

## Mosaico do lugar: produção coletiva na arte pública

Leila Maria da Silva Barboza<sup>1</sup>

**Resumo:** O objeto da pesquisa é a intervenção artística “Mosaico do Lugar”, realizada coletivamente para a escada da Rua Oscar Pereira em Charitas, Niterói, RJ. A iniciativa partiu da estratégia da autora, artista plástica e coordenadora do projeto Leila B., para conseguir junto à Prefeitura a urbanização da rua, oferecendo como contrapartida a ação artística coletiva. O presente estudo procura investigar o processo de produção desse mosaico de mosaicos, suas implicações no plano da urbanidade e as segregações espaciais e socioeconômicas, utilizando como recorte a cidade de Niterói e os novos planos urbanísticos. No plano da produção de arte na esfera pública, propõe uma reflexão entre efemeridade, perenidade e a questão da autoria nas relações que se estabelecem entre arte, artista e comunidade, enfatizando o quanto essas práticas parecem colocar sob escrutínio asseções há muito aceitas e arraigadas no processo de criação artística.

**Palavras-chave:** Arte Pública – Urbanismo – Urbanidade

**Abstract:** The aim of the research is the artistic intervention “Mosaic of the Place”, which was carried out collectively for the stairway in Oscar Pereira Street, in Charitas, Niterói, Rio de Janeiro. The initiative came from the author's strategy, who is an artist and the coordinator of this project “Leila B.”, in order to achieve the urbanization of the street along with the City Council, offering a collective artistic action as compensation. The present study intends to investigate the production process of this mosaic of mosaics and its implications in the field of urbanity, as well as the spatially and socioeconomically segregation, taking as an example the city of Niterói and its new urbanistic plans. In the area of art production in the public sphere, the study proposes a reflection on the ephemeral, the perennial and the issue of authorship in the relationship among art, artist and community, emphasizing how these practices seem to scrutinize assumptions that have been accepted and deep rooted in the process of art making.

**Keywords:** Public Art; Urbanism; Urbanity

---

<sup>1</sup> Graduada em Gravura na EBA-UFRJ (1983), formada em Estilismo no CETIQT-SENAI (1986), especialista em Arteterapia em Educação e Saúde na UCAM (1999) e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da UFF. Atua como artista visual, designer e docente na Graduação de Design de Moda (UNIVERSO).

O projeto da intervenção artística *Mosaico do Lugar* surgiu em 2003, a partir de uma iniciativa da autora, moradora da Rua Oscar Pereira no bairro de Charitas em Niterói - RJ, para pleitear junto à Prefeitura a urbanização da rua, demanda de décadas dos moradores. Diante da impossibilidade de que a rua viesse a tornar-se uma via de tráfego de carros, em decorrência de seu aclave acentuado, restava a possibilidade de uma escadaria. Era um caminho de terra entremeado por plantas, algumas árvores e valas por onde descia o esgoto.

Diante de inúmeras dificuldades, a proposta de urbanização se transformou de solicitação em negociação. A Prefeitura Municipal de Niterói realizaria a urbanização já prometida, construindo as escadarias divididas por platôs e canteiros, além da aquisição dos instrumentos e materiais para a realização do projeto de intervenção artística, do mosaico que cobriria os espelhos dos degraus. O ateliê da autora ofereceria, em contrapartida, as oficinas para capacitar os participantes e executar o trabalho.

A proposta para a Empresa Municipal de Moradia, Urbanização e Saneamento – EMUSA - foi encaminhada através da Secretaria de Cultura do Município de Niterói, em busca de uma justificativa de ação cultural. A autora ficou encarregada de listar, quantificar, averiguar fornecedor e preço de todos os materiais que seriam utilizados. Toda esta burocracia fluiu com relativa rapidez por alguns motivos que supomos relevantes<sup>2</sup>: não havia demanda de recursos financeiros além do material, uma vez que a execução para a realização do trabalho se apresentou como voluntária.

O projeto objetivou construir uma intervenção coletiva que tornasse a rua um local singular, guardando memórias de experiências individuais e sociais, eternizadas em referências visuais reconhecíveis. Contrapondo aos outros espaços da cidade do qual há pouca ou nenhuma marca dos seus moradores, objetivou-se construir uma escada, que ligando o asfalto ao morro, não fosse uma passagem qualquer, mais um indício da crescente abstração espacial da metrópole, impossível de ser apreendida e mapeada sensivelmente por seus habitantes.

