cruzamento Rua Diamantina e Rua Mariana			2		2
Avenida 28 de Abril com Rua Mariana	1	1			2
Rua João Napoleão da Cruz	1				1
Avenida Nossa Senhora das Graças	1				1
<b>TOTAL</b>	<b>7</b>	<b>3</b>	<b>10</b>	<b>11</b>	<b>31</b>

Quadro 2 - Quantitativo de manifestações da arte em muros e paredes no Centro de Ipatinga.

Fonte: Própria

Comparando os dois quadros referentes às manifestações da arte encontradas, verificamos que das quarenta e duas observadas, vinte e seis por cento são institucionalizadas e setenta e quatro por cento não institucionalizadas. Com isso, podemos inferir que a manifestação da pública é predominantemente não institucionalizada, através da iniciativa de pessoas e empresas que se apropriam e ocupam o espaço da cidade. No que corrobora com, Pallamim (2000) que os ocupantes das cidades influenciam no sentido dos locais. Ora, se mais de setenta por cento da manifestação da arte pública é produzida sem a influência do estado, podemos considerar que a arte pública nas ruas de Ipatinga é propriedade intelectual de seus próprios habitantes. Esta situação fica mais latente quando pensamos que as seis manifestações institucionalizadas foram produzidas por artistas que não residem na cidade de Ipatinga enquanto que as demais, por mais que pesquisássemos junto a Prefeitura Municipal de Ipatinga, não foi possível identificar a autoria<sup>44</sup>.

Os dados acima coletados apresentam um panorama do que foi observado quanto à manifestação da arte pública nas ruas do Centro de Ipatinga que analisaremos em uma perspectiva Burkeana e descritiva da população que encontramos no período abrangido pela pesquisa, com a pretensão de desenvolver um mapeamento da manifestação de arte. De acordo com Gil (2002, p.28) “dentre as pesquisas descritivas salientam-se aquelas que têm por objetivo estudar as características de um grupo” e em nossa pesquisa, dividimos os grupos de acordo com a manifestação da arte.

No próximo item, comentaremos sobre o instrumental teórico utilizado para a análise qualitativa na perspectiva Burkeana, posto que ao identificar e relacionar os elementos que compõem a cena urbana da manifestação da arte nas ruas do centro, conseguiremos identificar a multiterritorialidade, comentada nos capítulos 2 e 3.

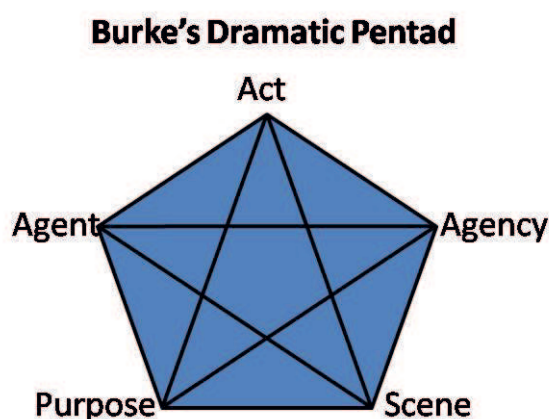
#### 4.1 PENTADE BURKEANA

Trata-se de uma análise qualitativa e descritiva da pesquisa observacional não participante e, portanto, segundo GIL (2008 p.175) “o que se procura na interpretação é a obtenção de um sentido mais amplo para os dados analisados, o que se faz mediante sua ligação com conhecimentos disponíveis, derivados principalmente de teorias”. O

---

<sup>44</sup> Mais adiante no texto essas obras, de artistas que residem em outras cidades e das que não se identificaram autoria, serão detalhadas.

instrumental teórico que será utilizado é a Pentade Burke (1966) (Figura 7). Ele possibilitar-nos-á pensar no redimensionamento do território e das territorialidades, uma vez que busca compreender “o que está acontecendo nos territórios descritos” através de cinco questões: ato, cena, agente, agência e o propósito. Nesse sentido, a pentade assemelha-se ao roteiro de uma peça de teatro. Contudo, permite ser utilizado na pesquisa social, por ser um instrumento em que se analise o objeto, o espaço e as relações entre estes.



**Figura 7 - Burke's Dramatic Pentad**

Fonte: <http://jhart002.grads.digitalodu.com/blog/wp-content/uploads/2016/10/pentad-780845.jp>

A primeira pergunta desse instrumento se refere ao *ato* e busca descrever o que aconteceu. O que foi realizado? Respondendo a esta questão, conseguiremos descrever qual a arte ocorreu na rua. Consideramos como ato a manifestação da arte em si mesmo, através de uma escultura, de um busto, de monumento, de um contramonumento e de uma pichação e do grafite.

Partindo da pergunta anterior passaremos a analisar a *cena*. Assim como em um texto teatral a cena deve ser contextualizada. Qual é o contexto em que aconteceu? Se a arte se manifestou na rua, o que possibilitou que ela acontecesse naquele espaço? Quais as condições do espaço que permite a manifestação da arte? Configura-se em um processo de territorialização? Por exemplo: Uma escultura na rua é apenas uma escultura? Como ela está iluminada, quais os fatores possibilitam ou impedem a sua visibilidade? Com quais outros elementos ela se relaciona?

Definido o *ato* e a *cena* passamos a verificar quem é o *agente*. Quem realizou o ato? Nesta pesquisa, consideraremos como *agente* o artista que utiliza a rua para a manifestação de sua arte. É possível identificar a assinatura do autor? Como ele se apresenta na própria obra? Ele prefere o anonimato?

Porém é de suma importância, verificar como o agente fez, quais os elementos foram utilizados para que o ato existisse. No caso da manifestação da arte nas ruas do Centro de Ipatinga, observamos se a arte foi produzida naquele espaço ou construída em outro espaço e então instalada. Observamos quais as técnicas, artes plásticas de escultura ou tinta em spray, rodo, instrumentos pontiagudos. Desta forma, aproximamo-nos do que Burke (1966) considera e *agência*, conseguindo identificá-la. Os materiais utilizados e a maneira em que foram utilizados permitir-nos-ão realizar uma leitura interpretativa do resultado desta manifestação.

E nesta concepção de uma escrita dramaturgica, pensada por Burke (1966), chegamos ao *propósito*. Responder a questão apresentada por ele é o baixar o pano. Fechar o ato. Afinal, por que foi feito? Buscar resposta para essa pergunta nos exige contextualizar o espaço em que ocorre a manifestação em uma relação de manifestação da arte-tempo-espaço. Acreditamos que ao responder essa questão, conseguiremos identificar as territorialidades que permitem o processo de multiterritorialidade da manifestação da arte nas ruas do Centro de Ipatinga. Isto só é possível quando pensamos nos cinco elementos, através de um *ratio* entre os elementos *agente-propósito*. Poderemos, então, aproximar-nos de uma resposta, uma vez que, ao compreendermos o discurso do agente, poderemos entender o seu propósito.

Além das cinco questões que compõem o evento analisado, um sexto elemento é observado, o *ratio*. É importante perceber a proporcionalidade entre os elementos da pentade e criação de *ratios* entre os mesmos. Segundo Burke (1966), a proporcionalidade não é equitativa e não há um equilíbrio entre os elementos, contudo, em menor ou maior grau, um elemento afeta o outro, conforme defende Gusfield (1989). Através de uma análise da proporção entre *ato, cena, agente, agência e propósito* buscaremos compreender as configurações da arte na rua. Neste caso, a pentade irá nos possibilitar compreender a dramaticidade desse território e, portanto, identificar a multiterritorialidade.

Na perspectiva do dramatismo Burkeano, desenvolveremos no próximo item, uma apresentação das manifestações da arte observadas nas ruas do Centro de Ipatinga. Uma cidade construída pela indústria, forjada pelo trabalhador e que mostra, através da manifestação da arte, a capacidade de se adaptar, transformar e se multiterritorializar.

#### 4.2 O DRAMA QUE SE DESEENROLA DA MANIFESTAÇÃO DA ARTE NAS RUAS DO CENTRO DE IPATINGA.

Durante o processo de pesquisa de campo, vimos a necessidade de separar as manifestações da arte pública em dois grupos: a) Monumentos, contramonumento, esculturas e bustos; b) Grafite e pichação. Afinal, determinadas manifestações foram ocasionadas pela influência de instituições públicas e privadas; nessa situação se enquadram os monumentos, contramonumentos, esculturas e bustos. Enquanto que o grafite e a pichação geralmente são autores anônimos dos quais não foi possível detectar a autoria e, portanto, consideramo-nas como manifestações não institucionais da arte fixa nas ruas do Centro de Ipatinga.

No mês de outubro de 2016, buscamos informações no Departamento de Cultura, Esporte e Lazer de Ipatinga sobre os monumentos e esculturas e onde localizá-los nas ruas do Centro da cidade. Após quinze dias de buscas em todos os setores, constatamos que o departamento não possui, de forma organizada estas informações. Então, passamos para pesquisa de campo esquadrihando essas ruas. As informações que conseguimos são de sites dos próprios artistas e de alguns periódicos e blogs que discutem sobre a arte da cidade. Os blogs e sites são desenvolvidos por artistas e jornalistas de Ipatinga que buscam registrar os eventos regionais. Dentre esses, encontramos os que contam a história e formação do município, curiosidade e as manifestações artísticas que acontecem na cidade<sup>45</sup>; os de periodicidade diária que circulam com as notícias envolvendo a região do vale do aço, sendo possível obter matérias de anos anteriores<sup>46</sup>; e o site oficial da administração pública que permite

---

<sup>45</sup> Disponível em [www.euamoipatinga.ipatinga.com.br](http://www.euamoipatinga.ipatinga.com.br) . Acessado em 05 de fevereiro de 2017.

<sup>46</sup> Disponível em [www.diariodoaco.com.br](http://www.diariodoaco.com.br). Acessado em 20 de maio de 2017.

buscar assuntos relacionados à cultura e formação de Ipatinga<sup>47</sup>; e dos sites e blogs que possuem informações sobre os artistas que dispõem de esculturas e monumentos nas ruas do Centro de Ipatinga<sup>48</sup>.

Para a realização desta pesquisa, entrou-se em contato com os chefes de Departamento de Cultura, Esporte e Lazer da cidade de Ipatinga, com o presidente do Conselho Municipal de Cultura, o supervisor do Museu Estação Memória, com o Departamento de Urbanismo da cidade de Ipatinga. Foram realizados ao todo vinte e cinco encontros com o objetivo de obter informações e documentos sobre as esculturas, monumentos e bustos encontrados nas ruas do Centro de Ipatinga. Além dos órgãos públicos foram enviados e-mails para a Cemig e a empresa Lojas Naturalmente que possuem a manifestação da arte fixa do grafite em seus muros para que informassem sobre a obra, o autor e os objetivos do uso da obra.

Partindo para a construção desse mapeamento, surgiram quatro nomes importantes das artes plásticas. São artistas de renomes internacionais e que de alguma forma colaboram para a construção da imagem da cidade de Ipatinga. Tendo como principal material, o metal, estas obras representam a cultura siderúrgica que emana da cidade. Os artistas que ocupam este território são: Amilcar de Castro, Vilma Noel, Cristina Pozzobom e José Carlos Villar.

Para nos auxiliar na compreensão da configuração desse território, faz-se necessária a contextualização histórica. Para isso, recorreremos aos trabalhos de Murta (2004), Oliveira e Beltrame (2005), Castro e Neves (2006), Costa (2007), Moraes (2009), Drummond (2012) que desenvolveram pesquisas sobre o processo de formação histórica de Ipatinga e nos fornecem informações que julgamos importantes quanto à construção do Novo Centro.

#### **4.2.1. Praça Primeiro de Maio: um monumento contendo um contramonumento**

A dramaticidade deste território se desenrola conforme apresentamos no capítulo 3, no processo de construção da cidade de Ipatinga, na qual a empresa siderúrgica teve

---

<sup>47</sup> Disponível em <[www.ipatinga.www.ipatinga.mg.gov.br](http://www.ipatinga.www.ipatinga.mg.gov.br)>. Acessado em 21 de maio de 2017.

<sup>48</sup> Disponível em <[www.escritoriodearte.com](http://www.escritoriodearte.com)>, <[www.vilmanoel.com](http://www.vilmanoel.com)>, <[www.g1.globo.com](http://www.g1.globo.com)>, <[www.jcvilar.wordpress.com](http://www.jcvilar.wordpress.com)>. Acessado em 12 de dezembro de 2016.



forte influência, criando bairro de funcionários próximos a Indústria. Contudo, o grande desenvolvimento da cidade atraiu migrantes em busca de emprego. Dessa forma, a mão de obra que não era apropriada pela empresa, deu início ao comércio e à prestação de serviços e, assim, surge a Rua do Comércio (COSTA, 2007).

Moraes (2009) afirma que a história da cidade de Ipatinga se originou no centro e, principalmente, na Rua do Comércio, hoje Avenida 28 de Abril e a Praça do Comércio, que desde a década de 1960, recebeu o nome de Praça Primeiro de Maio (Figura 8). Antes da atual configuração das ruas do Centro, a área considerada como Centro, envolvia os bairros: Novo Cruzeiro, Veneza e Vila Ipanema. Com o crescimento e autonomia destes bairros, aos poucos a área central ficou restrita e delimitada pelos citados bairros. As ruas do Centro receberam nomes de pioneiros e de cidades mineiras.



**Figura 8 - Construção da Praça Primeiro de Maio/1960.**

Fonte: Acervo pessoal José Augusto Moraes

Porém, o desenvolvimento desenfreado e desorganizado gera o ônus social, através da ocupação irregular de áreas próximas ao centro da cidade. Enquanto que os bairros planejados e construídos pela siderúrgica, garantiam aos seus moradores saneamento básico e uma estrutura decente; os bairros que foram formados por

migrantes não absorvidos pela empresa, careciam de estrutura básica de saneamento e iluminação, inclusive o bairro Centro (CASTRO, NEVES, 2006).

De acordo com Costa (2007), no período de 1990 a 2004, houve um grande crescimento urbano na cidade de Ipatinga, e isso inclui o centro da cidade. As praças e ruas foram revitalizadas para atenderem o Projeto Novo Centro. Esse projeto, incluiu a retirada dos moradores da antiga Rua do Buraco<sup>49</sup> para o bairro Planalto 2, que trataremos quando apresentarmos a Avenida Zita Soares de Oliveira. No entanto, no momento, o que nos interessa é que esses espaços foram agraciados com esculturas, bustos e monumentos alusivos à nova estrutura do Centro. De certa forma, os temas sempre presentes nas obras enaltecem a figura do trabalhador, da religiosidade e da luta, que iremos descrevendo na medida em que formos apresentando as manifestações da arte.

Retornando à Praça Primeiro de Maio, na parte central (Figura 9) encontra-se o monumento ao trabalhador (Figura 10) na forma de uma escultura do renomado artista Amilcar de Castro<sup>50</sup> suas obras são desenvolvidas em chapas de aço sem verniz, pois, ele acredita que o tempo influencia em sua obra, fazendo com que a ferrugem possa destruir com o tempo. Ele não faz obras para serem eternas e vai se transformando aos olhos de quem as vê. Acrescenta, ainda, que as suas esculturas são vazadas para introduzir o espaço externo na obra, de forma que este ultrapasse através das aberturas.<sup>51</sup> Essa obra ocupa o espaço na praça desde a década de 1980. Inicialmente havia iluminação noturna, com o passar do tempo as luminárias deram lugar a um gramado.

---

<sup>49</sup> O nome da rua era Rua São José, porém devido a configuração em que se assemelha à buraco, as pessoas passaram a adotar o nome de Rua do Buraco ( Moares, 2009)

<sup>50</sup> Disponível no site Escritório de Arte <<https://www.escritoriodearte.com/artista/amilcar-de-castro>>. Acessado em 10 de novembro de 2016.

<sup>51</sup> Estas informações foram obtidas nos sites: Eu amo Ipatinga <<http://euamoipatinga.com.br/personagens/noticias.asp?codigo=357>> e nos vídeos Circuito Atelier Nº 05 - Amilcar de Castro <<https://youtu.be/o5tGWzAoKCg>>, Amilcar de Castro entrevista em <[https://youtu.be/45U\\_r1bPO7U](https://youtu.be/45U_r1bPO7U)> e Amilcar de Castro - Rio Arte Cidade <<https://youtu.be/pzRbZbLCBbM>>.



**Figura 9 - Mapa adaptado Avenida Vinte e Oito de Abril**

Fonte: Adaptação própria



**Figura 10 - Monumento ao trabalhador de Amilcar de Castro Praça Primeiro de Maio**

Fonte: Acervo pessoal, 2016.

Durante o processo de pesquisa, realizamos observação não participante de vinte minutos entre os horários de 08:00 as 09:00; 12:00 as 13:00 e de 17:00 as 18:00. Observávamos as pessoas que andam pela praça, se de alguma forma, paravam para apreciar a obra de Amilcar de Castro e constatamos que transitam pela praça sem a observar, com exceção de alguns estudantes e apreciadores da obra do artista que param para fotografá-la. A placa com indicações sobre a obra também não mais existe. Ela foi roubada e nenhuma outra informação existe no local.

Durante o processo de pesquisa, percebemos que os moradores em condição de rua utilizam a obra de arte<sup>52</sup> como varal para estender roupas e aos sábados, quando de muito movimento, as crianças fazem a rampa da escultura de um escorregador, subindo e descendo por ela.

Ainda nesta praça, observamos a existência de um busto, mas não conseguimos identificar qual personagem histórica se homenageia, por causa da ausência de informações (Figura 11). Entramos em contato com a Prefeitura Municipal e todas as tentativas foram infrutíferas, pois alegam não possuir nenhuma informação sobre o busto. Trata-se de uma figura masculina. Podemos inferir que esteja na praça, já algum tempo, por causa dos desgastes na base. Chamou-nos a atenção o tamanho da base, ser menor do que os de outros bustos encontrados. As pessoas transitam e não a observam.



**Figura 11 - Monumento ao trabalhador de Amilcar de Castro Praça Primeiro de Maio**

Fonte: Acervo pessoal 2016

O que descrevemos sobre a Praça Primeiro de Maio e o monumento que fora colocado permite-nos inferir o método Burkeano em uma configuração da Pentade. Consideramos como ato, as manifestações da arte através do monumento e de um busto; como agente o artista Amilcar de Castro e um artista anônimo; a cena composta pelos elementos da paisagem, dos transeuntes e a agência que possibilita a existência do ato à

<sup>52</sup> No dia 24 de abril de 2008, o blog fórum da cultura Ipatinga, fez uma denuncia da ocupação pode moradores em condição de rua, da obra de Amilcar de Castro. Durante o período de observação constatamos que ainda moram sobre a obra de arte. <<http://forumdaculturadeipatinga.blogspot.com.br/2008/04/e-culpa-no-de-ningum.html?m=1>>. Acessado em 20 de dezembro de 2016.

relação manifestação da arte – tempo – espaço. Esses elementos permitem-nos compreender o motivo e, portanto entendemos a existência de multiterritorialidade na dramaticidade da própria manifestação da arte.

Portanto, duas manifestações da arte que compartilham o mesmo espaço e desenvolvem territorialidades distintas. A primeira ocupa um lugar de destaque sendo possível coletar dados; enquanto que a segunda, ocupa o território paralelo mas, ao mesmo tempo, não possibilitando a identificação da autoria. Inferimos assim, um silêncio do discurso. É possível, ainda, identificar que, a última ocupa o território de forma discreta, porém o direcionamento do rosto é para o comércio e não para o centro da praça, onde se encontra a obra de Amilcar de Castro. Tanto o busto quanto a escultura são considerados monumentos e foram custeados pela prefeitura. Acreditamos, porém, que ambos vão além de simplesmente congelar a memória, mas há a atuação com o tempo-espaço, conforme Young (2000) e; assim, trata-se de contramonumentos.

A obra de Amilcar é utilizada por crianças como escorregador (Figuras 12 e 13) e percebemos que as pessoas escoram no busto, e desta forma ocorre uma interação espacial dos elementos. A obra em homenagem do trabalhador possui inscrições em grafite e quando a praça é utilizada para eventos e outras manifestações são afixados cartazes, faixas, principalmente quando trata-se de reivindicações sindicais. São territorialidades que se justapõem, formando novas territorialidades e; neste sentido, configuram-se multiterritorialidades.

Nessa praça, cujo nome é Praça Primeiro de Maio, alusiva ao dia do trabalho, a manifestação da arte interage com as manifestações referentes à luta dos trabalhadores por melhores condições e salários. As últimas manifestações se deram motivadas pela eminente reforma previdenciária e trabalhista<sup>53</sup>. Uma vez que consideramos como multiterritorialidade, a capacidade de vivenciarmos ao mesmo tempo múltiplas territorialidades, inferimos que a manifestação da arte nesta praça, acaba por desenvolvê-la (HAESBAERT, 2015). Isso ocorre por que a obra de Amilcar funciona como local de encontro e é utilizada para cartazes que expressam a vontade dos manifestantes. Observamos nas figuras 12 e 13 que mesmo após a manifestação, restos

---

<sup>53</sup> De acordo com a matéria veiculada no jornal Diário do aço, publicado em 10 de março de 2017, Ipatinga tem manifestação regional contra reforma da Previdência Social disponível em [http://diariodoaco.com.br/ler\\_noticia.php?id=48602&t=ipatinga-tem-manifestacao-regional-contra-reforma-da-previdencia-social](http://diariodoaco.com.br/ler_noticia.php?id=48602&t=ipatinga-tem-manifestacao-regional-contra-reforma-da-previdencia-social), acessado em 10 de maio de 2017.



de papel e cola permanecem impregnando a manifestação da arte. Este tipo de acumulação de material pode dar uma outra conotação a essa obra, redimensionando-a de monumento a contramonumento, conforme mencionamos no capítulo 1.



**Figura 12 - Pichação e Marcas de pés na obra de Amilcar de Castro**

Fonte: Acervo pessoal, 2017.



**Figura 13 - Pichação, restos de papel e corrosão na obra de Amilcar de Castro**

Fonte: Acervo pessoal, 2017.

#### **4.2.2 Praça Três Poderes: Justiça e memória constroem bustos, monumentos e contramonumentos**

A Praça Três Poderes é um importante ponto do Centro de Ipatinga, não somente por ser o local onde se encontram os poderes, Legislativo, Executivo e Judiciário, que dividem o mesmo território; mas por sua utilização como palco para grandes reivindicações. Segundo o já extinto jornal A Tribuna, em 1984, mais de 50 mil pessoas ocupam a praça, em manifestação pelas Diretas Já. Os periódicos Diários do Aço e Diário Popular dão conta que a Praça Três Poderes, serviu para a concentração das

manifestações que ocorrem desde 2013 até as recentes manifestações em 2017<sup>54</sup>. Esse espaço, também é utilizado para a realização de eventos cívicos<sup>55</sup> e alguns shows para a população. De acordo com informações da Secretaria de Esporte e Cultura os grandes eventos foram transferidos para o Parque Ipanema e eventos de pequeno porte para até 5 mil pessoas são realizados na Praça Três Poderes. As territorialidades que surgem na Praça Três Poderes podem estar relacionada ao fato de o Judiciário, Executivo e Legislativo utilizarem a mesma área e, dessa forma, cada indivíduo ao buscar acesso a um dos três poderes, compartilha a praça e passa por obras de artes que estão espalhadas por ela, que são a escultura da Deusa Themis, o busto do patrono do Fórum e um monumento-contramonumento que se encontra entre a prefeitura e câmara, que descrevemos a partir de agora.

De frente ao fórum da cidade de Ipatinga (Figura 14), escondida pelas árvores tem a escultura da Deusa da Justiça: Deusa Themis, da artista Vilma Noel<sup>56</sup> (Figura 15), também uma renomada artista mineira com reconhecimento internacional. Essa obra data de 2000, propriamente a virada de milênio e foi uma doação patrocinada por um grupo de empresários e políticos da cidade de Ipatinga em comemoração ao novo milênio. Por estar em um local em que as pessoas transitam entre os três poderes e o Supermercado Bretas, as pessoas passam e poucas são as que a observam. Notamos que a obra não possui nenhum destaque do prédio no qual está anexada. Durante o dia, é possível observar que ela se confunde com o próprio prédio. Já ao cair da noite, sua visão é prejudicada pela pouca iluminação e pelas árvores da calçada. As pessoas utilizam a base da obra como assento e não tomam consciência de sua existência, conforme pode ser observado na figura 15.

Além desta obra, a cidade de Ipatinga possui diversas obras da artista Vilma Noel, intituladas de Millenium<sup>57</sup>, espalhadas pela cidade. Segundo informações do Departamento de Cultura, Esporte e Lazer de Ipatinga, a artista vem três vezes por ano

---

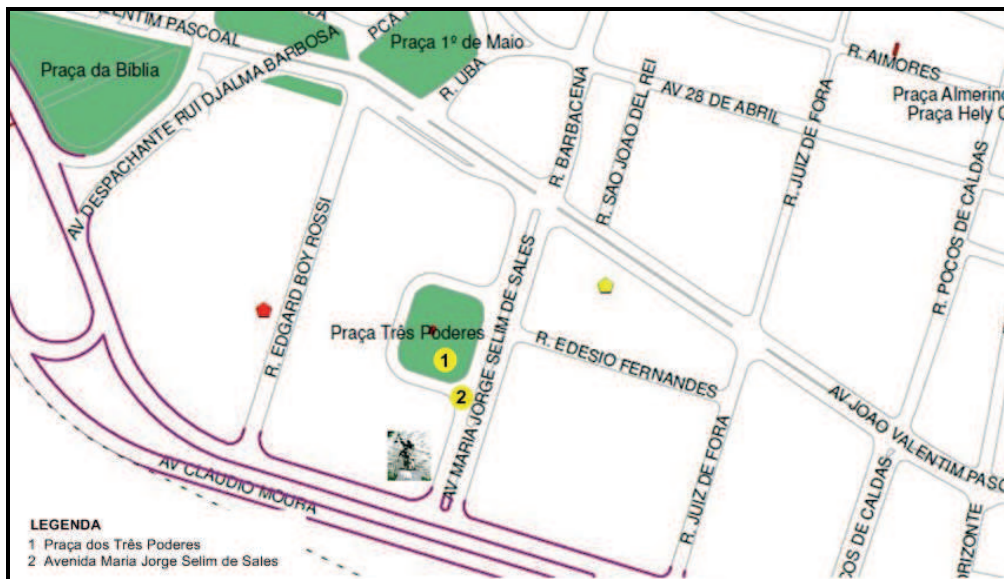
<sup>54</sup> Disponível em <[http://www.euamoipatinga.com.br/linha\\_tempo/noticias.asp?codigo=336](http://www.euamoipatinga.com.br/linha_tempo/noticias.asp?codigo=336)>, acessado em 14 de maio de 2017; <[http://www.diariopopularmg.com.br/vis\\_noticia.aspx?id=13494](http://www.diariopopularmg.com.br/vis_noticia.aspx?id=13494)> acessado em 14 de maio de 2017; <[http://www.diariodoaco.com.br/ler\\_noticia.php?id=43416&t=protesto-confirmado-em-ipatinga](http://www.diariodoaco.com.br/ler_noticia.php?id=43416&t=protesto-confirmado-em-ipatinga)>, acessado em 14 de maio de 2017.

<sup>55</sup> Disponível em <<https://olhae.net/economia-e-politica/cerimonia-civica-reune-prefeito-e-servidores-na-praca-dos-tres-poderes>>. Acesso em 14 de maio de 2017.

<sup>56</sup> Disponível em <<http://www.vilmanoel.com/portugues/curriculum.htm>>. Acessado em 18 de novembro de 2016.

<sup>57</sup> Disponível em <<http://euamoipatinga.com.br/noticias/noticias.asp?codigo=199>>. Acessado em 18 de novembro de 2016.

para a manutenção de suas peças e é realizada com recursos angariados pela própria artista.



**Figura 14 - Mapa adaptado Avenida Jorge Selim de Sales – Fórum de Ipatinga**  
Fonte: Adaptação Própria



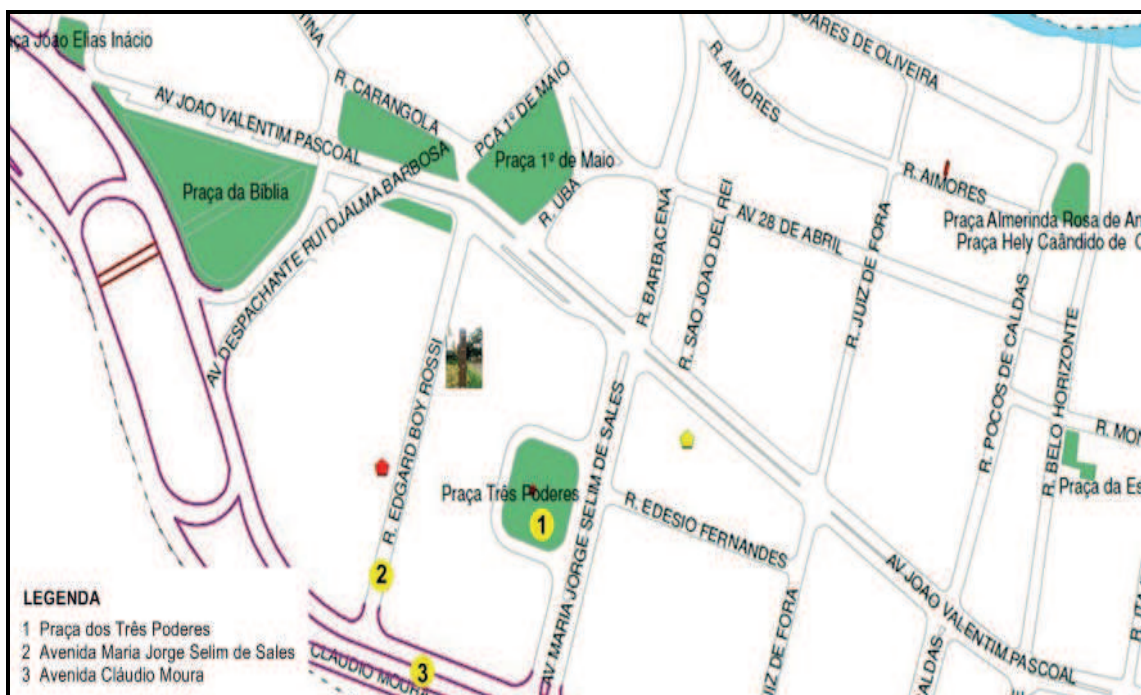
**Figura 15 - Justiça Themis, Vilma Noel, Praça do Fórum de Ipatinga.**  
(Ano 2000; Imagem da frente do Fórum de Ipatinga.)  
Fonte: Acervo Pessoal, 2016 e <https://www.google.com.br/maps>.

Caminhando ao redor do fórum, sentido Avenida Cláudio Moura de Castro, chega-se ao Tribunal do Júri, Vito Gaggiato (Figura 16). Na porta do fórum encontra-se mais uma obra de Vilma Noel. O busto de Vito Gaggiato (Figura 17), personagem que dá nome ao tribunal, criado no ano de 2000, foi pago pela família do homenageado. Seu estado de conservação é muito bom. A Avenida Cláudio Moura de Castro é de intenso movimento de veículos e pouco usado por pedestre. Mesmo compondo a Praça dos Três





Ainda na Praça Três Poderes (Figura 18), entre a Prefeitura Municipal e a Câmara Municipal, encontram-se o monumento (contramonumento) em homenagem a paz no mundo (Figura 19). Trata-se de uma peça em metal no formato de uma pilastra com quatro lados e com palavras alusivas a paz mundial<sup>58</sup>. De acordo com o Departamento de Cultura, Esporte e Lazer, a obra data do governo do Prefeito João Magno (1993-1996) sem, contudo precisar a data. Assim como as demais obras de arte na rua do Centro de Ipatinga, a prefeitura não possui nenhum documento que possibilite maiores dados, exceto a solicitação dos membros do Conselho Municipal de Cultura para que providenciasse a manutenção desta obra, pois faltam algumas letras.



**Figura 18 - Mapa Praça Três Poderes. Entre a Prefeitura Municipal e a Câmara Municipal**

Fonte: Adaptação própria.

<sup>58</sup> Informação do Departamento de Cultura, Esporte e Lazer. Porém, não conseguem apresentar a tradução das palavras.



**Figura 19 - Praça Três Poderes, monumento em nome da paz. Autor desconhecido.**  
 Fonte: Acervo Pessoal, 2016.

O movimento na Praça dos Três Poderes é intenso praticamente todos os dias, pois além do Fórum, Prefeitura e Câmara Municipal, a praça dá acesso a supermercados, bancos e a diversos pontos de ônibus. Nos finais de semana, dá acesso para a Feirarte, uma feira de artesanatos e praça de alimentação. Observamos que as pessoas transitam. Conversam entre si. Às vezes, escoram-se na obra de arte, mas não a observam como tal.

À medida que descrevemos as manifestações da arte na Praça Três percebemos que, assim como nas outras praças e ruas observadas, os elementos da Pentade Burkeana, o ato, a agente, a cena, a agencia e o propósito se fundem e fluem na própria manifestação. Neste sentido, desenvolvem territorialidades distintas, mas que na manifestação da rua, tornam-se multiterritorialidade, pois o monumento se torna contramonumento.

A escultura da Deusa Themis e o busto no fórum não possuem indícios de pichação, porém observamos que são ignorados pelas pessoas que transitam neste espaço e de certa forma, por causa da disposição em que se encontram, ficam de difícil visualização. Conforme descrevemos, a artista realiza manutenção nesta obra e de acordo com os funcionários do fórum, os responsáveis pela limpeza as mantêm limpas. Estes “monumentos” trazem à lume o símbolo da Justiça e o patrono do fórum Vito Gaggiato, porém o esvaziamento de fruição da manifestação da arte, incita-nos a inferir que se tornam contramonumento, na perspectiva de Young (2000).

O mesmo se dá ao “monumento” pela paz, esta manifestação da arte, com o propósito de apresentar palavras que mencionam a paz em diversos idiomas, está “plantada” (Figura 20) na Praça dos Três Poderes e se mistura entre as flores. Isto, de certa forma, dá a ela a visibilidade que as obras Deusa Themis e o Busto Vito Gaggiato não possuem. Ao transformar a manifestação da arte em “flor”, o espaço a multiterritorializa. Como já dissemos, moradores em condição de rua, utilizam também esta peça como cabide para secar roupas. Assim, sobre a fruição desta manifestação da arte na Praça Três Poderes, acreditamos que atinge o status de contramonumento.

Conforme descrevemos no capítulo 1, um contramonumento perpassa por dois fatores a intenção do autor e a relação do tempo-espaço com a manifestação arte. As obras de Vilma Noel trazem em si mesmo os seus significados, a Deusa Themis como símbolo da justiça e a homenagem ao patrono do Fórum de Ipatinga. Contudo, a forma como interagem com o espaço-tempo nos permite inferir se tratar de contramonumento, posto que a manutenção da obra é realizada pela própria artista e mesmo assim permanecem um tanto quanto isoladas. Já a obra alusiva a paz mundial, cujo artista é desconhecido, desenvolve uma interação com o espaço-tempo pela corrosão e pela ausência de letras, que foram perdidas com o tempo. Mesmo nestas condições, a manifestação da arte permanece impávida servindo às vezes de varal ou como uma planta em um jardim. Ambas as manifestações, não congelam a memória, mas se mantém viva e relacionada com o contexto atual, conforme figura 20.



**Figura 20 - Praça Três Poderes, monumento em nome da paz. Autor desconhecido.**

Fonte: Acervo Pessoal, 2016.



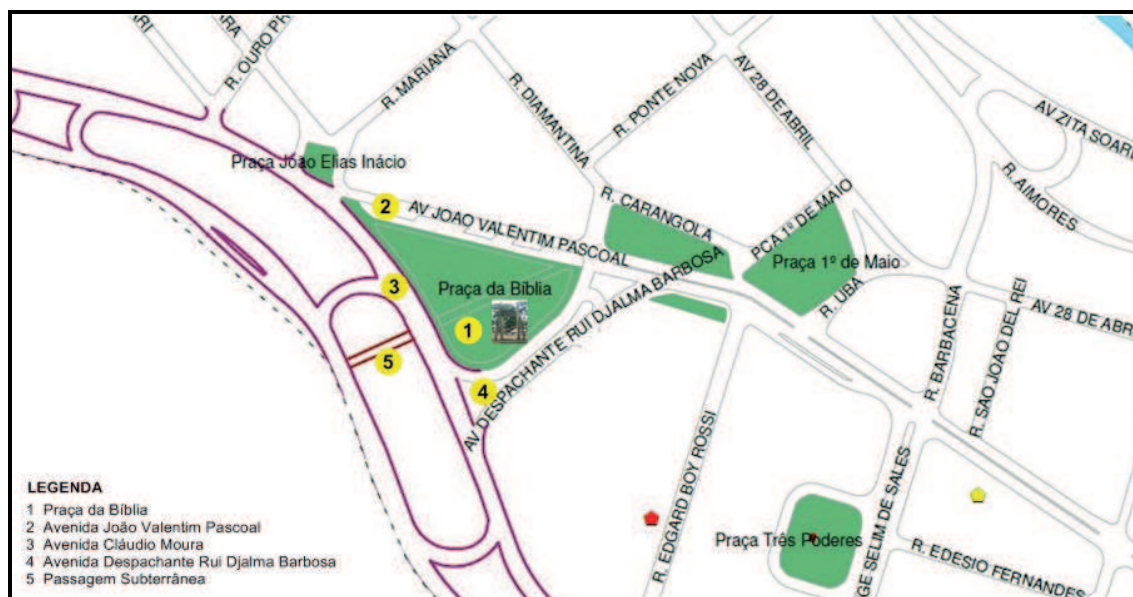
As três manifestações, neste item citadas, surgem como monumentos, porém a relação com o tempo e o espaço as dota de significados que descongelam a memória e as mantêm vivas e contemporâneas, da mesma forma que as manifestação da arte na Praça Primeiro de Maio.