A Comunidade da Hípica e o Morro do Preventório são duas áreas dentro de Charitas onde se concentram moradias precárias, habitadas por uma população de baixa renda, inseridas dentro de um bairro com outras diferentes classes. O projeto *Mosaico do Lugar* não deixou de reproduzir essas diferenças socioeconômicas na frequência das oficinas, e

---

<sup>2</sup> Talvez o mais relevante fator seja a relação pessoal da autora com a esposa do presidente da EMUSA. No entanto, ao trazermos esta informação temos clareza o quanto estes fatos são descartados como irrelevantes na descrição dos desdobramentos de projetos, sendo em geral rejeitados por serem vistos como particulares e desinteressantes para a pesquisa. São assuntos que só cabem na oralidade, ou no máximo numa nota destacada do texto.

a partir de sua composição, propôs uma dinâmica de produzir arte, promover intercâmbios de experiências coletivas e singulares no espaço do ateliê. O ateliê, que se tornava público um dia na semana, era uma escolha de realizar o projeto numa ambiência mais intimista, confortável e acolhedora para o trabalho e interações sociais.

Participaram voluntariamente mais de 120 pessoas, dos quais 42 crianças, 32 adolescentes e 46 adultos, com idades que variaram de 5 a 65 anos, frequentando semanalmente sem exigências de pontualidade e assiduidade. Foram 80 encontros em dois anos, de 2004 a 2006, e cada participante frequentou como pôde. Nenhum trabalho foi desprezado e todos que foram produzidos fizeram parte da obra. A escadaria com 125 degraus é composta por mais de 800 trabalhos, totalizando algo em torno de 35 m<sup>2</sup> de mosaico.

Com um projeto apenas alinhavado pela intenção de interagir com os participantes e pouco delineado plasticamente, permaneceu aberto ao devir. A área delimitada para a aplicação do mosaico seriam os espelhos dos degraus, já que a pavimentação oferecia duas importantes restrições para o tráfego: a cerâmica utilizada se tornaria escorregadia, quando molhada, e sua esmaltação artesanal (superfície colorida vitrificada) não era apropriada para piso, ou seja, não suportaria o trânsito intenso de pessoas.

Ao contrário do que se esperava, no primeiro encontro da oficina não apareceu ninguém da comunidade, nenhum daqueles que tinham assinado a concordância com o projeto. Diante deste fato, foi necessário lançar mão de uma proposta que não havia sido considerada *a priori*: a autora comunicou a vários amigos sobre o projeto, informando que o mesmo estaria aberto para qualquer pessoa interessada em participar de um curso de mosaico gratuito, sem custo de materiais, mas com a condição de deixar o trabalho para ser colocado no espaço público.

Alunos do curso de graduação em Educação Artística da Universidade Salgado de Oliveira - Universo, onde a autora é docente no curso de Design de Moda, vieram participar a partir do convite de uma amiga e professora, que foi moradora do bairro, e do coordenador do curso, que naquele momento também era um morador de Charitas. Por acharem a proposta interessante, comunicaram e incentivaram os alunos a participar. Esses alunos eram pessoas de outros bairros ou cidades vizinhas que estavam interessados em aprender a técnica do mosaico, conhecer melhor o projeto, além de outras razões que estavam ligadas diretamente ao campo da arte e educação, e não ao pertencimento à localidade. Ao se certificarem que não havia nenhuma exigência para frequentar as oficinas que não fosse o desejo de vir, estes alunos convidaram familiares e amigos interessados para participar.

Na colocação dos primeiros trabalhos nos degraus, convidamos as crianças do local para participar das oficinas; arredias, porém, elas não respondiam nem vinham, mas demonstravam curiosidade pelo movimento da aplicação dos mosaicos. Percebendo que havia o interesse pelo trabalho, fizemos uma proposta para que elas realizassem o mosaico direto<sup>3</sup> no degrau da escada. A autora e seu funcionário do ateliê levaram todo o material para a rua, onde fizeram a argamassa e, junto com as crianças, quebraram os azulejos e cobriram inteiramente um degrau. As crianças participaram com empenho, e assim foi realizada uma segunda ação em outro degrau.

No ateliê estávamos realizando o mosaico na técnica indireta<sup>4</sup> sobre talagarça<sup>5</sup>, que depois era transferido para os degraus como placas estruturadas pelo rejuntamento<sup>6</sup>. Esta forma de realizá-lo possibilitou um conforto maior para o executor, que não precisava permanecer agachado para colar as tesselas<sup>7</sup> de azulejo no espelho dos degraus, além de propiciar um refinamento maior do trabalho, ou seja, tesselas intencionalmente fragmentadas proporcionando trabalhos mais controlados e tecnicamente elaborados.

Para as crianças o desconforto de trabalhar na rua era menor do que entrar em espaço desconhecido com pessoas estranhas, mas aos poucos a curiosidade e o desejo de frequentar o ateliê venceu a timidez. Elas foram chegando, chamando parentes e amigos, e acabou por se transformar em um programa da comunidade do entorno para as tardes de sábado.

---

<sup>3</sup> Técnica de mosaico em que os fragmentos são aplicados diretamente no local com a argamassa. Por ser um processo que depende do tempo de secagem da argamassa, necessita uma agilidade para a execução, dificultando o detalhamento que a técnica indireta permite.

<sup>4</sup> Técnica realizada em suporte intermediário, que pode ser tecido ou papel, onde os fragmentos são colados formando o desenho concebido do mosaico. Essas placas, depois de prontas, são transportadas para a superfície definitiva e fixadas através da argamassa. É um processo que possibilita um trabalho mais detalhado de composição e desenho.

<sup>5</sup> Tela de tecido de algodão muito utilizado também como base para a manufatura de tapetes.

<sup>6</sup> Acabamento feito pela massa de rejunte, argamassa a base de cimento que é aplicada sobre o mosaico pronto com a finalidade de vedar as fissuras formadas pelo afastamento das tesselas. Ela pode ser de várias cores e proporciona o acabamento necessário para a proteção do trabalho em relação às intempéries, além de ser um recurso para melhor visualizar a obra pronta. Quando se trabalha com apenas uma cor de tessela, o rejunte funciona como linha do desenho, como item plasticamente determinante.

<sup>7</sup> São peças cortadas de diversos materiais como cerâmicas, vidro, mármore e pedras. Para cada tipo de material são empregados diferentes instrumentos de corte, suporte e aplicação.



O ambiente de trabalho, integrando idades e categorias socioeconômicas diferentes, possibilitou intercâmbios inusitados. Através do processo de trabalho e suas várias etapas, as pessoas se comunicavam para dividir ferramentas, cortar e fornecer tesselas da cor escolhida, ajudar em caso de dúvida, desenhar para o outro, limpar a área em que havia trabalhado. A partir da comunicação objetiva do trabalho, surgiam outros assuntos, novas relações. Crianças muito pequenas eram auxiliadas por irmãos e crianças maiores. A cada oficina surgiam novos participantes, uns realizavam seu trabalho, aprendiam a técnica e não mais apareciam; outros permaneciam por mais tempo e poucos frequentaram o projeto do início ao fim. A formação de uma comunidade fluida formada durante o projeto tinha o ateliê como referência espacial e o objetivo de cobrir as escadas com mosaico, como catalisadores da ação.

O processo de trabalho indicou o caminho de sua eficiência e esta prática foi possível porque não havia cobrança de prazos e resultados. Apesar da parceria da Prefeitura na urbanização da rua e a compra dos materiais, e o projeto ter sido encaminhado pela Ong ISATA (Instituto Social de Artes e Terapias Avançadas), do qual a autora é um membro participativo, este processo não foi gerado por edital ou qualquer documentação equivalente. No caso do projeto *Mosaico do Lugar*, esta ausência de regulamentação proporcionou uma liberdade de ação para acompanhar o ritmo inerente do processo que *a priori* era apenas reconhecido por seu esboço. Por outro lado, o poder público não

incorporou a obra como arte pública da cidade, mesmo com as premiações recebidas<sup>8</sup> e o desejo dos participantes de expandir o projeto para outras escadarias do bairro.

Apesar da falta de regulamentação, o projeto foi executado dentro do tempo necessário, sem interrupções e desperdício de material. Para a Prefeitura o custo financeiro foi mínimo, comparando com as cifras declaradas para qualquer beneficiamento urbanístico, confirmando que quando não há investimento de capital financeiro é desconsiderado o ganho de capital simbólico.