Numa perspectiva burkeana, consideramos como ato a manifestação da arte através das três obras. A cena que se desenvolve são duas manifestações da arte pública que se configuram como contramonumento ocasionadas pelos seus agentes. Os agentes são os próprios artistas, Vilma Noel, o autor não identificado e as pessoas que transitam pela Praça Três Poderes. Os recursos utilizados, como agência são materiais em metais e o próprio espaço em que estão instalados, porém, como dotam-se de significados, o espaço se torna território e os propósitos deste ato são reconfigurados na relação tempo-espaço e nisso inferimos desenvolver-se a multiterritorialidade da manifestação da arte na Praça Três Poderes.

#### **4.2.3. Na saída da portaria principal da indústria um contramonumento**

A principal portaria da Usiminas se encontra no Centro de Ipatinga. Os funcionários da empresa utilizam a passagem subterrânea e chegam à Praça da Bíblia (Figura 21). Observamos que eles caminham sentido aos pontos de ônibus que se localizam na Praça José Júlio da Costa e na área do Camelódromo. Nesta praça, encontramos a manifestação da arte através de duas obras: Monumento à Resistência e à Luta dos Trabalhadores e o monumento à Bíblia.

Como a história da cidade de Ipatinga se deve em grande parte a sua força de trabalho, seja ele na indústria ou no comércio, os principais eventos estão relacionados à construção, manutenção da Usiminas e no processo de ocupação territorial pelos migrantes que vinham em busca de trabalho. O fato da Praça da Bíblia está na saída da portaria principal da indústria, fez com que fosse ocupada por manifestações que trabalhistas e greves que nem sempre terminavam pacificamente, conforme nos informa o pesquisador Moraes (2016,2017).



**Figura 21 - Mapa adaptado Praça da Bíblia 2 – Monumento à Bíblia**

Fonte: Adaptação própria

A Praça da Bíblia passou a adotar este nome em 1979<sup>59</sup>, com o objetivo de transformar o espaço em um local para encontros religiosos (DIÁRIO DO AÇO, 1979). Nessa data, foi inaugurado o monumento à Bíblia. Nos anos de 1990, com o projeto de revitalização denominado Novo Centro, a praça foi dotada de mesas e bancos em cerâmicas. Em 2013, foi inaugurado o monumento à Resistência e à Luta dos Trabalhadores. Observamos que as pessoas ultrapassam essa praça, bastante apressadas. Visam os pontos de ônibus e observa-se certo receio por causa das pessoas que a ocupam. Durante o período de observação, encontramos, nesse espaço, lençóis, peças de roupas e outros objetos que; infere-se serem oriundos das pessoas em condições de rua.

Quanto ao monumento à Bíblia, ele se diferencia dos demais já mencionados por ter como material o concreto e não o metal como nos anteriores. São duas torres de aproximadamente seis metros que sustentam uma bíblia aberta. Não foi encontrada nenhuma placa alusiva ao monumento e nem que contenha informações sobre o ano e autor da obra. Embora esteja de frente ao ponto do ônibus do camelódromo, as pessoas não observam a obra de arte (Figura 22).

A arte que se manifesta na forma desta obra, sofre influência direta dos moradores da cidade, pois, nas laterais das pilastras constam inscrições e desenhos

<sup>59</sup> Matéria no Jornal Diário do Aço, 02 de julho de 1979.

conforme figura 22. É uma pichação, sem o uso do spray e provavelmente produzidos por artefatos pontiagudos que retratam no desenho, pessoas, nomes e palavras soltas. Para quem observa as palavras e os desenhos não possuem coerência. Contudo, é uma manifestação incrustada em uma obra de arte. Acreditamos que as figuras incrustadas nessa manifestação da arte reconfiguram-na como um contramonumento e não em um monumento, posto que o que a mantém viva são as novas manifestações. Nesse sentido, a multiterritorialidade ocorre em um continuum tempo e espaço da manifestação desta arte na Praça da Bíblia. Para Haesbaert (2015) a multiterritorialidade não se dá de forma isolada e estanque, mas de forma contínua e se contextualiza com o tempo e espaço de forma viva se desenvolvendo em um permanente continuum.



**Figura 22 - Monumento da Bíblia, autor desconhecido, Praça da Bíblia.**

Fonte: Acervo Pessoal 2016

Ainda na Praça da Bíblia, a manifestação da arte ocorre através do “Monumento à Resistência e à Luta dos Trabalhadores”. Trata-se de uma obra da artista plástica Cristina Pozzobon, de 18 de outubro de 2013, em memória aos cinquenta anos do massacre<sup>60</sup>. Na ocasião da inauguração da obra artística, a artista disse que ela representa um “sol ceifado” representando “a vida, a morte e a luta”<sup>61</sup>. Este monumento é parte do projeto “Trilhas da Anistia” e é financiado pela Comissão de Anistia do Ministério da Justiça e da Agência Livre para Informação, Cidadania e Educação (ALICE) e a Associação dos Trabalhadores Anistiados de Minas Gerais (ATAMIG). A parceria com a Prefeitura Municipal de Ipatinga deu-se com a seção do espaço e a

<sup>60</sup> No dia 7 de outubro de 1963, terminou tragicamente um processo de negociação de salários. Cerca de 4.000 pessoas se encontravam em frente ao portal da Usiminas e 19 policiais fortemente armados. A tensão das negociações e em determinado momento a policia começou a atirar. Foram 79 feridos e 8 mortos. Estes números são questionados, pois há relato de pessoas que nunca retornaram para suas casas. As vítimas foram trabalhadores da Usiminas e de empreiteiras. (FREITAS, 2008).

<sup>61</sup> Disponível em <<http://g1.globo.com/mg/vales-mg/noticia/2013/10/trabalhadores-anistiados-ganham-monumento-historico-em-ipatinga.html>>. Acessado em Julho de 2016.

manutenção da obra (Figura 23). Além de Ipatinga, o monumento foi instalado nas cidades de Curitiba, Brasília, Rio de Janeiro, Recife, Salvador e Fortaleza, sendo Ipatinga a única cidade do interior mineiro a ser contemplada (DIÁRIO DO ACO, 2013).



**Figura 23 - Monumento à Resistência e à Luta dos Trabalhadores, Cristina Pozzobon, 2013.**

(Praça da Bíblia)

Fonte: Acervo Pessoal, 2016.

Assim como consideramos como contramonumento a escultura em menção à Bíblia, consideramos também a obra de Pozzobom. No caso da obra de 2013, percebe-se em sua concepção e no propósito pelo qual ela foi criada, de acordo com as reportagens mencionadas, que a escultura busca relacionar o tempo-espaço. O posicionamento em que se encontra, o material utilizado permite que a relação seja contínua. Retornando à Praça de Bíblia, em abril de 2017, pudemos verificar que de fato a obra permite novas manifestações. Na manifestação contra as reformas trabalhistas, previdenciárias e terceirização, ocorridas em abril de 2017, os manifestantes afixaram cartazes na peça de Pozzobom (Figura 24). Acreditamos que esta ocupação através dos cartazes e a peça funcionando como ponto de referência, resgata a memória das vítimas do massacre de 1963. Nisso se configura o processo de multiterritorialidade, o momento em que o monumento torna-se um contramonumento. Como dito antes, o continuum da manifestação da arte fruindo com a contextualização do tempo e espaço, configura novas territorialidades desta manifestação da arte. O que antes era visto como monumento, e, portanto, o congelamento da memória, se reconfigura em objeto de contestação e protesto.





**Figura 24 - Monumento à Resistência e à Luta dos Trabalhadores, Cristina Pozzobon, 2013.**  
 (Praça da Bíblia.)  
 Fonte: Acervo Pessoal, 2016.

Os elementos que compõem a manifestação da arte na Praça da Bíblia em uma perspectiva burkeana possibilita-nos vislumbrar a multiterritorialidade. Nesse sentido, consideramos ato a escultura Monumento à Resistência e à luta dos trabalhadores e o Monumento da Bíblia que possuem como agentes a artista Pozzobon, o autor não identificado e as pessoas que interagem com estas manifestações através da pichação e da utilização dessas obras como local para afixarem cartazes em manifestações trabalhistas. A cena que se desenvolve, não é apenas a exposição de duas obras de arte pública, mas a percepção das pessoas que as mantêm, de certa forma, atuantes e vivas que a reconfiguram constantemente. A agência que proporciona a manifestação da arte feita em metal e em alvenaria vai além do próprio material utilizado na confecção da obra de arte, mas no processo de fruição entre a relação tempo-espaço, cujo propósito não é somente o da memória, mas da continuidade dessa que nos possibilita inferir na configuração de uma multiterritorialidade.



Nesta praça, encontra-se o monumento referente ao personagem que dá nome a praça. O monumento é composto por uma placa e um busto (Figura 26). De acordo com a informação da placa trata-se de uma homenagem da administração pública a um dos pioneiros da cidade. Ao lado do busto existe uma escultura em homenagem a José Júlio da Costa, encomendada pela Associação Mineira dos Municípios, em 1995, na reinauguração da Praça. Inferimos que isto se tenha dado dentro da proposta de revitalização da área central de Ipatinga, com o projeto Novo Centro.



**Figura 26 - Busto e Placa homenagem à José Júlio da Costa**

Fonte: Acervo Pessoal, 2016.

Do outro lado da Avenida João Valentim Pascoal e de frente para a Praça José Júlio da Costa, encontra-se o busto do presidente Arthur da Costa e Silva (Figura 27). Esta obra se encontra ao lado do Juizado Especial Cível e Criminal. Datada de 1971, é uma homenagem ao vigésimo presidente brasileiro. Por estar anexo ao juizado especial, encontra-se em perfeito estado de conservação. É possível notar limpeza no pedestal e na própria obra. Não há vestígio de sujeira e nem de vandalismo.



**Figura 27 - Busto do Presidente Arthur da Costa e Silva**

Fonte: Acervo Pessoal, 2016.

Esta obra do Centro da Praça José Júlio da Costa assim como a do presidente Arthur da Costa e Silva estão em perfeito estado de conservação, exceto por algumas marcas de dejetos de pássaros que ocupam a praça. Durante o período da pesquisa, observou-se que as pessoas transitam e não se atêm aos bustos. Inclusive, alguns moradores em condição de rua os utilizam como aparadores de roupas e objetos pessoais. Observamos quatro tipos de pessoas que transitam e ocupam a praça: pessoas que buscam o ponto de ônibus; que utilizam a praça como ponto comercial para artesanatos, revistas, alimentos; as pessoas em condição de rua; e, por fim; as pessoas que simplesmente transitam de um ponto a outro e a utilizam como passagem.

A configuração da cena, que apresentamos, permite-nos inferir as diversas territorialidades que ocorrem nesta praça. Elas relacionam-se aos tipos que apresentamos e que, ao mesmo tempo, fluem com as manifestações da arte através dos monumentos. Diferente da manifestação que ocorre na Praça da Bíblia, na Praça Primeiro de Maio, na Praça dos Três Poderes e da Avenida Zita de Oliveira (que apresentaremos mais adiante), estas manifestações não sofreram influência através do grafite e da pichação. Não houve fixação de cartazes. Contudo, o fato de estarem em bom estado de conservação e de que uma obra de 1971 se relacione com uma de 1995, podemos inferir uma multiterritorialidade relacionando o espaço-tempo que busca fortalecer a memória, embora, não tenha como proposta uma reflexão sobre os fatos.

Na manifestação da arte, na Praça José Júlio da Costa, não identificamos uma apropriação que nos permita incluí-la como contramonumento, mas uma multiterritorialidade que se manifesta pela alteração de uso quando a transforma em uma peça de uso. Conforme Benjamin (1955), esta obra perderia a aura? Acreditamos que, enquanto arte, talvez; porém como arte em função do congelamento da memória, não, posto que a Associação Comercial a mantém em constante conservação. O que nos leva a pensar que as manifestações da arte na Praça José Julio da Costa, não se configuram em multiterritorialidade em função dos elementos que a compõem.

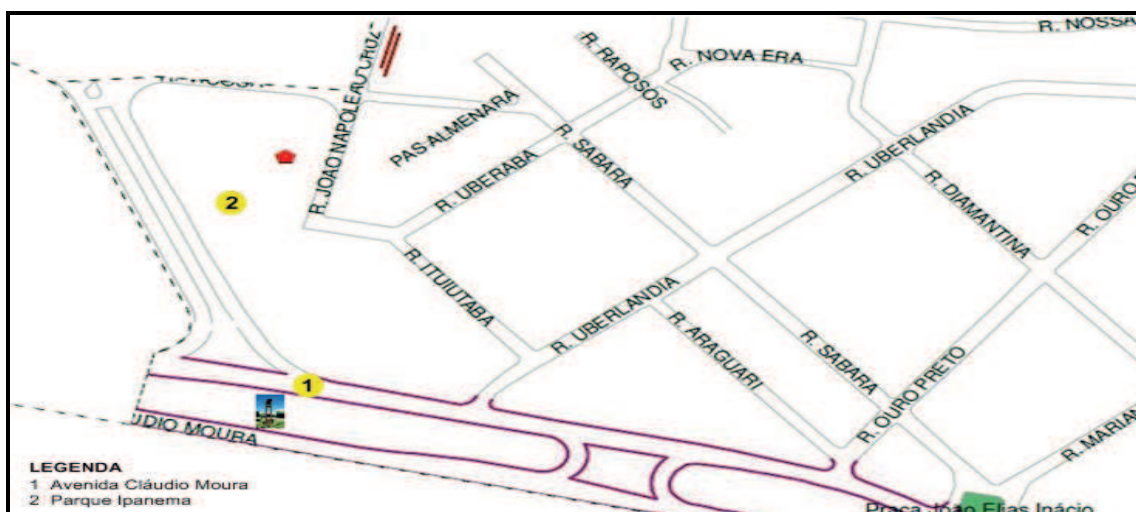
Consideramos, a partir da Pentade burkeana, como ato os bustos e placas que ocupam a Praça José Julio da Costa e como agentes os artistas não identificados e os transeuntes e moradores em condição de rua que utilizam da praça como caminho ou moradia. A agência que possibilita a cena são os materiais utilizados para a confecção dos bustos e placas e assim como, dito anteriormente, a relação do tempo-espaço que alteram os propósitos destas manifestações da arte. Se por um lado, permanecem como



homenagens e congelamento da memória, relacionam-se com o tempo-espaço, sofrem influência desta relação. Mesmo que sejam conservadas por uma entidade, as marcas de dejetos de pássaros a reutilização por moradores em condição de rua, desenvolvem nestas manifestações da arte a multiterritorialidade.

#### 4.2.5. Uma BR que se transforma em Avenida

Até março de 1998, a via passa pelo centro de Ipatinga, margeando a Usiminas<sup>63</sup> do início do Viaduto da Vila Ipanema até a Avenida Burle Marx era conhecida como BR 458, porém, nesta data foi alterada para Avenida Cláudio Moura em homenagem ao empresário dos transportes e também um dos pioneiros da cidade (Figura 28). De um lado, uma imensa cerca que delimita a área da Usiminas e; do outro, os muros de supermercados, escolas e construções. É uma avenida utilizada por veículos, ciclistas e pedestres no sentido Parque Ipanema, Bairro Iguaçu, Veneza e Novo Cruzeiro e os demais bairros da cidade. Observamos que a maior movimentação de pedestres e ciclistas se dá na troca de turnos da empresa e o início e término do horário comercial do Centro.



**Figura 28 - Mapa adaptado da Avenida Cláudio Moura, próximo à entrada do Parque Ipanema**

Fonte: Adaptação própria

<sup>63</sup> Lei 1571/1998, publicada em 10/03/1998

Nesse lugar de passagem, encontra-se a escultura do artista capixaba José Carlos Vilar<sup>64</sup>, do ano de 1999. Trata-se de uma obra encomendada pela família do administrador Cláudio Moura, fundador da empresa Univale Transporte, como presente para a cidade de Ipatinga, em agradecimento pela homenagem dada, nomeando a Avenida<sup>65</sup>. No caso desta escultura é um trabalho do artista capixaba, Vilar, denominada “1999 \_ Escultura Pública em aço CA-50 – Monumento – Ipatinga/MG” (Figura 29).

A escultura fica disposta no gramado que separa as mãos da avenida, próxima ao entroncamento. Por estar no Centro de uma avenida em que o fluxo de veículos é intenso e com certa velocidade, percebemos que os motoristas não a observam. Contudo, as pessoas que se aventuram em realizar o caminho do Centro para o Parque Ipanema, ou do Centro para o bairro Iguaçu conseguem apreciar a obra, pois, a área ocupada permite boa visibilidade. O material da obra é o aço e sua estrutura é formada por rodas que fazem referência ao homenageado que tivera a vida envolvida com o negócio de transporte.



**Figura 29 - Monumento em homenagem à Claudio Moura. José Carlos Vilar, 1999.**

Fonte: Acervo Pessoal, 2016.

Como ocorre a fruição da manifestação de uma arte na rotatória de uma avenida, movimentada como a Avenida Cláudio Moura? Para compreendermos esse processo em busca de uma multiterritorialidade da manifestação da arte nas ruas do centro de

<sup>64</sup> *Google Maps* <https://jcvilar.wordpress.com/cronologia/>

<sup>65</sup> Informações prestadas pelo Departamento de Cultura, Esporte e Lazer de Ipatinga em janeiro de 2017.

Ipatinga, retornamos à avenida por mais algumas vezes, em horários com menos movimentação e nos horários de pico. Pelo fato de a escultura estar no centro da rotatória e sem árvores ou qualquer proteção, o calor é intenso e quanto mais próximo chegamos da peça de metal, o calor fica mais intenso e insuportável. Para apreciar a obra de Vilar, faz-se necessário o afastamento e a busca por abrigos nas árvores, que estão afastadas do monumento. Através das fotos é possível perceber, por um viés estético de que compõe uma bela paisagem. As rodas vazadas permitem transpor a própria peça através do olhar.