As negociações do projeto ficaram concentradas na autora e não se formou uma equipe de comando para partilhar as responsabilidades. Diante deste quadro, decisões sobre algumas questões que pareciam carrear o apoio da maioria, não se confirmaram por inteiro ao longo do projeto. Como havia interesse que as obras de urbanização não fossem interrompidas, a autora empregou esforços para dissolver mal-entendidos, para evitar que faltasse material, oferecendo sua própria casa como depósito para as ferramentas e o telefone para a comunicação com a EMUSA, além de várias outras pendências que ocorrem numa obra.

As transformações urbanas em locais de moradias são geralmente cercadas de muitas polêmicas e desconfianças. São reclamações e ressentimentos em relação ao poder público e, quando surge a oportunidade da comunidade entrar em contato direto com seus representantes ou funcionários, os discursos abrem um leque de problemas. Em diversas propostas utópicas de urbanismo, seus idealizadores esqueceram, e ainda esquecem que uma cidade é um território de conflito de interesses, e que as soluções precisam ser negociadas a cada passo de implantação. Sem abandonar esta visão do todo e a utopia, os projetos precisam estar abertos para absorverem os desejos e práticas de seus usuários, promovendo um real diálogo e um aprofundamento social do uso do espaço. Durante as obras, o projeto precisou sofrer alterações para contemplar solicitações dos moradores. Eram pedidos possíveis de serem atendidos, que não prejudicavam nem a obra nem o projeto. Outros pedidos foram reconhecidos pela autora e pela Prefeitura como inviáveis e não foram atendidos.

A autora se encontrava num “não-lugar” social, no qual não estava inserida completamente na comunidade, nem no poder público, projetava um esboço e aguardava a recepção externa para desdobrar a ação. Muitas vezes foi confundida com a

---

<sup>8</sup> Em 2005 o projeto recebeu o prêmio *Cultura Nota 10* da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, e em 2008 foi contemplado com o Prêmio Urbanidade do Instituto dos Arquitetos do Brasil - IAB. Em 2006, o DVD *Mosaico do Lugar* (9 min), com o registro de parte da execução do projeto, foi selecionado no FEMINA – Festival Internacional de Cinema Feminino e atualmente pode ser visto no You Tube. <http://www.youtube.com/watch?v=-CO-Emjpcmk>

administração pública, e não como uma intermediária entre a Prefeitura e a comunidade. Uma posição entre a estratégia e a tática, que mistura desconforto e liberdade, responsabilidade e constante criatividade. A partir das reflexões de Michel de Certeau sobre a distinção entre estratégia e tática, as atitudes diante das situações vividas puderam ser revistas, sendo elucidadas dentro de diferentes formas de ação. Para Certeau (2004, p.46) a estratégia é calculada e manipula as relações de força com um poder e querer que possa ser isolado, circunscrevendo o lugar que funciona como base para capitalizar proveitos e preparar expansões. Já a tática é a ação no campo do outro, com as condições que foram estabelecidas. Lidando sempre com o tempo e a imprevisibilidade que o outro apresenta, e necessitando mais da astúcia do que do raciocínio para articular a seu favor, a tática é a ação da ausência de poder. O ateliê como base local e o conhecimento artístico e técnico como método formaram as estratégias da autora que conciliavam com as inúmeras táticas para lidar com as situações inesperadas.

Charitas está localizado numa estreita faixa de terra entre uma encosta da Mata Atlântica e uma das enseadas da Baía de Guanabara. A expansão urbana ocorrida nas últimas décadas em Niterói custou atingir o bairro, mantendo-o tranquilo, com pouco tráfego de carros. O bairro está ocupado por uma população de aproximadamente 6.260 habitantes, em que 4.870 são residentes em favelas (IBGE, 2000). O restante está distribuído em mansões e apartamentos nos condomínios de luxo, pequenos edifícios antigos, e casas modestas apontando uma situação socioeconômica mista.

Apesar da grande desigualdade percebida ao olhar mais desatento, o bairro ainda se mantém imune à estrutura de violência do tráfico de drogas. Sua vocação turística se coloca através das belezas naturais da praia e da montanha, além dos restaurantes, quiosques à beira mar e casas noturnas. Estes estabelecimentos comerciais e espaços públicos de lazer são frequentados por públicos mistos vindos também de outros bairros e cidades; a frequência da praia e dos quiosques é basicamente popular, enquanto nos restaurantes é mista. Não há ofertas de cinemas, museus, espaços para teatro e música.

Atualmente o bairro vem sofrendo o impacto ambiental da construção e funcionamento desde 2005, da Estação Charitas das Barcas S/A, ligando o município ao Centro do Rio de Janeiro. Na outra extremidade, onde está situada a Rua Oscar Pereira, estão sendo erguidos, desde 2007, vinte edifícios de luxo, promovendo um aumento em progressão geométrica da população, transformando aceleradamente a ambiência pacata em outra configuração social.

Niterói, apesar de ser um dos municípios com uma das maiores rendas per capita do país, tem uma distribuição desigual que provoca explícita segregação sócio-espacial. Diferentes de outras metrópoles onde a periferia forma um cinturão de pobreza no entorno da cidade, em Niterói a periferia social está dentro da cidade, do outro lado da rua e as disparidades socioeconômicas convivem dentro do mesmo bairro.

Nestes últimos anos foram realizadas obras de infra-estrutura que valorizaram áreas nobres da cidade e principalmente “operações cenográficas” para o mercado imobiliário, como o Caminho Niemeyer<sup>9</sup>. Podemos afirmar que o Caminho Niemeyer é uma obra pública ambiciosa de incentivo ao turismo. A estratégia municipal é ampliar a permanência do turista no Rio de Janeiro, apresentando Niterói como uma extensão singular da Cidade Maravilhosa. Estes empreendimentos urbanísticos, com objetivo de oferecer a cidade para o consumo turístico, redefinem a posição das localidades na hierarquia internacional das cidades, estando quase sempre alheios à história e às necessidades das populações que compartilham estes lugares. A edificação da arquitetura monumental como símbolo do poder político e administrativo representa os resquícios do modernismo tardio no momento contemporâneo.

O Caminho Niemeyer é um projeto autoral do consagrado (e criticado) arquiteto Oscar Niemeyer. Consagrado por criar e construir, por décadas, uma arquitetura escultural de linhas curvas que corta o espaço, formando um estilo próprio e muito marcante, e criticado por não relevar questões funcionais importantes em suas construções. Oscar Niemeyer, reunindo seu currículo com a sua centenária idade, tornou-se uma personalidade divinizada e muito apropriada para ser associada às obras governamentais, ações que reúnem poder, arquitetura e estética monumental.

O arquiteto e urbanista Luiz Fernando Janot (2005) avalia o Caminho Niemeyer como uma estratégia urbanística que não promoveu uma qualificação na malha urbana da cidade, principalmente o antigo Centro de Niterói, que se encontra em processo de decadência física e ambiental. Janot relembra que em 1971 havia uma proposta de construir no aterro junto às Barcas, onde atualmente se encontra a concentração das obras do Caminho Niemeyer, um parque semelhante ao recém construído Parque do Flamengo no Rio de Janeiro. Descrevendo a urbanização do Parque do Flamengo, o autor ressalta a integração da arquitetura com o paisagismo compondo uma paisagem integrada com a natureza e compara-o com o Caminho Niemeyer, aonde “a urbanização

---

<sup>9</sup> Em 1996 foi inaugurada a primeira obra de vulto do arquiteto Oscar Niemeyer em Niterói, o MAC (Museu de Arte Contemporânea), mito construído e assumido como símbolo da cidade. O sucesso desdobrou-se no Caminho Niemeyer, percurso que atravessa pela orla da baía de Guanabara, cinco bairros da cidade com monumentos culturais municipais assinados pelo arquiteto. O Teatro Popular que foi inaugurado em 2007 inicia o caminho no Centro e a Estação das Barcas de Charitas finaliza o percurso.

veio a reboque da arquitetura num arranjo que enfatiza primordialmente o aspecto de percepção visual dos edifícios de Niemeyer aparentemente colocados como objetos numa espécie de tabuleiro para exposição”.