Essa obra, ao contrário da obra de Castro da Praça Primeiro de Maio, não possibilita a utilização como moradia e, inferimos que por estar afastada do centro comercial, dos pontos de ônibus, da Prefeitura, Câmara Municipal e bancos não chamam a atenção dos moradores em condição de rua e, por isso, a interação se dá na velocidade em que a pessoa a observa. Experimentamos observar em um veículo a 60 km, nesta situação é necessário acompanhar pelo retrovisor. Ao caminhar, à medida que nos aproximamos da peça vemos os detalhes; mas para isto, faz-se necessário atravessar uma via da avenida.

A peça se encontra na Avenida desde 1999 e a manifestação do tempo-espaço se dá através da corrosão em algumas partes e das marcas de água. Acreditamos que a multiterritorialidade desta manifestação da arte, dá-se pelo processo de adaptação ao próprio espaço, no qual ela o territorializa, adaptando-se às condições climáticas.

Nos elementos que compõem a manifestação da arte neste ponto da Avenida Cláudio Moura, identificamos como ato a própria manifestação em si, que está, de certa forma, isolada no canteiro central da avenida. Como agente o artista Vilar, que até onde identificamos, não possui relação com o centro de Ipatinga, porém, ao utilizar-se do aço como material para a sua arte, aproxima-se da cidade, pelo menos no que tange ao processo econômico, conforme identificamos no capítulo 2. A agência, assim como nas manifestações anteriores, não se concentra no material utilizado, mas no processo de fruição desta manifestação. Embora seja uma obra patrocinada e doada por familiares do homenageado Claudio Moura, percebe-se a fruição no próprio espaço onde ela se localiza, sempre proporcionando movimento dos veículos e, possivelmente, os olhares de muitas pessoas. A manifestação da arte, em um canteiro entre vias de trânsito rápido é uma forma de territorialização. O tema da escultura, rodas de veículos, associada ao local em que se encontra e a profissão do homenageado, em um continuum com o

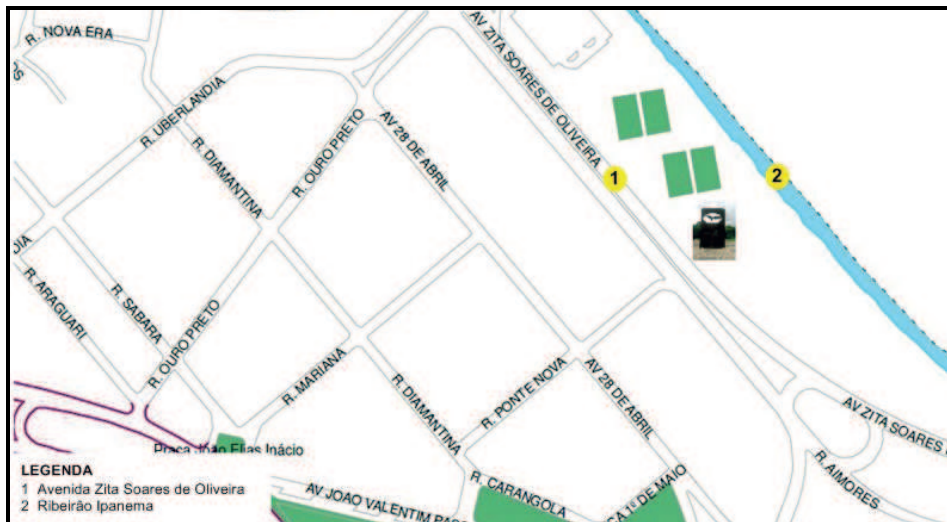
tempo-espaço, formam a cena, que se desenvolve todos os dias, cujo propósito, no caso dessa obra, é o congelamento da memória em forma de monumento. Todavia, a corrosão, as marcas de chuvas, a grama, configuram uma multiterritorialidade desta manifestação de forma relacionada ao tempo-espaço em que ela está inserida. Inferimos que a manifestação da arte que iniciou em 1999, não seja a mesma que observamos em 2016-2017, posto que o próprio tempo e espaço a dotasse de outras territorialidades que se percebe por suas cores e texturas.

#### **4.2.6. Enterrando o passado um monumento que se torna contramonumento**

O processo da formação territorial de Ipatinga foi de certa forma de segregação a começar pela constituição dos bairros da “cidade Usiminas”. Esta situação torna-se mais agravante com o avanço da migração nos anos de 1960. As pessoas que não conseguiam ser absorvida pela empresa Usiminas e nem pelo comércio, passam a ocupar a região central da cidade próxima do Ribeirão Ipanema. Este processo de favelização deu origem a Rua do Buraco (Rua São José). Castro e Neves (2006) descrevem que, no período de 1995 a 1998, o processo de “desfavelização” foi intensificado com o Projeto Novo Centro e houve a retirada de cerca de 1.200 famílias, transferindo-os para o bairro Planalto 2.

A área, então considerada como Rua do Buraco, foi totalmente aterrada, nivelando-a com a ponte da Avenida Macapá até a Rua Juiz de Fora (Figuras 30 e 31). Nesse momento, foi construída a Avenida Zita Soares de Oliveira em homenagem a uma pioneira de Ipatinga. Além da avenida, foram construídas duas quadras de esportes. Segundo a Secretaria de Esporte, Lazer e Cultura de Ipatinga, nesse período foi levantado o “Monumento Novo Centro”.





**Figura 30 - Mapa adaptado da Avenida Zita Soares de Oliveira, Novo Centro**  
 Fonte: Adaptação própria



**Figura 31 - Avenida Zita Soares de Oliveira, antiga Rua do Buraco e Novo Centro**  
 Fonte: Google Maps <sup>66</sup> e site eu amo Ipatinga

<sup>66</sup> Google maps Disponível em <<https://www.google.com.br/maps/@-19.4776079,-42.5238844,3a,75y,348.43h,88.27t/data=!3m6!1e1!3m4!1sLuY1mg5pi18Etd2Lcd9cLw!2e0!7i13312!8i6656>>

A manifestação da arte através da obra “Monumento Novo Centro” não possui nenhuma placa alusiva ao autor e nem ao tema. Contudo, é possível perceber que se trata de um marco referente ao Novo Centro<sup>67</sup>. A obra é uma placa de aço em formato de semicírculo, vazada na parte superior com um papa-vento que gira quando venta. Ao Centro em letras garrafais a palavra “Novo Centro” que é alusiva ao local e abaixo uma frase de Vinicius de Moraes: “A vida é arte do encontro” (Figura 32 e 33).



**Figura 32 - Monumento novo Centro – Avenida Zita de Oliveira: antiga Rua do Buraco**  
 Fonte: Google Maps<sup>68</sup>

<sup>67</sup> **27/04/97** - Inauguração das obras do "Projeto Novo Centro" - Projeto de Reurbanização da área central da cidade. Disponível em <[http://ipatinga.mg.gov.br/Materia\\_especifica/9674/Historia-da-Cidade](http://ipatinga.mg.gov.br/Materia_especifica/9674/Historia-da-Cidade)>.

<sup>68</sup> Disponível em <<https://www.google.com.br/maps/@-19.4749586,42.5279098,3a,59.3y,46.46h,103.15t/data=!3m6!1e1!3m4!1s5HpqUREVIpykxRgNIHpOCQ!2e0!7i13312!8i6656>>



**Figura 33 - Monumento Novo Centro, Avenida Zita Soares de Oliveira. 1997**

Fonte: Acervo Pessoal, 2016.

Embora a Prefeitura Municipal de Ipatinga não tenha fornecido informações quanto ao nome da obra e autor, segundo o chefe de Departamento de Cultura, Esporte e Lazer, ela foi colocada no nível das quadras, cerca de 4 metros abaixo do nível da rua. Contudo, um dia caminhando pela avenida ele sentiu falta do monumento. Desceu até o nível do rio e encontrou jogada, próximo à margem do Ribeirão Ipanema. Então, solicitou que a colocassem próximo ao nível da rua para evitar o vandalismo.

Esse fato relatado e as inscrições que constam neste monumento permitem-nos inferir que, embora as pessoas passem pela avenida e não percebam a manifestação, conforme observamos no processo de pesquisa, algumas pessoas já relacionaram e podem se relacionar com a manifestação dessa arte. Essa relação se dá na medida em que “registram” a história pessoal ou até mesmo na já comentada forma que a querem excluir desse território.

A relação entre ato, agente, agência, cena e propósito se configura em uma multiterritorialidade e dota a manifestação pensada como monumento em um contramonumento. Uma manifestação da arte que age em um continuum tempo-espaço. Embora conste a história do aterro desse território e a intenção de uma nova

territorialidade de acordo com a estratégia de governo; outras territorialidades surgem, diferente da planejada.

Aqui finalizamos as manifestações da arte através de esculturas, bustos, monumentos e contramonumentos que encontramos nas ruas do Centro de Ipatinga, durante o processo observacional não participante. Dentre os diversos conceitos e aspectos da arte que apresentamos no capítulo 1, os que mais aproximam do que encontramos nas ruas do Centro de Ipatinga e que de certa forma nos permitem inferir a multiterritorialidade são os conceitos de arte, arte pública e contramonumento.

Consideramos tratar-se de arte pública, pois como Kwon (1997) observamos que as obras de arte expostas nas ruas do Centro de Ipatinga se apropriaram do espaço e desenvolveram outras temáticas previstas pelos urbanistas, principalmente as obras das Praças Primeiro de Maio, da Bíblia, José Júlio da Costa, Três Poderes e das Avenidas Cláudio Moura de Castro e Zita de Oliveira.

Esse processo de apropriação do espaço se deu por causa das interferências na manifestação da arte, ocasionadas pela relação tempo-espaço, que as configuraram em contramonumento e assim como preconizado por Young (1992, 2001) e Araujo (2016) dotaram-se de outros significados.

Estas manifestações da arte estão associadas ao contexto do espaço-tempo e permitem que ocorram em uma perspectiva de multiterritorialidade, posto o processo de uma territorialidade em continuum e não fragmentado.

Certeau (1998) afirma que a vida urbana transcende ao que foi planejado pelo urbanista. Tal teoria foi o que pudemos comprovar nas manifestações da arte das ruas do Centro de Ipatinga, pois as obras que ocupam as Praças Primeiro de Maio, Três Poderes, José Júlio da Costa e da Bíblia as Avenidas Cláudio Moura e Avenida Zita de Oliveira transcendem esse planejamento. Afinal, estas manifestações da arte possuem como temas a formação de Ipatinga pela força trabalhadora. Funcionam como um monumento quando podemos identificar a sua data e quando foram expostas. Mas à medida que o tempo deixa a sua marca através das inscrições, da reutilização e da integração das pessoas com essas manifestações de arte, dotam-na de significado. No momento em que a manifestação dessas artes é apropriada pelo vivido, tornam-se contramonumento, pois, permitem contestar o discurso previsto inicialmente. Considerando, como Haesbaert (1997), que território não é unifuncional, mas dinâmico, diverso e múltiplo; a manifestação da arte nas ruas constitui-se de multiterritorialidade.

Além destas manifestações de arte pública e contemporânea, observamos a manifestação das artes nas ruas do Centro de Ipatinga através de grafite, garapicho e pichação que apresentaremos na sequência.

#### 4.3 MANIFESTAÇÃO DA ARTE URBANA.

A arte urbana não é circunscrita a um único local, conforme pudemos perceber no capítulo 1. Invadem os muros, paredes e onde quer que ela queira ocupar. Nem sempre pede autorização. Pode estar em local muito visível ou no subterrâneo. Não possui tamanho ou cor padronizado. Nem sempre é possível identificar o autor ou os autores. Os elementos que compõem o dramatismo destas manifestações podem ser considerados isolados ou em conjunto. Isolados, quando pegamos manifestação por manifestação, local por local. Observamos que nas ruas do centro de Ipatinga, essas manifestações da arte envolvem toda a área central.

Observamos nas ruas do Centro de Ipatinga, que assim como em Velloso (2014), a poesia não fica restrita aos poetas, quando a arte se manifesta nas ruas, posto que o homem e a cidade fruam novas poesias no momento em que se relacionam. O homem se manifesta através da arte, porém é o espaço que a provoca. Nesse sentido encontramos a manifestação da arte no Grafite, Pichação e Grapicho<sup>69</sup> como manifestação da arte urbana. Assim como em Pallamin (2000) percebemos que esta manifestação deu-se na forma de pinturas em grafite, pagas por empresas para fins comerciais; e como arte de contestação e protesto, de acordo com o local em que se manifestam. Em algumas situações, as manifestações interagem e desenvolvem discursos distintos na mesma obra, o que inferimos uma multiterritorialidade.

Ao adentrar-se no Centro de Ipatinga, passando pelo viaduto (Figura 34, 35) do bairro Vila Ipanema. É possível verificar a manifestação não institucionalizada na forma de Grafite. Trata-se de uma ilustração de uma criança andando de bicicleta e ocupa grande

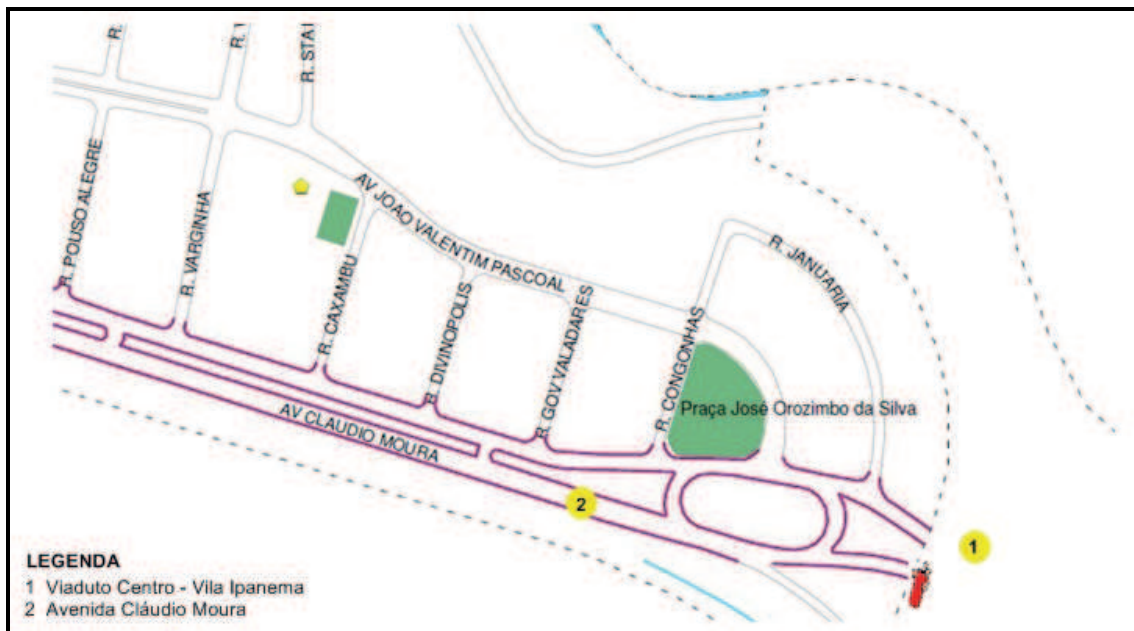
---

<sup>69</sup> De acordo com Cartaxo (2009) e Souza (2008), “grapicho” é uma manifestação das pinturas em muros, paredes e viadutos que fica entre o grafite e a pichação. Enquanto que o grafite utiliza-se de desenhos e ilustrações e a pichação de letras e rabiscos, o grapicho são letras estilizadas porém com o uso de spray e que são altamente elaboradas, coloridas e com contornos.



parte do muro de sustentação do viaduto. Esta obra é do artista Gunther Estebanez. Segundo informações no perfil do facebook do artista, a obra é resultado do trabalho patrocinado por empresários e teve o custo de oito mil reais, realizado em 2015. Ao lado da obra de Gunther, encontra-se uma obra abstrata em tons vermelhos, contudo não foi possível identificar os autores. Assim como diversas pichações, o viaduto funciona como uma galeria a céu aberto cujas exposições de autores distintos convivem.

Ainda no viaduto, encontramos a manifestação da arte através do graficho, trata-se de uma gravura cujas letras formam a assinatura da artista, “Naja”. Outras duas obras ocupam esse espaço. Trata-se de um grafite com desenho estilizado de luvas e, ao lado, outro graficho com as letras “cs”. Mais adiante, encontramos mais graficho com a palavra “Frami”.



**Figura 34 - Mapa adaptado do início do Centro de Ipatinga, Viaduto Bairro Vila Ipanema.**

Fonte: Adaptação própria



**Figura 35 - Viaduto entre o bairro Vila Ipanena e o Centro de Ipatinga.**

Fonte: *Google Maps* 2016, novembro de 2015.

Ao retornar no viaduto no mês de novembro de 2016, encontramos somente a menina de bicicleta (Figura 36). As demais obras foram cobertas por uma tinta branca. Restou como arte de contestação apenas uma assinatura na parte verde do viaduto. Talvez, por estar sob uma tinta de cor verde, preferiram deixá-la a ter que pintar toda esta parte de cor verde.



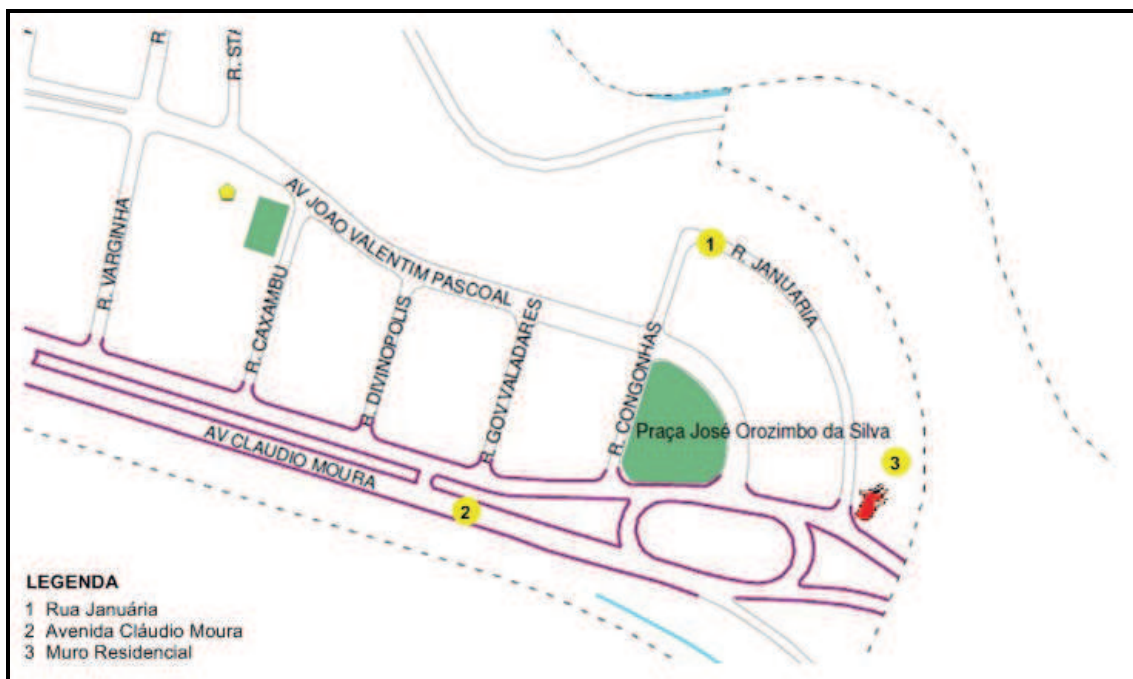
**Figura 36 - Viaduto entre o bairro Vila Ipanena e o Centro de Ipatinga.**

Fonte: Acervo pessoal, 2016.

Durante a pesquisa, observamos que o número de pessoas que transitam a pé por debaixo do viaduto é pequeno, pois o fluxo de veículo é intenso e as barras de contenção dificultam ao pedestre transpor-se de uma calçada para outra. Para observar a relação das pessoas com essas obras, optamos por realizar quatro viagens de ônibus na linha circular. Dentro do ônibus, ficamos atentos à reação das pessoas ao passarem pelo local. Constatamos que ao passar por debaixo do viaduto, algumas pessoas giram o pescoço em direção à obra de Gunther e a acompanham até perder a visibilidade.

Andando um pouco à frente do Viaduto, próximo ao semáforo (Figura 37 e 38), defrontamos com uma obra de graficho novamente com a assinatura “Naja”. Esta obra permanece nesse espaço desde o ano de 2015. Observamos através de registros anteriores<sup>70</sup> que em 2015, o muro no qual manifesta a arte “Naja”, encontrava-se outras manifestações de pichação que de certa forma “brigavam” com panfletos e divulgações de empresas. Em novembro de 2015, constatamos que somente a obra de “Naja” permanece nesse muro.

Observamos que as pessoas caminham a pé sentido bairro Vila Ipanema - Centro e não observam a obra no muro. Contudo, os motoristas são obrigados a aguardarem o semáforo e nestes momentos alguns observam a obra do graficho.

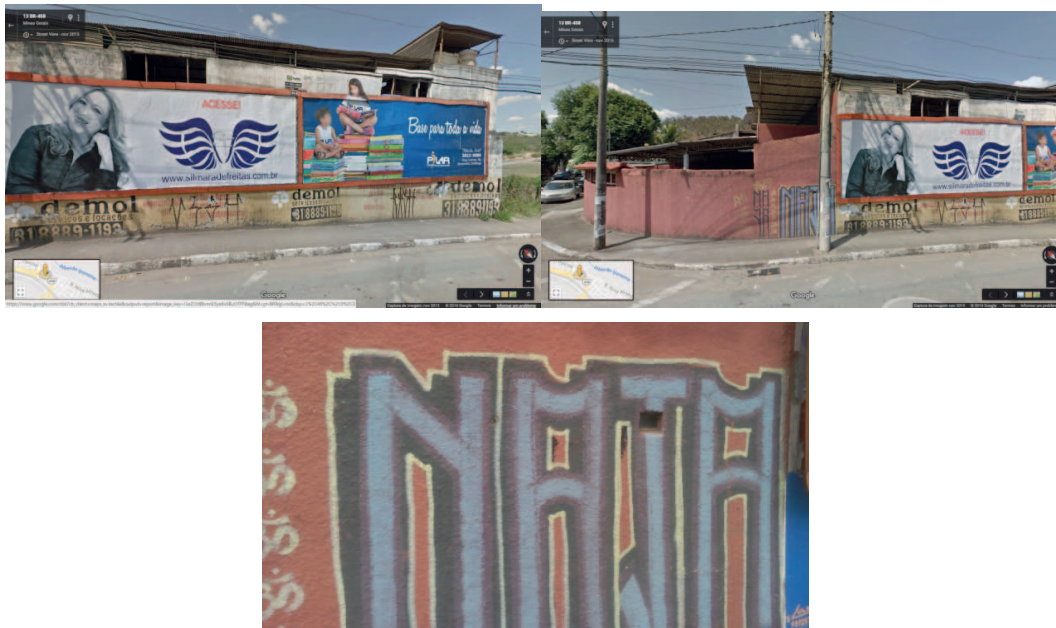


**Figura 37 - Mapa adaptado da Avenida Cláudio Moura.**

Fonte: Adaptação própria

<sup>70</sup> Googlemaps, 2015.





**Figura 38 - Avenida Cláudio Moura. Muro de residência com grafite e pichação a) novembro**  
 Fonte: Google maps novembro de 2015 e Acervo pessoal, 2016.

Saindo da Avenida Cláudio Moura e caminhando pela João Valentim Pascoal, chegamos até a Rua Pouso Alegre. No cruzamento da Rua Pouso Alegre com a Rua Montes Claros (Figura 39) encontra-se o muro da Faculdade Pitágoras (Figura 40 e 41). Observamos que na imagem do Google *maps* de 2014, o muro está sem nenhuma manifestação. Contudo, em Agosto de 2016, a unidade deste endereço ficou desativada, o que pode ter favorecido o a manifestação da arte de pichação. A pichação nesse espaço composta por um desenho de um rosto com um cigarro na boca e expressões “C.V”, “snack” e “P.C.B”. A localização é próxima à área conhecida por “cemitério velho” e conhecida como área de tráfico de drogas. Quando a faculdade não está em funcionamento, a movimentação é de pessoas com acesso à delegacia de polícia, que funciona na rua Varginha, Santa Bárbara e Avenida João Valentim Pascoal, e aos pontos de ônibus na avenida João Valentim Pascoal.





**Figura 41 - Cruzamento Rua Pouso Alegre e Montes Claros. Muro com Pichação da Faculdade Pitágoras**

(Pichação Janeiro de 2016)

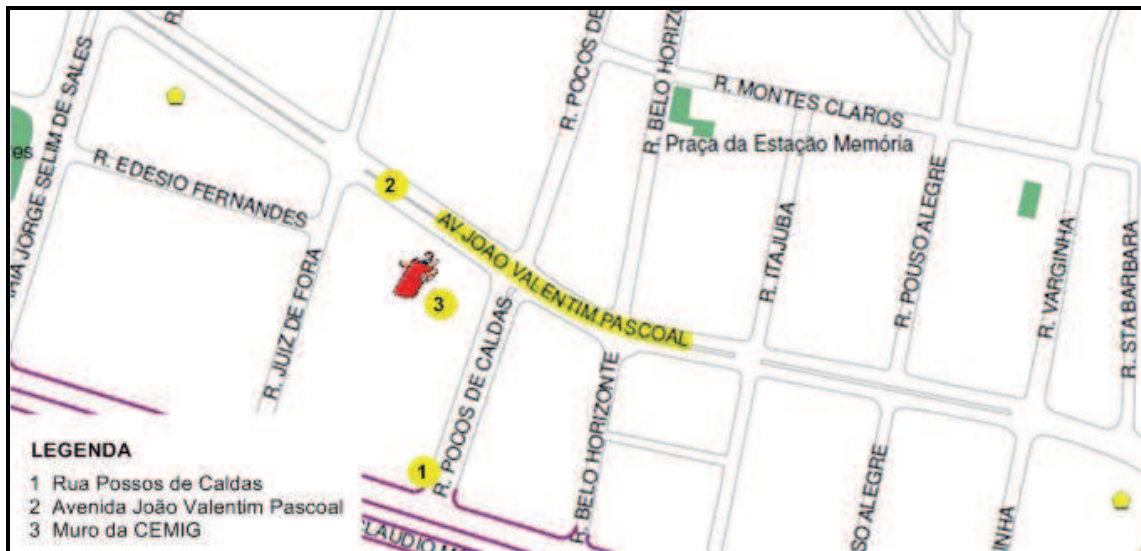
Fonte: Acervo pessoal, 2016.

Retornando para a Avenida João Valentim Pascoal, sentido prefeitura, na esquina com a Rua Poços de Caldas (Figuras 42) encontramos o muro da empresa Cemig. Nele, encontra-se uma obra de grafite comercial<sup>71</sup> com ilustrações que orientam os consumidores de energia e os cuidados com a instalação elétrica (Figura 43 e 44). Esta obra encontra-se desde o ano de 2011 e permanece até a data da realização da pesquisa. Entramos em contato com a empresa, localizamos o artista, Vinícius Marcos Silva Godinho. Segundo informações do autor da obra, não é um trabalho de livre criação, mas ampliação da apostila fornecida pela empresa de uma campanha institucional para prevenção de acidentes. Ele diz ser um grafite realizado com a técnica de aerografia<sup>72</sup>. A obra ocupa uma esquina movimentada e em frente a esta obra, na Avenida João Valentim Pascoal, encontra-se um ponto de ônibus. Observamos que algumas pessoas, principalmente as crianças, param para observar os desenhos, ou enquanto aguardam o ônibus. Por cinco dias, permanecemos observando por trinta minutos no horário entre 11:00 e 13:00.

<sup>71</sup> O uso do grafite como arte comercial é conhecido também como muralista (ALMEIDA, 2008). Revista Contemporânea, Vol.6, N1.

<sup>72</sup> De acordo com informação do artista Bruno Lage, trata-se de Airbrush, areografia que consiste em utilizar pistola de tinta ligada a um compressor de ar.





**Figura 412 - Mapa adaptado Rua Poços de Caldas. Muro Cemig com grafite; Cruzamento Rua Poços de Caldas e Avenida João Valentim Pascoal.**

Fonte: Adaptação própria



**Figura 4342 - Rua Poços de Caldas. Muro Cemig com grafite; Cruzamento Rua Poços de Caldas e Avenida João Valentim Pascoal.**

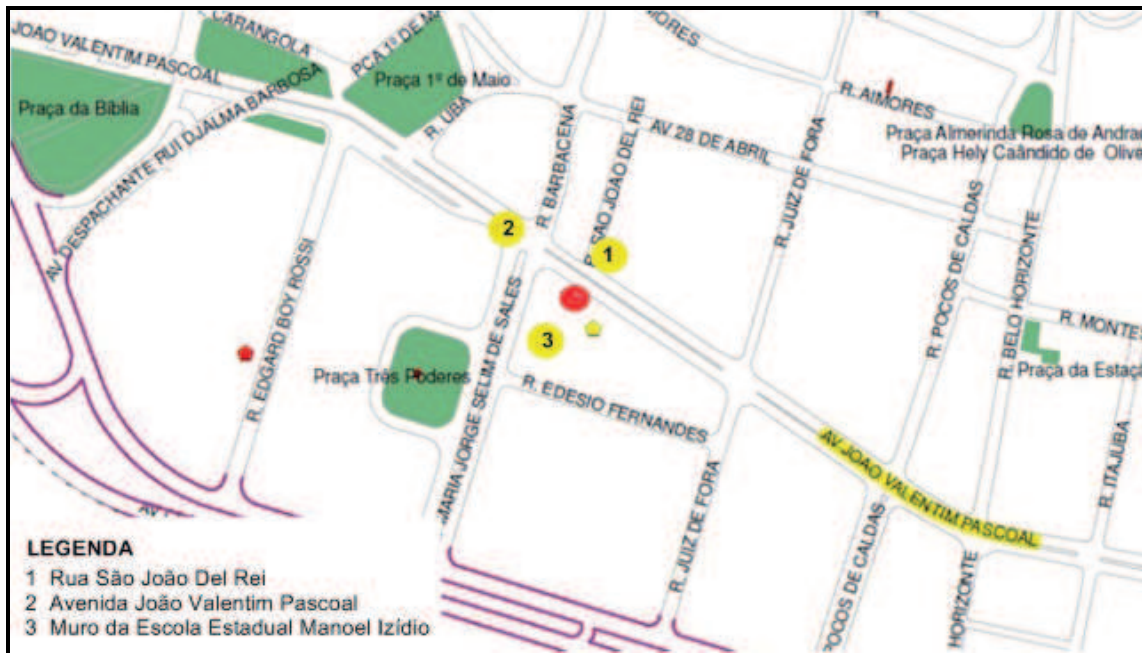
Fonte: Google maps Janeiro de 2014.



**Figura 434 - Rua Poços de Caldas. Muro Cemig com grafite; Cruzamento Rua Poços de Caldas e Avenida João Valentim Pascoal**

Fonte: Google maps Janeiro de 2014.

Ainda Avenida João Valentim Pascoal, encontramos no muro da escola Estadual Manoel Izídio (Figura 45) quinze esculturas, vultos históricos, em cerâmica, pintadas com uma tinta que lembra ouro (Figura 46). De acordo com informações da escola, estas obras são de um artista que prefere o anonimato. A escola não teve nenhum custo, pois o autor conserva as obras regularmente, através da cobrança de valores de empresários para que exponham placas comerciais entre os rostos das personagens. Mesmo sendo realizada manutenção periódica, existe a pichação em alguns vultos e a depredação de partes como nariz e olhos. Observamos em novembro de 2016 que as placas não fazem mais parte da paisagem. Retornamos em fevereiro de 2017 e constatamos que novas interferências foram realizadas, pois em uma das esculturas fora colocado um cigarro e em outra pintada uma máscara verde (Figura 47). Durante o processo de pesquisa, observamos que algumas pessoas param e observam às esculturas, alguns tentam descobrir de quem se trata. Na maioria das vezes, as pessoas simplesmente caminham pela calçada e não se dão conta da obra.



**Figura 45 - Mapa adaptado Avenida João Valentim Pascoal.**

Fonte: Adaptação própria





**Figura 46 - Avenida João Valentim Pascoal. Muro da Escola Manoel Izídio.**  
 (Esculturas fixadas no muro. Janeiro de 2014; João Valentim Pascoal.  
 Muro da Escola Manoel Izídio. Esculturas fixadas no muro 2016.)  
 Fonte: Google maps Janeiro de 2014 e Acervo pessoal 2016.



**Figura 47 - Avenida João Valentim Pascoal. Muro da Escola Manoel Izídio.**  
 (Pichação e interferência nas esculturas)  
 Fonte: Google maps Janeiro de 2014 e Acervo pessoal 2017.

Na Rua Edésio Fernandes (Figura 48), no outro muro da escola Manoel Izídio é ocupado por pichação com expressões “é o trem bala”, “patrimônio do P.B”, “Hemp” e as assinaturas “Kov” e “Enus” (Figura 49). É uma rua com pouca movimentação. Expressivo número de moradores em condição de rua ocupa esta rua, que fica entre o Supermercado Bretas, a Escola Estadual Manoel Izídio e o prédio dos correios. Por ser uma rua com pouca movimentação, os transeuntes passam apressados e receosos. Observamos que na maioria das vezes, elas quase correm. Mesmo assim, elas observam as pichações. Em janeiro de 2014, conforme foto do *Google maps*, o muro estava apenas com uma assinatura, contrapondo com novembro de 2016; quando outras marcas já ocupam este território.











**Figura 462 - Passarela subterrânea Usiminas. Pichação.**  
 Fonte: Acervo pessoal, 2016.



**Figura 53 - Arte Rupestre.**  
 Fonte: <http://fotosdenatureza.blogspot.com.br/2009/04/pinturas-pre-historicas-rupestres.html>

Saindo do viaduto, passando pela Praça da Bíblia chega-se na Rua Mariana (Figura 54) e próximo da biblioteca municipal Zumbi dos Palmares. Nesse espaço, observamos novas manifestações da arte de pichação. Se antes da pesquisa em 2011, conforme imagem do Google *maps*, a parede na esquina entre as ruas Mariana e Diamantina estava sem nenhuma manifestação da arte (Figura 55), em novembro de 2016 em tintas de spray vermelha e preta constavam assinaturas em letras góticas. Novamente as siglas “P.C.B” e as novas “K.V” e assinaturas que não foi possível identificar o significado. Trata-se de uma esquina movimentada por causa do comércio, biblioteca e bancos. Observamos que alguns transeuntes observam a pichação e continuam o seu trajeto, a maioria não a observa.



**Figura 54 - Mapa adaptado Cruzamento Rua Diamantina e Rua Mariano.**

Fonte: Google Maps; Acervo pessoal, 2016.



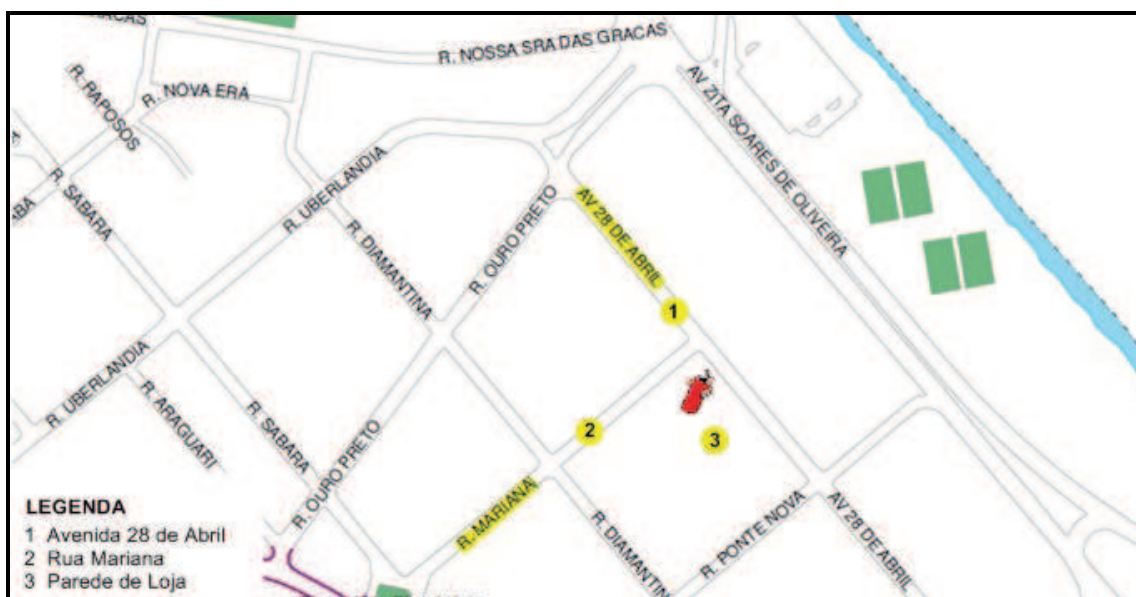
**Figura 55 - Cruzamento Rua Diamantina e Rua Mariano.**

Parede sem pichação. Agosto de 2011;

Cruzamento Rua Diamantina e Rua Mariana. Parede com pichação. 2016.