O Caminho Niemeyer é um contraponto interessante para se pensar o *Mosaico do Lugar* como arte pública, tanto no seu processo como no seu resultado. O primeiro se apresenta como “estratégia” política que marcou esteticamente mais de um governo municipal, enquanto o segundo se apresenta como “tática” artística de uma cidadã para conseguir uma obra municipal de urbanização, que embora tivesse direito, não usufruía por não ter sido implementada. Enquanto o primeiro – o Caminho Niemeyer - atravessa a cidade pela orla e marca uma autoria reconhecida pelo poder público e todos com sua assepsia tonal, distanciado das árvores e imponente na paisagem, o segundo - *Mosaico do Lugar* - pretende dissolver a autoria do projeto no processo coletivo de criação e execução, é colorido, fragmentado e misturado aos espaços por onde passa, estando escondido num espaço liminar da cidade e construindo uma ligação entre o asfalto e o morro. O primeiro pesou consideravelmente aos cofres públicos e sua manutenção é onerosa, o segundo foi uma doação da comunidade e não recebe manutenção.

Nas escadas da Oscar Pereira ninguém é celebridade, mas está imortalizado no espaço público com uma expressão artística de sua autoria, fundando um monumento para o futuro. Durante as oficinas conversamos sobre este registro de cada um que fica para a posteridade, possibilitando o enraizamento de uma história de construção com cacos, poder voltar ao local e mostrar o que você fez há anos atrás, o que seu avô fez há muito tempo atrás e assim por diante. No projeto, o mosaico é o resíduo de um grande processo social, referência de um tempo e seus eventos efêmeros. Diante de nossas internas e intensas transformações, necessitamos estabilizar as emoções diante das novidades que nos atropelam. Hannah Arendt (2002, p.150) aponta a permanência do artifício humano como estabilizador do homem diante da vida e da natureza, ou seja, “contra a subjetividade dos homens ergue-se a objetividade do mundo feito pelo homem”. O objetivo de dialogar com o turbilhão de transformações ocorridas no bairro, norteou a escolha da técnica e materiais perenes, e a intenção de obter uma resultante plástica única a partir de vários trabalhos individuais realizados coletivamente, possibilitou cada um reconhecer sua autoria na profusão colorida.

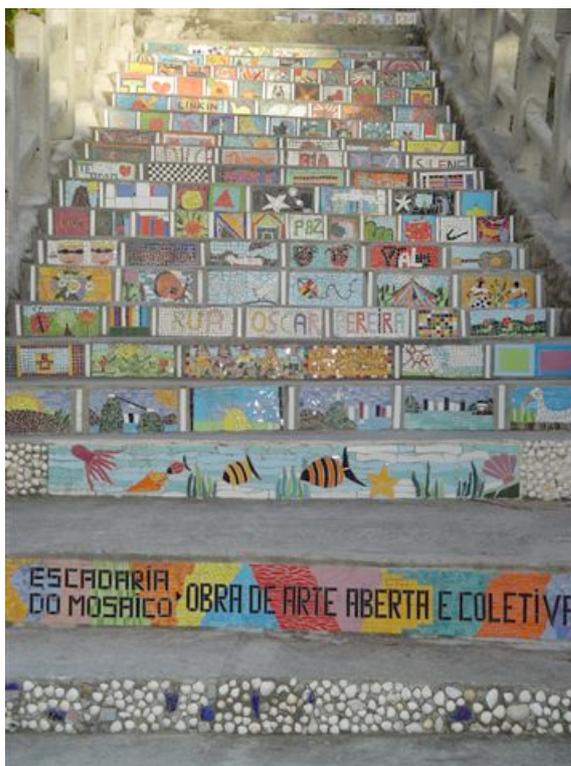
Se a arte acompanha o fluxo acelerado e efêmero do mercado, qual será seu papel crítico para condensar e representar o desejo difuso de uma sociedade que se encontra perdida diante de tantas solicitações e ofertas? Quando a autora concebeu o projeto *Mosaico do Lugar* em 2003, sua perenidade era percebida como diferente da diretriz da arte pública contemporânea, mas completamente pertinente com a história física e

social de Charitas. O mosaico, que permanecerá por muito tempo, mesmo não sendo tombado como uma obra a ser preservada, representará o momento de passagem desta transformação que o bairro sofreu. A obra materializa não só as criações artísticas, mas também, dois anos de convivência nas oficinas que podem ser retomados através memória com as imagens construídas nas escadas. É uma referência muito importante para quem participou, assim como poderia ser também para a cidade de Niterói.