Fonte: Google Maps; Acervo pessoal, 2016.

Continuando na Rua Mariana até o cruzamento com a Avenida Vinte e oito de Abril (Figura 56) encontra-se uma manifestação da arte em grafite comercial na forma de um painel (Figura 57). Essa arte foi produzida no período da pesquisa. Antes, as paredes deste imóvel eram alvos constantes de pichação. Percebemos que após a criação desta obra não houve manifestação da pichação. Durante os primeiros dias dessa obra, as pessoas paravam para apreciar e fotografar. O nome da empresa em letras garrafais na cor verde e a ilustração de um pássaro azul na parte superior e na parte inferior, flores em tamanhos de um metro, encantam as pessoas que transitam por esta esquina. De acordo com os proprietários da empresa, foi um trabalho encomendado para o artista Bruno Lage, para cobrir as pichações. Em contato com o artista em busca de informações sobre a obra, ele disse que o nome é “natureza” e levou uma semana para executar. Trata-se de uma obra em grafite, no qual o artista faz o desenho na parede e depois coloriu com pistola de jato de tinta. Essa técnica é denominada de aerografia<sup>74</sup>.



**Figura 476 - Mapa adaptado Cruzamento Rua Mariana e Avenida 28 de Abril.**

Fonte: Acervo pessoal 2016.

<sup>74</sup> De acordo com informação do artista Bruno Lage, trata-se de Airbrush, aerografia que consiste em utilizar pistola de tinta ligada a um compressor de ar.





**Figura 5748 - Cruzamento Rua Mariana e Avenida 28 de Abril. Paredes de comércio. Com Grafite.**

Fonte: Acervo pessoal, 2016.

Entrando na Avenida 28 de Abril sentido Rua Ouro Preto e caminhando até a rua Sabará, virando à esquerda e chega-se na Rua João Napoleão da Cruz, próximo da Igreja Batista (Figura 58). Nesse local, encontra-se o muro do Centro de Educação Infantil Mãe Dolores. Até o ano de 2014, conforme podemos verificar nas imagens do *Google Maps* não constava nenhuma manifestação artística. (Figura 59).

Contudo, no ano de 2015 foi criada uma obra de arte em grafite, ocupando uma área do muro (Figura 60). Mesmo sendo uma instituição de educação, essa rua é afastada do Centro e possui pouca movimentação durante o dia e praticamente quase nenhuma à noite.



**Figura 58 - Mapa adaptado Rua João Napoleão da Cruz,, Muro Centro de Educação Infantil Mãe Dolores.**

Fonte: Google Maps e acervo pessoal 2016.



**Figura 59 - Rua João Napoleão da Cruz.**  
Muro Centro de Educação Infantil Mãe Dolores.

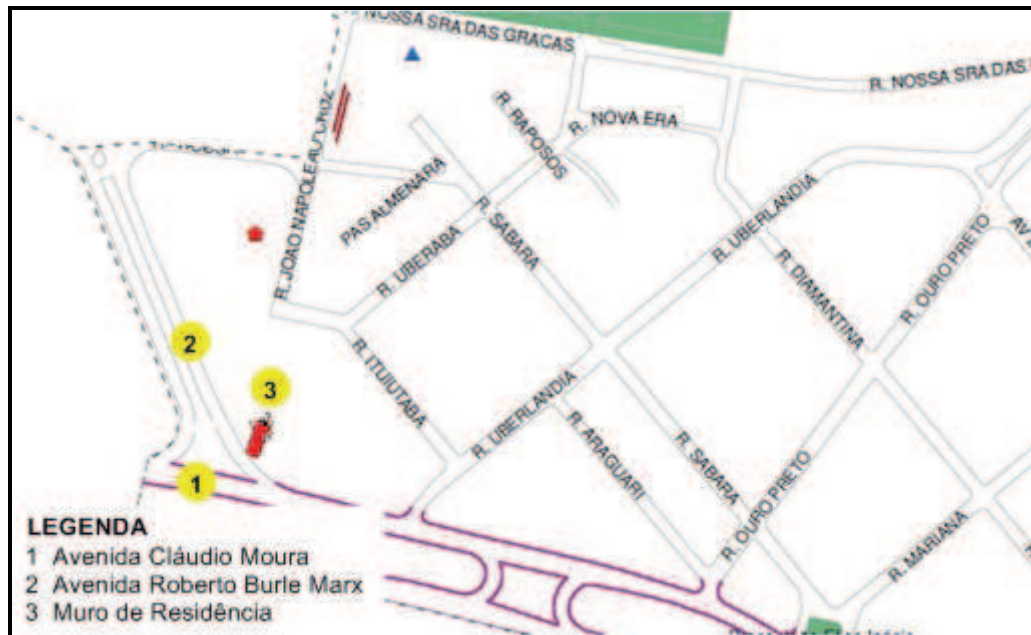
Sem Grafite. 2014;  
Fonte: Google Maps



**Figura 60 - Rua João Napoleão da Cruz.**  
Muro Centro de Educação Infantil Mãe Dolores. Com Grafite.  
Fonte: acervo pessoal 2016.

Saindo pela Rua João Napoleão da Cruz, com destino à Avenida Cláudio Moura (Figura 61), próximo ao corpo de bombeiro, encontra-se uma arte em grafite com ilustrações alusivas a naves e alienígenas, (Figura 62) em cores fortes. O muro é de uma residência e fica no nível abaixo da avenida, possui a assinatura de um artista que não é possível definir. É muito expressiva. Pesquisando no *Google Maps*, observa-se que em novembro de 2015 (Figura 63), encontrava-se neste local outra manifestação da arte não institucionalizada. Contudo, de forma mais rudimentar e mais próxima de uma pichação. A placa que ocupa a parte superior do muro é alusiva a uma empresa e permanece a mesma desde então. As pessoas caminham por esta área, com acesso ao parque Ipanema, Bairro Novo Cruzeiro e Iguaçu.





**Figura 61 - Mapa adaptado Avenida Claudio Moura, Muro de residência**  
Fonte: Adaptação própria



**Figura 62 - Avenida Claudio Moura, muro com grafite e pichação em novembro de 2015<sup>75</sup>**  
Fonte: Google Maps

<sup>75</sup> Imagem acessada em 15 de janeiro de 2017 em <https://www.google.com.br/maps/@-19.4766207,-42.5331156,3a,15y,31.83h,79.34t/data=!3m6!1e!13m4!1sfpo4MQFj3eruJbnbTGg5kg!2e0!7i13312!8i66>



**Figura 63 - Avenida Claudio Moura, muro com grafite em janeiro de 2017.**

Fonte: Acervo pessoal

Descendo pela Avenida Nossa Senhora das Graças (Figura 64), próximo ao Kart Club e da Estação da Maria Fumaça, margeando o Ribeirão Ipanema, encontra-se o muro da Escola Infantil “Criança Feliz”. A arte se manifesta no mural em grafite com o nome da escola desde 2014 (Figura 65). Observamos que a obra permanece sem a interferência da pichação (Figura 66). Na frente da escola encontra-se um campo aberto em que as pessoas transitam durante o dia. Não identificamos nenhuma pessoa apreciando a arte. As crianças utilizam-se da rua para brincadeiras. À noite, essa área é perigosa por causa do tráfico de drogas e das pessoas que utilizam a ponte como moradia.



**Figura 6449 - Mapa adaptado da Avenida Nossa Senhora das Graças. Muro da Escola Infantil.**

Fonte: Adaptação própria





**Figura 65 - Avenida Nossa Senhora das Graças. Muro da Escola Infantil. Com grafite.**  
Fonte: Google Maps



**Figura 66 - Avenida Nossa Senhora das Graças. Muro da Escola Infantil. Com grafite. 2017.**  
Fonte: Acervo pessoal

#### 4.4 A MANIFESTAÇÃO DA ARTE NAS RUAS DO CENTRO DE IPATINGA DE FORMA MULTITERRITORIAL

Conforme já mencionamos, esta pesquisa observacional não participante foi realizada no período de julho de 2016 a abril de 2017, o que possibilitou-nos mapear a manifestação da arte nas ruas do Centro de Ipatinga. Encontramos esculturas, monumentos e contramonumentos nas Praças Três Poderes, Praça da Bíblia, Praça José Júlio da Costa e Praça Primeiro de Maio e nas avenidas Claudio Moura e Zita de Oliveira. Já a arte do grafite e garpicho se manifestam no início do Centro no viaduto que dá acesso à Rua Claudio Moura, na Creche Criança Feliz, no Instituto de Educação Infantil Mãe Dolores, na Cemig e na Loja Naturalmente. Quanto à pichação, esse grito permeia a cidade. Às vezes, em locais visíveis como os muros próximos à Claudio Moura, Biblioteca Municipal e, até mesmo, nas obras institucionalizadas como a de Amilcar de Castro, na Praça Primeiro de Maio e no Monumento do Novo Centro, na Avenida Zita de Oliveira. Porém, essa arte predomina nos lugares mais afastados da movimentação, debaixo dos viadutos e entre vielas. Enquanto que o garpicho permanece no meio termo entre a pichação e o grafite. Não apresenta o destaque do grafite ocupando locais visíveis e com o apoio de empresários, mas também não se apresenta nos locais escondidos. Basicamente está manifestação esteve nas áreas próximas às residências.

Observou-se nesse período que as pessoas transitam pela cidade e na maioria das vezes não tomam consciências das obras que estão ao redor. Contudo, as obras institucionalizadas possuem atenção da classe artística que discute sobre a conservação, manutenção e divulgação do ativo cultural de Ipatinga<sup>76</sup>. Das manifestações das obras de arte não institucionalizadas encontradas no Centro, somente o grafite possui representação no Conselho Municipal de Cultura<sup>77</sup>. As demais manifestações geram a discussão quanto ao fato de serem arte ou vandalismo. Fato é que a pichação se manifesta de forma espontânea e com os seus traços firmes e assemelha-se a um grito no Centro da cidade.

Acreditamos, que se fôssemos fazer uma ficha descritiva a partir de Burke sobre a manifestação da arte nas ruas do centro de Ipatinga, no que tange ao grafite, pichação e garpicho, esta seria da seguinte forma - Ato: Garpicho, Grafite e Pichação; Agente: Ghunter (figs. 35 e 36), Naja (figs.35 e 38, ), Godinho (fig. 42), Lage (55) e não

---

<sup>76</sup> II Seminário do Plano Municipal de Cultura, 2016.

<sup>77</sup> Idem

identificados (figs.35, 38, 40, 45, 46, 48, 50, 53, 60, 61, 63, 64); Agência: Seriam os muros, as fachadas, paredes de estabelecimentos comerciais, educacionais e residências; Cena: Trata-se de uma cena diversificada e com múltiplos temas, desde o comercial ao contestador, que se dão através de desenhos, gravuras, letras e rabiscos que interagem com transeuntes, veículos, tempo e o espaço; O propósito: Ocupação. Porém, o ratio, ou a relação proporcional destes elementos é o que nos possibilita identificar a multiterritorialidade da manifestação da arte nas ruas do Centro de Ipatinga. O que nos leva ao propósito desta manifestação. Acreditamos que por si só, a arte urbana seja multiterritorializada uma vez que se trata de uma manifestação que visa demarcar territórios. O que corrobora com esse nosso pensamento é o fato da constante preocupação entre os agentes que realizam a cena. De um lado, o artista e, do outro, as pessoas que não aceitam ou o próprio ente federativo, pintando sobre a obra, com objetivo de eliminá-la. O fazer e o desfazer modificam a imagem da cidade e de tempos em tempos, percebemos novas ocupações. Novas territorialidades que se desenvolvem de forma multiterritorial visto que estão em continuum de mudanças. Vivenciam no mesmo espaço diversas territorialidades.

A presente pesquisa teve como inspiração os trabalhos descritos no capítulo 2, que ocorreram nas cidades de San Francisco (EUA), Florença (Itália), Salvador, Paris (França), Nova York (EUA), Rio de Janeiro, Fortaleza, São Paulo e Belo Horizonte. A similaridade com as pesquisas do capítulo 2 se dá na perspectiva descritiva da manifestação da arte. Dessa forma, apresentamos o mapa da manifestação da arte nas ruas do Centro de Ipatinga (Figura 67).

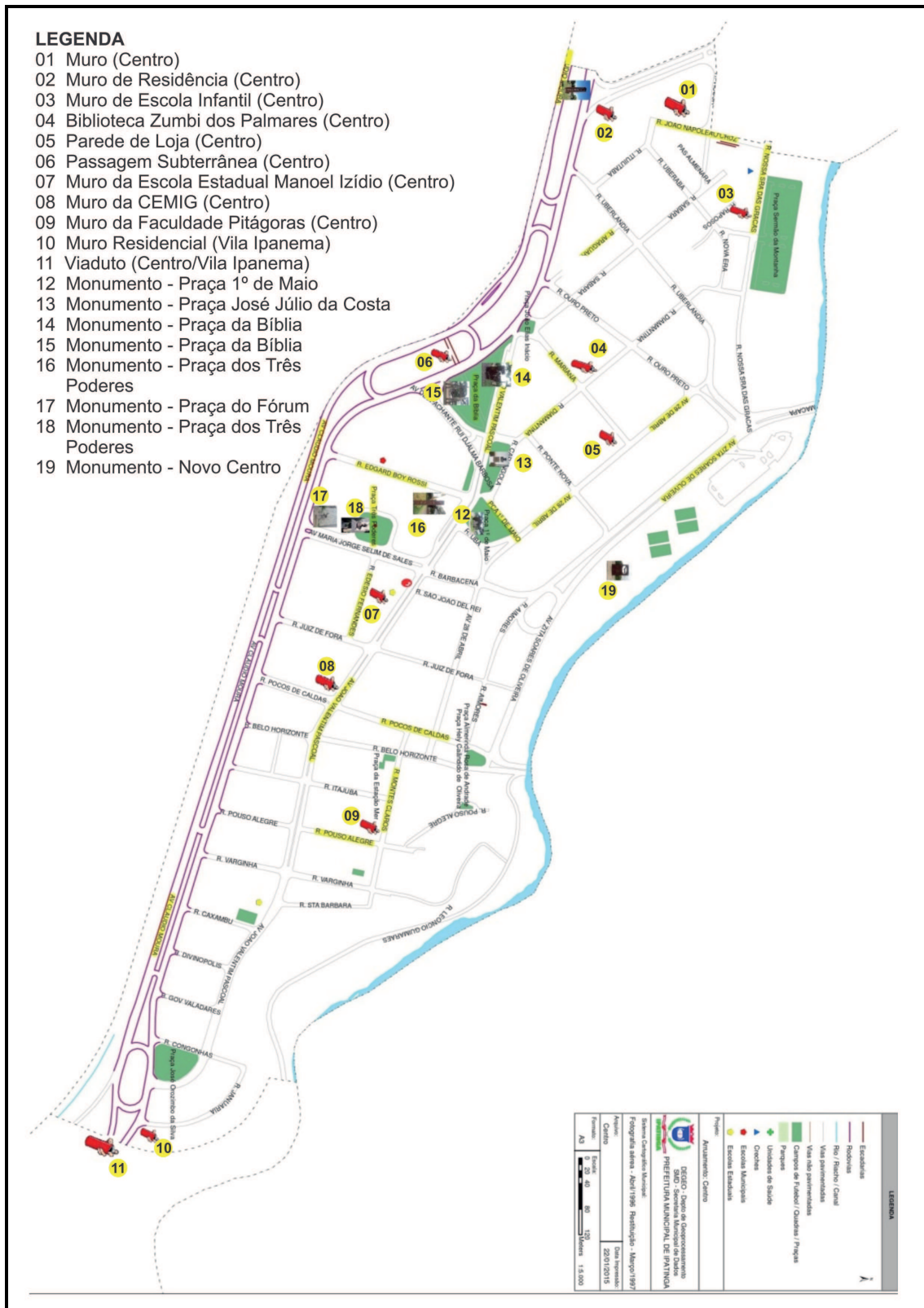


Figura 6750 - Mapa da Manifestação da arte fixa nas ruas do Centro de Ipatinga

Fonte: Própria



A cidade de Ipatinga tem em sua formação grande influência do processo de migração. Mesmo antes de ser emancipado, o local era utilizado por tropeiros e com a construção da empresa Usiminas, grande número de pessoas foram atraídas diretamente para trabalhar na empresa tanto quanto para montar seu próprio negócio<sup>78</sup>. Acreditamos que isso tenha influenciado na multiterritorialidade da manifestação da arte nas ruas do Centro de Ipatinga. Some-se, ainda, a constatação de que a manifestação da arte através das esculturas, monumentos e contramonumentos nas ruas do Centro de Ipatinga foram realizados por artistas que não residem no município. Portanto, as obras realizadas por eles perpassam pelo entendimento e não da vivência no território e, portanto, multiterritorial.

Como apresentamos no capítulo dois, sobre a da cidade de Ipatinga e a configuração cartográfica do Centro trata-se de uma área de ligação entre os bairros da cidade e possui o centro comercial, industrial e político. É importante ressaltar, que, por ser uma cidade com cinquenta e três anos de emancipação política e ter sido planejada para atender a demanda da empresa siderúrgica, os pioneiros são praticamente migrantes de outras regiões do Brasil e do mundo, principalmente japoneses<sup>79</sup> (Figura 68). Baseando-se na formação da cidade de Ipatinga e nas manifestações da arte nas ruas do Centro, podemos inferir a multiterritorialidade que antecipamos em itens anteriores.



**Figura 51 - Revista O CRUZEIRO de 1962**

Fonte: [http://www.euamoipatinga.com.br/linha\\_tempo/noticias.asp?codigo=509](http://www.euamoipatinga.com.br/linha_tempo/noticias.asp?codigo=509)

<sup>78</sup> FREITAS, Geraldo Vinícius Ribeiro. *Entre divisas, divisores e um massacre: a emancipação da não construída cidade de Ipatinga-MG*. 2011, Dissertação de Mestrado em História. Programa de Pós Graduação do Instituto em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais, 2011.

<sup>79</sup> Revista O Cruzeiro de 1962, apresenta uma reportagem sobre o surgimento de Ipatinga e a influência da cultura japonesa.

Observarmos e consideramos como ato, a ocupação das ruas e praças do Centro de Ipatinga por esculturas de artistas consagrados e custeados pelas entidades governamentais e em parceria com a sociedade empresarial, que, por possuírem características de financiamento, são julgadas institucionalizadas. Já as artes não institucionalizadas se manifestam de forma espontânea nos muros e paredes de viadutos, passarelas e até nas artes institucionalizadas.

Nessas configurações, os agentes são distintos. As obras institucionalizadas possuem assinaturas de Amilcar de Castro, Vilma Noel e Cristina Pozzobon. Os bustos e o monumento, referentes ao novo Centro, carecem de identificação. As artes não institucionalizadas são praticamente anônimas, excetuando duas assinaturas do grafite, Gunther Estebanez e Naja, as demais artes são assinadas por siglas CV, K.V, Beco e PCC. O artista Gunther é militante e faz parte do movimento cultural de Ipatinga e do Conselho Municipal de Cultura; e Naja.

Observamos que as estruturas em metal (Castro, Noel, Pozzobon e Vilar) e alvenaria (artistas desconhecidos) possibilitam uma interação com outros artistas da pichação e em alguns casos, servem para colagem de panfletos e até como cabides de roupa. Durante o processo de pesquisa, as pessoas também tiveram seu comportamento com relação às obras, examinados. Simplesmente passam por elas e em momentos raros registram em fotos. Nestes casos, podem ser turistas ou estudantes. São pessoas mais jovens. Mesmo a obra de Amilcar de Castro que se encontra em um local de boa visibilidade, como a Praça Primeiro de Maio, e possui medidas superiores a dois metros, é praticamente ignorada pela população transeunte. A base da obra de Noël, que fica de frente ao Fórum, é utilizada como assento por pessoas que aguardam o transporte ou o atendimento do Fórum. Na parte da noite, elas não são iluminadas e ficam ao sabor da iluminação de rua.

A multiterritorialidade dessa arte está no próprio processo de adaptação do tempo e espaço. Caso fossem expostas em galerias, com luz apropriada, vigilante e que as pessoas buscassem ‘um momento de apreciação’, como ocorre com as obras expostas na galeria Galeria Hideo Kobayashi<sup>80</sup>, as ações do clima e do tempo seriam amenizada pela

---

<sup>80</sup> A Galeria de Arte Hideo Kobayashi, funciona no Instituto Cultural Usiminas desde o ano de 1998. Tem capacidade para visitação de mil pessoas por dia. Durante este período, tiveram exposições: a retrospectiva do Giramundo Teatro de Bonecos, a coletiva dos artistas plásticos José Alberto Nemer, Fernando Velloso e Mário Zavagli ou “Raridades obras e edições literárias”, com livros raros e edições de luxo do acervo da Biblioteca Luiz de Bessa. A entrada é franca com funcionamento para visitação de



climatização adequada aos materiais da obra. Teriam placas com os nomes dos artistas, período e tema e, como sempre, um monitor propenso a esclarecer dúvidas. Seria visitada por estudantes, acompanhados de seus professores e discutiriam o sentido da obra. O tempo de duração da exposição dependeria das cláusulas contratuais em conformidade com o curador e o artista.

Todavia, na rua, a obra de arte se multiterritorializa e se adapta às condições deste ambiente. Podemos inferir o processo de multiterritorialização nessas obras, por duas razões: a ação do tempo-espaço que se configura em uma manifestação; e, por fim, que na manifestação da arte se encontra a contestação, mesmo que o artista às vezes não deixe explícito na obra. Pudemos perceber, ainda, a contramanifestação, principalmente, nas pichações encontradas nas obras expostas nas ruas e praças do Centro de Ipatinga. Consideramos que a manifestação da arte urbana é uma forma de dar voz e presença a outros elementos que compõem a cidade.

Outro ponto observado e que possibilita a multiterritorialidade, diz respeito aos materiais utilizados para a manifestação da arte nas ruas do Centro de Ipatinga. Os materiais são suscetíveis ao toque do vento, das altas e baixas temperaturas e, inclusive, da ação humana. Nesse processo em que ela se encontra sem os cuidados que são ofertados nos espaços predeterminados para a sua manifestação, como uma galeria, a obra de arte vive em um continuum de adaptações, sem que perca a sua essência como obra de arte. Os conceitos pensados pelos artistas fazem parte de sua essência, mas não poderemos dizer que seja a mesma arte dotada dos conceitos originais. Alteram-se as formas, as cores e os olhares de sua plateia.

Uma pessoa que vai para uma galeria, dota-se de instrumental intelectual para a apreciação da obra. A pessoa que transita pelas praças e ruas se defronta com a obra de arte, podendo inclusive a considerar como um entrave, no meio do caminho ou um assento para o descanso. Observamos que as pessoas desviam-se da obra de arte com tanta precisão que a ignoram por completo. Mas não podem anular a existência dessa arte.

Em contrapartida, a arte não institucionalizada, que pulula pelos quatro cantos do Centro de Ipatinga, grita aos olhos pelos passantes de ônibus, pelas pessoas que caminham. Observamos que os transeuntes param e observam uma pintura, um escrito em uma parede. Principalmente, por ser uma obra mais flexível e que constantemente se altera de lugares e sentidos.

O caminhante que transita pelo Centro ou motorista que todos os dias vê a mesma paisagem branca se surpreende com uma pintura em grafite e se assusta com uma pichação. Passados alguns dias, outra pintura, outra pichação ou novamente a ausência da arte, pois a parede e o muro estão novamente pintados de branco.

Observamos nesse período que as pessoas ao depararem com uma pichação em uma obra institucionalizada escultura ou monumento, ficam mais atentas à pichação do que à própria obra original. A frase de Vinícius de Moraes no monumento da Avenida Zita “*a vida é a arte do encontro*” chama mais atenção do que o monumento em si. Assim como as inscrições de declarações de amor feitas por algum material pontiagudo.

Embora inscritas como arte permanente, às vezes, acreditamos não poder considera-las assim, pois os elementos ato, cena, agente e a agência atuam em sinergia e constantemente alteram a própria arte nas ruas e praças de Ipatinga. Ainda que o propósito tenda a perpassar pelos agentes: artista, observador e patrocinador - no caso da arte institucionalizada. Mesmo que exista a preocupação em preservar a memória, a história e os eventos da cidade; quando na rua, novos agentes, que definiremos como ocultos, inferem na obra de arte, desenvolvendo novas leituras e percepções de acordo com a interpretação do mesmo. Em contrapartida, as artes não institucionalizadas, ainda que de forma agressiva, apresentam uma preocupação com o presente e em informar a quem pertence o território, através das pichações ou de forma controlada pelo grafite.

Inferimos que as instituições governamentais e não governamentais ao contratarem artistas, que usam como matéria prima o aço, buscam manter a memória da cidade relacionada ao mineral que fomenta a economia local. Essa memória está presente na obra de Amilcar, que instala a sua obra permanente, na principal praça do Centro e origem de todo o comércio de Ipatinga. O aço está também presente no “monumento à Resistência e à Luta dos Trabalhadores” de Pozzobon e no monumento pela Paz e no monumento alusivo ao Novo Centro, cujos autores não conseguimos identificar. Até a obra de Vilma Noël, em referência da Deusa da Justiça, traz o aço como elemento de sua criação. E desta forma, o aço se transforma em poesia e memória.

As obras de alvenarias, como o monumento da Bíblia e os bustos que ocupam as praças do Centro, buscam manter acessa a fé e a memória de seus vultos, assim como os rostos em alvenaria, pintados com tinta metálica fixados na escola Manoel Izídio. Enquanto que as manifestações da arte, de forma espontânea, como o grafite e a pichação,

mesmo que possuam como objeto o resgate à memória, elas buscam o presente e retratam as mazelas, esperanças e gritos nos muros e paredes das ruas do Centro de Ipatinga.

Segundo Antonacci (1994), na língua inglesa não existe diferenciação entre pichação e grafite, sendo utilizado o mesmo termo *graffiti*. Entretanto diferenciam-se nos estilos e nos argumentos, o que nos remete ao propósito de ambos. Possuem uma gênese de ocupação e de controle do território. Enquanto que o grafite buscou aprimorar-se nos desenhos, nas cores e textura; a pichação permanece como uma manifestação brusca, abrupta e violeta do espaço (NOGUEIRA, 2009). É possível perceber estas diferenças nos trabalhos encontrados no Centro de Ipatinga. As obras de Gunther e Naja possuem um discurso de conscientização, memória e buscam uma harmonia entre as cores e ideias. Enquanto que a manifestação da arte nos muros das empresas comerciais, abordam temas relacionados à atividade fim das empresas; na Cemig, ações de segurança e, na Naturalmente, elementos da natureza. Já as obras dos muros das escolas dialogam com o tema educação e atividade física.

As obras de pichação são desenhos rústicos e com palavras de ordem e de ocupação; carregados de sinais de exclamação; possuem números, horas e assinaturas que identificam o grupo a que pertence aquele espaço. Ao caminhar pelas ruas é possível perceber a dicotomia dos discursos entre pichação e grafite. Os objetivos são expressos em cores, desenhos, formatos e texturas. Ambos objetivam a ocupação e são perceptíveis. Só que, enquanto que o grafite ocupa pelo encantamento e harmonia; a pichação ocupa pelas expressões de força.

As manifestações da arte nas ruas do Centro de Ipatinga que encontramos durante os meses de observação não participante, foram de diversas linguagens, estilos e discursos e demonstraram a diversidade cultural artística da qual é dotado esse território. Uma cidade relativamente nova e que possui sua base econômica na indústria, reflete a sua formação de empregados da indústria. Assim, nas matérias e nos discursos é possível perceber o quão híbrido é este processo e, portanto, o quão multiterritorializado.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste processo de finalização do trabalho, gostaríamos de falar um pouco sobre nós, a arte e as ruas do Centro de Ipatinga, para que o leitor possa compreender a motivação para a escrita que se deu. Embora tenhamos nascido na cidade de Governador Valadares, transferimo-nos para Ipatinga no início dos anos de 1970 atrás das possibilidades de crescimento, por causa da Usiminas. Cerca de quarenta anos vivendo nesta cidade, morando próximo do Centro e trabalhando desde 1983, na Avenida Vinte e Oito de Abril, temos a sensação de que as ruas do Centro de Ipatinga fazem parte de nossa vida.

Ao ter contato com as obras de Lynch (2009), Certeau (2009), Mayol (2009) Lefebvre (1999, 2000) pudemos compreender melhor a relação que criamos com este espaço e como o territorializamos, com a nossa vivência. Tal relação nos levou a realizar a presente pesquisa em busca de uma multiterritorialidade da arte nestas ruas e praças. O desafio em realizar um trabalho interdisciplinar com um tema subjetivo como a manifestação da arte em uma configuração multiterritorial, torna-se maior quando consideramos a nossa formação e atuação em Ciências Contábeis e Administração. Mesmo atuando como contador de projetos culturais, participando do Conselho Municipal de Cultura de Ipatinga e como produtor, ator e diretor de teatro, encontramos dificuldades para buscar um conceito que desse suporte à pesquisa, pois as manifestações da arte na rua, não seguem um único estilo, uma única categoria e nem mesmo uma única forma ou espaço.

E por isso, acreditamos que multiterritorialidade, consiste não somente no processo de adaptação, mas no processo de apropriação do espaço público pelas pessoas, que o dotam de significados de acordo com a vivência individual e transformam os monumentos em contramonumentos, além das paredes e muros em telas contemporâneas de arte pública.

Haesbaert (2004, 2007, 2015), ao falar em multiterritorialidade, não a relaciona com a manifestação da arte, versa de nossa apropriação dos termos, por considerarmos que assim como as diásporas, trata-se de um grupo de pessoas de determinada região e se transferem para outra e levam consigo o seu modo de vida. A arte nas ruas do Centro

perpassa por esta multiterritorialidade de duas formas: pelo próprio espaço em que se manifesta e pelo artista que a executa.

Percebemos outras manifestações da arte nas ruas do Centro de Ipatinga na forma de performances, palhaços, artesanatos, músicas e danças. Embora não fosse possível uma análise consistente, pelo fato de não podermos retornar ao objeto, posto que os artistas são itinerantes e inconstantes nas ruas do Centro de Ipatinga, acreditamos que se trata de um processo de multiterritorialidade. Estas manifestações da arte que eclodem nas ruas, podem ocupar as instalações do Centro Cultural Usiminas, o hall da Prefeitura Municipal, a sede da Estação Memória e outros diversos locais fechados. Percebemos, porém, que é uma arte que procura os locais mais movimentados. Assim, inferimos que é a arte que procura o público e não o contrário; como ocorre nos espaços fechados. Nesta configuração, o artista, desterritorializado do espaço fechado, adapta-se, inferindo também uma multiterritorialidade. Compreendemos que é no processo de adaptação que se configura essa multiterritorialidade da arte nas ruas do Centro de Ipatinga. De acordo com Haesbaert (2012), no processo de multiterritorialidade, não ocorre a sobreposição, mas a justaposição da territorialidades. As territorialidades não se anulam, mas se complementam.

Já quanto à manifestação da arte pública, expressa de forma “permanente”, a configuração da multiterritorialidade se dá por dois aspectos: primeiro, a influência do espaço que possibilita que a arte seja apropriada por outras formas de arte como o grafite e a pichação, pelo próprio uso da obra, no caso as esculturas e monumentos, como moradia, varal, local para assento; e, segundo, pelo fato de que as obras de esculturas e monumentos, das quais identificamos os autores, não são pessoas que residem em Ipatinga e, portanto, inferimos que essas manifestações se referem a leituras alimentadas por informações e não por uma vivência. Neste sentido, o artista cria uma obra, expõe-na no espaço público, de acordo com a sua própria vivência em outro território e se multiterritorializa nas ruas do Centro de Ipatinga. Desta forma, configura-se em uma nova multiterritorialidade.

A arte na rua mantém um confronto direto com o comércio, com os transeuntes, com os veículos, com as adversidades do tempo, sol, chuva, dia, noite, frio, calor. São situações que influenciam positiva e negativamente para que a arte se manifeste e também influem no seu formato. Ao mesmo tempo em que a manifestação da arte influencia a imagem da rua, a rua também influencia a manifestação da arte. Conforme

já dissemos, a arte que em outro lugar poderia ter outras configurações, na rua absorve e se adapta às condições que a rua lhe oferece. Torna-se outra arte e nesse processo acreditamos que possibilite uma nova territorialidade.

Assim, o conceito de multiterritorialidade nos chama a atenção, não por relacionar a rua e a arte, mas por permitir uma aproximação das possibilidades existentes no espaço, a multiterritorialidade. Para desenvolver este conceito, ele parte do princípio que os lugares e territórios, “em relação à territorialidade, cada vez mais múltipla, (...) muitas vezes estão se redefinindo pela multiplicidade de identidades, relações e histórias que passam a incorporar” (HAESBAERT, 2015, p.139).

Neste sentido, nossa hipótese é a de que a arte que se manifesta em ateliê, teatro ou museu, ao se manifestar na rua não se desterritorializa; mas se reconfigura ou até mesmo transfigura de outra forma trazendo consigo os traços originais que são adaptados à condição que o espaço lhe propõe. Justapondo-se ao território em que esta inserida sem perder a sua essência.

Ainda, Haesbaert (2015), incita-nos a pensar que no momento em que atribuímos ao território uma apropriação simbólica “implica em discutir o território enquanto espaço simultaneamente dominado e apropriado, ou seja, sobre o qual se constrói não apenas um controle físico, mas também laços de identidade social” (HAESBAERT, 2015, p.121).

Embora, Haesbaert (2015) não trate da questão da arte e nem dessa na rua, por assimilação de sentidos no que tange a vida moderna entendemos que “no espaço estão os signos da permanência e da mudança (...). Seus múltiplos sentidos são vivenciados, a cada instante, nos mais diferentes lugares do planeta” (HAESBAERTE, 2015, p. 81). E, para a manutenção desse território os grupos se organizam para “manterem o domínio sobre os seus signos de identidade, seus privilégios” (HAESBAERT, 2015, p.98).

Observamos que o artista na rua alia-se a outros artistas ou pessoas nas mesmas condições de rua, assim como os vendedores ambulantes. Nos momentos em que ali atua, sua arte interage e, ao mesmo tempo, modifica-se em um processo híbrido. As territorialidades da arte, do artista e do ambiente se misturam e formam outra territorialidade que poderemos considerar como multiterritorial. As manifestações da arte nas ruas não perdem a essência. Mas, ao mesmo tempo não pode ser a mesma arte em condições controladas como ocorre em museus e galerias. Lá, a arte e o artista teriam tratamento adequado, com uma iluminação idealizada, com seguranças, com

proteção contra sol e chuva. Na rua, o artista trabalha com o improvável. E sua arte passa a interagir com um território mais complexo, envolvendo inúmeras variáveis que interferem diretamente na sua duração e no seu resultado final.

A condição de vivenciar “vários territórios ao mesmo tempo e de, a partir daí, formular uma territorialização efetivamente múltipla” é para Haesbaert (2004, p.344) uma multiterritorialidade. Contudo, ela não seria nova, posto que, vivenciamos o tempo todo interações territoriais, uma vez que estamos constantemente em redes, permeados por relações de poder das mais diversas. A arte na rua pode ser considerada como uma manifestação de poder que, portanto, demarcam o território e implica em uma multiterritorialidade.

Acreditamos que a pesquisa não se encerra com esse trabalho. A relação arte, rua e multiterritorialidade podem ser ampliadas em uma escala que atinja todo o município de Ipatinga, visto que percebemos que a cidade possui diversas manifestações de arte móveis e fixas espalhadas por todos os bairros. Estas manifestações podem apresentar multiterritorialidade distintas de um bairro a outro. Pensamos também, que uma pesquisa de imersão em observação participante, na qual, na condição de artista, o pesquisador possa experimentar a manifestação da arte nas ruas em uma perspectiva do artista e não da plateia.

Nestas considerações finais, gostaríamos de relatar alguns fatos ocorridos durante a pesquisa que demonstram que a pesquisa na rua deve se ater a cuidados especiais. Durante o processo, fomos abordados de forma intimidadora por moradores em condição de rua e por traficantes. Nestas abordagens, eram agressivos com palavras, gestos e toques. Foram retidos por eles dois celulares, sendo que um deles retiraram o chip e nos obrigou a apagar todas as gravações e fotos, independente do conteúdo, outro eles o levaram. Não foi registrado boletim de ocorrência para não complicar a pesquisa. Após o ocorrido, tomamos o cuidado de tirar as fotos e as gravações para o aplicativo de celular para uma pessoa conhecida, além de procurar os horários mais movimentados.

Outro problema encontrado foi à carência de documentos e informações no que diz respeito manifestação da arte através dos bustos, escultura, monumentos e contramonumentos. Embora, os órgãos públicos fossem atenciosos e interessados em auxiliar, não dispunham de documentação e por isso, tivemos que nos ater em informação verbal, jornais e blogs que nos possibilitasse localizar autor, custo, tema de determinadas obras. Esta manifestação da arte é custeada pelo poder público, portanto,



pela população e representa através da arte a história da cidade, porém, sem documentação escrita, pode se esvaír com o tempo. Nesse sentido, acreditamos que mais pesquisas, como as que apresentamos, possam colaborar com a memória e história da cidade de Ipatinga.

Ainda consideramos importante que a fruição da arte, na perspectiva de que a plateia compreenda a manifestação, fazem-se necessárias políticas públicas que fomentem nas instituições de ensino atividades que aproximem população e arte na rua. Acreditamos, que a elaboração de apostilas com o acervo institucional, palestras, seminários possam auxiliar nessa questão com resultados a médio e longo prazo.

Enfim, consideramos a manifestação da arte nas ruas como sexto elemento que surge de forma interdisciplinar ao aproximarmos a pentade de Burke (1969) e a multiterritorialidade de Haesbaert (2004, 2007, 2008, 2016). Enquanto a Pentade, nos permite decupar o evento em cinco elementos: ato, agente, agência, cena e propósito; a multiterritorialidade acumula todas as territorialidades no mesmo espaço. Consideramos como sexto elemento, a própria manifestação da arte nas ruas, posto que através de uma análise burkeana possamos identificar a multiterritorialidade que se desenvolve e reconfigura a própria manifestação em uma relação dinâmica com o espaço, o tempo e os transeuntes.

## REFERÊNCIAS

- ANTONACCI, Célia Maria. **Grafite, pichação & cia**. São Paulo: Annablume., 1994.
- ARAÚJO, Pedro. **Compaixão, expiação e indiferença do Estado: notas sobre a tragédia de Entre-os Rios**. Imprensa da Universidade de Coimbra. Coimbra. Portugal, 2016.
- BARBOSA, Ana Mae. **O ensino da arte no Brasil**. Disponível em <<http://www.blogacesso.com.br/?p=6861>>. Acesso em 10 de fevereiro de 2017.
- \_\_\_\_\_, **A imagem no ensino da arte: anos de 1980 e novos tempos**. São Paulo : Perspectiva, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail, tradução de Yara Frateschi Vieira. **A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de Francois Rabelais**. São Paulo: Editora Hucitec, , 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Textos de Walter Benjamin – a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução José Lino Grünnewald. Coleção os Pensadores. Editora Abril Cultural. São Paulo. 1975.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. 7. Edição, Editora Ática: São Paulo, 2002.
- BRASIL. **Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998**. Lei dos Crimes Ambientais; Lei da Natureza; Lei dos Crimes contra o Meio Ambiente EMENTA: Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências. Disponível em <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1998/lei-9605-12-fevereiro-1998-365397-norma-pl.html>>. Acesso em 16 de agosto de 2016.
- \_\_\_\_\_. **Lei nº 12.408, de 25 de maio de 2011**. Altera o Artigo 65 da Lei 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 de aerossol a menores de 18 (dezopito) anos. Disponível em <<http://legis.senado.gov.br/legislacao/DetalhaDocumento.action?id=263615>>. Acesso em 16 de agosto de 2016.
- BUENO, Maria Lúcia. **Do moderno ao contemporâneo: uma perspectiva Sociológica da Modernidade Nas Artes Plásticas**. p. 27 – 47. Revistas de Ciências Sociais, v. 41, n. 1, Campinas, 2010.
- BURKE, Kenneth. **A grammar of motives**. California: University of California Press, 1969.
- \_\_\_\_\_. **On Symbols and Society**. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Políticas Culturais na América Latina**. São Paulo: Revista Novos Estudos nº 2, 1983.

CARTAXO, Zalinda. **Arte nos espaços públicos: a cidade como realidade**. São Paulo : Revista O Percevejo, volume 01, fascículo 01, janeiro-junho, 2009.

CARVALHO, V. **A experiência do homem comum na fotografia de rua contemporânea**. *Galaxia* (São Paulo, *Online*), n. 32, p. 80-92, ago. 2016. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-2554201622309>>. Acesso em 16 de agosto de 2016.

CASTRO, Claudio Marcio Letro de Castro, NEVES, Magda de Almeida. **Trajetória de deslocamentos: Experiências e Narrativas de Moradores da “Rua do Buraco” no espaço urbano de Ipatinga – MG**. Revista de Ciências Sociais, v.3, n.2, p. 97-113. Belo Horizonte- MG. 2006.

CERTEAU, Michael de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano**. Volume II, 9ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1998.

COHEN, Renato, **Performance como linguagem, criação de um tempo-espaço de experimentação**. Edição reimpressão. São Paulo: Editora Perspectiva 1, 2002.

COLI, Jorge. **O que é Arte**. 15 edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

CUNHA, Leila. **Encontro com a Memória. Mapeamento dos Grupos de dança e teatro de Ipatinga/MG**. Ipatinga: Fino Trato, 2011.

DABUL, Lígia. **Artes plásticas em feira de artesanato: venda , criação e os olhos para ver a arte**. Revista Sociologia&antropologia. Rio de Janeiro, v.04.01: 163 – 183, junho, 2014.

DABUL, Lígia, BARRETO, Rodrigo. **Fim de linha na arte: pintores retratistas de rua**. Revista Mana. Estudos de Antropologia Social. Ano MANA, 20: pp. 39-61, 2014.

DAMATTA, Roberto. **A Casa & A Rua: Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. 5ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DANZIGER, Leila. **Jochen Gerz: o monumento como processo e mediação**. Rio de Janeiro: Revista Arte & Ensaios, Nº 21/ 2010.

DIÁRIO DO AÇO, **Bíblia já é denominação de praça no centro de Ipatinga**. Ipatinga, julho de 1979.

\_\_\_\_\_, **Encerramento de atividades dos 50 anos do “Massacre de Ipatinga”**, outubro de 2013.

\_\_\_\_\_, **Ipatinga tem manifestação contra reforma da Previdência Social.** Ipatinga, março de 2017.

DRUMMOND, Alessandra. **Cidades e políticas públicas de cultura: diagnóstico, C568 reflexão e proposições /organização de Alessandra Drummond.** Artmanagers, Belo Horizonte, 2012.

DUPRET, Leila. **Subjetividade e arte de rua: 100% Graffit.** Revista Semestral da Associação Brasileira de Psicologia Escolar e Educacional (ABRAPEE). Volume 12 Número 2 Julho/Dezembro 420 de 2008. Pp. 413-421.

DUTRA, Janice Jara Conceição. **Arte de rua.** Revista Especialize *On-line* IPOG: Goiânia. 5ª Edição. Nº 005, Vol.01/2013. Julho/2013.

FELIX-SILVA, Antônio Vladimir ; SALES, Rita de Cássia Martins Sales; SOARES, Gabriela Pinheiro. **Modos de viver e fazer arte de pessoas em situação de rua.** Estudos de Psicologia, 21(1), janeiro a março de 2016, pp. 46-57.

GIANNOTTI, Marco. **À margem da rua:** o novo espaço público. São Paulo: Revista ARS, Ano 7, Nº 16.

GIL, Antonio Carlos. **Como Elaborar Projetos de Pesquisa.** 4ª Edição. Editora Atlas: São Paulo, 2002.

\_\_\_\_\_, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social.** 6ª Edição. Editora Atlas: São Paulo, 2008.

GONÇALVES, Gesianni Amaral. Grafite: dimensões maquínicas de uma arte nômade. *In:* VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas (org). **Diálogos entre linguagens:** artes plásticas, cinema, artes cênicas. Belo Horizonte: UFMG, Escola de Belas Artes, 2009.

GONZAGA, D. **O drama como método de investigação da linguagem:** Uma interpretação do dramatismo de Kenneth Burke, os princípios da teoria de Burke. 2015. 123 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás – UFG. 2015.

GOOGLE MAPS. **Mapas.** Disponível em <<https://www.google.com.br/maps/@-19.4795391,-42.5221647,17z>>. Acesso em 06 de março de 2016.

GUSFIELD, Joseph R. *in introduction. Kenneth Burke - On Symbols and Society.* University of Chicago Press. Chicago, 1989.

HAESBAERT, Rogério, Territórios Alternativos, 3ª Ed, Editora Atlas, São Paulo, 2015. \_\_\_\_\_. Dos Múltiplos territórios à multiterritorialização. **I Seminário Nacional sobre Múltiplas Territorialidades.** Porto Alegre: UFRGS/ULBRA/AGB, 2004.

\_\_\_\_\_. Território e multiterritorialidade: um debate. **GEOgrafia.** Ano IX. N. 17, 2007.

\_\_\_\_\_. Hibridismo, Mobilidade e Multiterritorialidade numa Perspectiva Geográfico-Cultural Integradora. In: SERPA, A., org. **Espaços culturais: vivências, imaginações e representações** [online]. Salvador: EDUFBA, 2008. 393

\_\_\_\_\_. Território e Multiterritorialidade: Um Debate. Universidade Federal Fluminense. In: **GEOgraphia**, Ano IX, No 17, 2007. Disponível em <<http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/viewFile/213/205>>. Acesso em Março de 2016.

\_\_\_\_\_. **O Mito da Desterritorialização – Do “Fim dos Territórios” à Multiterritorialidade**. 9ª edição revista. Rio de Janeiro: Saraiva, 2016.

HUNTER, Garry. **Arte de rua ao redor do mundo**. Tradução Renata Brabo. Editora Madras: São Paulo, 2013.

IBGE. **População**. Disponível em <[cidades.ibge.gov.br](http://cidades.ibge.gov.br)>. Acesso em 02 de março de 2016.

IVO, Any Brito Leal. **Cidade: mídia e arte de rua**. CADERNO CRH, Salvador, v. 20, n. 49, p. 107-122, Jan./Abr. 2007.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Tradução de Valério Rohdem e Antonio Marques. 2 edição. Editora Forense Universitária: São Paulo, 2012

KAUARK, Fabiana da Silva; MANHÃES, Fernanda Castro; MEDEIROS, Carlos Henrique. **Metodologia da Pesquisa: Um Guia Prático**. Via Litterarum Editora: Itabuna / Bahia, 2010.

KWON, Miwon. *One Place After Another: Site-specific arte anda locational identity*. Cambridge: The MIT Press, 2004.

LEITE, Neiva, ET AL. **Perfil da aptidão física dos praticantes de Le Parkour**. Rev Bras Med Esporte vol.17 no.3. São Paulo. May/June 2011

LEFEBVRE, Henri. **A revolução Urbana**. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1999.

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

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. Lisboa: Edições 70, 2009.

LUCAS, Lamounier. **No exterior do cubo branco: Os veículos publicitários de mídia exterior como suporte para as intervenções artísticas no espaço urbano**. Dissertação de Mestrado em Artes Escola de Belas Artes da UFMG: Belo Horizonte, 2007.

\_\_\_\_\_. **A arte no espaço urbano**. Revista Concinnitas ano 10, volume 2, número 15, dezembro 2009.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de Metodologia Científica**, 59 Edição, São Paulo: Editora Atlas S.A., 2003.

MAYOL, Pierre. Primeira Parte, Capítulo 1 – O Bairro. In: CERTEAU, Michael de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano**. 9ª Ed., Volume II. Petrópolis: Vozes, 2009.

MELENDO, Maria José. **Reflexiones sobre lo efímero y lo antimonumental em El arte público real**. Revista Afuera. Estudios de crítica cultural – CEAPEDI. Año IV, N. 7. Buenos Ayres, Argentina, 2009.

MORAES, José Augusto de. Ipatinga – Cidade Jardim. Ipatinga Vol. I A Cidade de Ipatinga: ArtPublish, Ipatinga, 2009.

\_\_\_\_\_, José Augusto de. Ipatinga – Cidade Jardim. Ipatinga Vol. II A história dos bairros e das escolas: ArtPublish, Ipatinga 2009.

MURTA, Sandra. **Ipatinga: uma cidade em movimento. Estudo dos impactos do Projeto Novo Centro na remoção e no reassentamento de população**. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Mestrado em Meio Ambiente e Sustentabilidade do Centro Universitário de Caratinga, Minas Gerais, 2004.

NOGUEIRA, Cristiana. **A (im)permanência do traço: rastro, memória e contestação PRACS**: Revista Eletrônica de Humanidades do Curso de Ciências Sociais da UNIFAP, Nº 2. Dez. 2009.

OLIVEIRA, Dorotéo Émerson Storck de, BELTRAME. Elder Pereira. **A influência da grande indústria na produção do espaço urbano de Ipatinga, MG: Estudo de caso da Usina Siderúrgica De Minas Gerais** – Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina – 20 a 26 de março de 2005 – Universidade de São Paulo. 2005

PALLAMIN, Vera M. **Manifestações artísticas em espaços públicos: aspectos da cultura urbana**. ARTEunesp, v. 14, p. 145-156, 1998.

\_\_\_\_\_. **Arte Urbana**. São Paulo: AnnaBlume, 2000.

\_\_\_\_\_. **Intervenções Urbanas e Comunidades: entre o consenso e o dissenso III Fórum ARTE DAS AMÉRICAS**. In: **Revista do Instituto de Artes das Américas**, vol. 3, no.1. Belo Horizonte, Instituto de Artes das Américas, C/Arte, 2006, pp. 91 – 99.

\_\_\_\_\_. **Espaços urbanos e práticas artísticas coletivas, em São Paulo: um comentário sobre a ação " O Céu nos observa"**. Iara: Revista de Moda, Cultura e Arte, v. 4, p. e30-44, 2011.

\_\_\_\_\_. **Cidade e Cultura: conflito urbano e a ética do reconhecimento City and culture: urban conflict and the ethics of recognition** Revista Rua Campinas. Número 18 – Volume 2, Novembro 2012.

PENNACHIN, Débora Lopes. **Arte no Espaço Urbano: Reflexões sobre a experiência contemporânea do Graffiti**. In: **Corporacidade debates em estética urbana 1**. Seção temática: ST2: A cidade como campo ampliado da arte. Salvador, 2008.

POLLICE, Fabio. **O Papel da identidade Territorial nos Processos de desenvolvimento Local**. Tradução de Andrea Halhardi de Oliveira, Renato Crioni e Bernadete Aparecida Caprioglio de Castro Oliveira, Revista Espaço e Cultura, UERJ, RJ, N. 27, Junho de 2010.

POPULAÇÃO. **Maiores bairros de Ipatinga**. Disponível em <[http://populacao.net.br/os-maiores-bairros-ipatinga\\_mg.html](http://populacao.net.br/os-maiores-bairros-ipatinga_mg.html)>. Acessado em 03 de março de 2016.

PREFEITURA de Ipatinga. **Portal da Prefeitura de Ipatinga**. Disponível em <[www.ipatinga.gov.br](http://www.ipatinga.gov.br)>. Acesso em 06 de outubro de 2015. 10 de dezembro de 2015 e 20 de janeiro de 2016.

SANTOS, Vivian Braga dos. **Pássaro Livre**. Vogel Frei Revista. Valise, Porto Alegre, v. 5, n. 9, ano 5, julho de 2015.

SOUZA, David da Costa Aguiar de. **Graffiti, pichação e outras modalidades de intervenção urbana: caminhos e destinos da arte de rua brasileira**. ENFOQUES – revista eletrônica dos alunos do PPGSA/IFCS/UFRJ, N. 52.

TULER, Marilene. **Massacre de Ipatinga: Mitos e Verdades**. Ipatinga: Editora O Lutador, 2007.

TURNER, Victor. . 1982a. From Ritual to theatre: the Human Seriousness of Play. New York: PAJ Publications

VELLOSO, Monica Pimenta. **A Cultura das Ruas no Rio de Janeiro (1900-1930)**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.

VENEROSO, Maria do Carmo, **O campo ampliado da gravura: continuidades, rupturas, cruzamentos e contaminações**. ARJ. Brasil. Vol. 1/1. p. 171-183. Jan./Jun. 2014.

VIANA, Maria Luiza. **Dissidência e subordinação**. In: VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas (org). **Diálogos entre linguagens: artes plásticas, cinema, artes cênicas**. Belo Horizonte: UFMG, Escola de Belas Artes, 2009

VIVANT, Elsa. **O que é uma Cidade Criativa**. Tradução Camila Fialho. São Paulo: Editora Senac, 2012.

YOUNG, James. *The counter-monuments: Memory against itself in Germany today*. *Critical Inquiry*. 18(2), pp. 267-296. 1992. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/1343784>>. Acesso em 20 Fev. 2016

\_\_\_\_\_. **Écrire le monument**: site, mémoire, critique. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Ano. 48, n° 3, p. 729-743, maio - jun. 1993

\_\_\_\_\_. *Memory and Counter-Memory The End of the Monument in Germany*. *Havard Design Magazine*: Cambridge, EUA, 2001.

\_\_\_\_\_. *At Memory's Edge: After-images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. *Havard Design Magazine*: Yale University Press, Cambridge, EUA, 2000.

#### FONTES ORAIS – INFORMAÇÃO VERBAL

AMORIM, Nilcinéia. Entrevistas sobre as obras de artes, monumentos e bustos do Centro de Ipatinga. Cedidas na Prefeitura Municipal de Ipatinga no período 2017

CUNHA, Leila. Entrevistas sobre as obras de artes, monumentos e bustos do Centro de Ipatinga. Cedidas na Prefeitura Municipal de Ipatinga no período 2016

ESTEBANEZ, Gunther. Entrevista sobre os grafites, pichações e garapicho na cidade de Ipatinga. Cedidas Via facebook no período de 2016 a 2017.

GODINHO, Vinicius Marcos Silva. Entrevista sobre o grafite no muro da Cemig. Via whatsapp em 12 de maio de 2017.

GODOI, Wenderson. . Entrevistas sobre as obras de artes, monumentos e bustos do Centro de Ipatinga. Cedidas na Prefeitura Municipal de Ipatinga no período 2016-2017

LAGE, Bruno. Entrevista sobre o grafite em uma loja na Avenida 28 de Abril. Via watsapp em 12 de maio de 2017.

MORAES, José Augusto. Entrevista sobre as obras de arte e bustos nas ruas do Centro de Ipatinga. Facebook no período de 2016 e 2017.

NETO, José Francisco. Entrevistas sobre as obras de arte e bustos nas ruas do Centro de Ipatinga. Cedidas na Prefeitura Municipal de Ipatinga no período de 2016 e 2017.

\_\_\_\_\_. Entrevistas sobre a Rua do Buraco, Praça Primeiro de Maio e Praça José Julio da Costa. Cedida na Prefeitura Municipal de Ipatinga no período de 2017