O urbanismo moderno procurou garantir à vida urbana condições estáveis para o desempenho das funções cidadinas e, dessa forma, preparava um ambiente propício a políticas de projetos permanentes de arte em solo público. Desde o final dos anos 1960, esta cidade planejada vem abdicando de seus ideais urbanísticos abstratos e totalizantes e passa a regular-se pelas contingências locais, fragmentando-se numa sociedade instável. A comunidade como finalidade principal de segurança se torna um “gueto voluntário”. Para as elites, os condomínios, muros e grades. Para os desfavorecidos, os labirintos das favelas e cortiços. Confinamento espacial associado ao fechamento social promove uma homogeneização dos que estão dentro em contraste com tudo que é diferente e está fora, do outro lado dos muros, das fronteiras.

A cidade partida em duas qualidades promove uma precariedade para ambas as partes. Por um lado o Estado investe em áreas nobres ou com possibilidade de transformação para que o mercado imobiliário possa construir e lucrar; e do outro lado, o Estado assume toda a responsabilidade de suprir e administrar as áreas pobres e abandonadas, e por muitos motivos não consegue cumprir. Se uma área não é urbanizada dificulta ou impede que seus moradores recebam outros serviços públicos e privados como água, luz, esgoto, telecomunicações, correio, transportes, espaços de lazer e cultura, e outros. Uma situação resultante destas disparidades é a violência urbana em que todos fazem parte e são vítimas. O fluxo urbano torna-se fragmentado a partir dos grupos sociais isolados que se formam a cada momento e lugar, criando cidades dentro da cidade.

A flexibilidade na pós-modernidade foi apregoada, mas o que realmente aconteceu foi a falência das estruturas de produção, dos escritórios às fábricas. Segundo Zygmunt Bauman (2003, p. 46) as cidades não ficaram fora destas profundas transformações, põem-se abaixo as antigas moradias e os lugares perdem suas raízes, esgarçam suas tramas sociais. Cidades dominadas pelo mercado imobiliário, com a cumplicidade dos governos, formam um campo aberto para derrubar tudo que não promete lucro rápido. O discurso da efemeridade omite objetivos escusos, parece compartilhar com a urgência do mercado de consumo, descomprometido com valor memorial que representa para as pessoas que usufruem estes lugares.



Escadaria do mosaico: obra de arte aberta e coletiva

Nesse sentido, cabe nos perguntar como as manifestações da arte pública em escala urbana se modificaram ao longo da história e quais são os desafios impostos pela nova dinâmica metropolitana para a produção atual. Que valores teriam um trabalho de arte ao se colocar lado a lado com os ruídos da cidade? Quais seriam esses lugares efetivamente “públicos”? Ou ainda, em que níveis a qualidade de “público” aparece na arte: por sua acessibilidade espacial, social, ideológica, cultural ou política? Estar nas ruas, praças ou outros espaços abertos pelos quais passa muita gente sem ter sido convidada e sem cobrar ingresso, basta para ser considerada pública? Mesmo considerando que a cidade é composta por uma inumerável gama de públicos diferentes, ainda existem obras de artes visuais que estabelecem uma esfera de discussão que vai além de círculos limitados por relações pessoais ou por interesses e repertórios específicos do circuito de arte? Em última instância, os significados de uma obra ou ação artística são construídos no encontro entre a subjetividade daquele que a propõe e a subjetividade de cada um que ativamente a toma para si.

Segundo Daisy Peccinini (2008), “para Arte Pública, inserida em espaços sociais – freqüentemente metrópoles, que ela possa restabelecer vínculos com tudo o que é memória [...] Num mundo globalizado ela representa o empenho pela lembrança localista”. Para a artista Maria Bonomi (2005) o desenvolvimento da arte é promovido pela arte pública e coletiva, com obras que se tornam referências espaciais e sociais que orientam e congregam a população. O depoimento de Bonomi resulta de uma intensa participação nos rumos políticos do país, e apesar de viver na cidade de São Paulo, é uma cidadã do mundo e percebe que o que convém para os EUA e Europa, não necessariamente é o melhor para o Brasil, país que necessita constantemente cuidar de sua identidade e de sua memória. O evento (é-vento) pode ser espetacular, contagiante e marcar o início de uma mudança, mas será o processo cotidiano que irá transformar um hábito, um paradigma. O processo cultural é construído na repetição dos eventos, na composição da tradição com as inovações dos costumes.

No final da década de 1960 e início da década de 1970 no fluxo conceitual do minimalismo, emergiu uma nova forma de apreender o objeto de arte inserido no contexto espacial. Abandonando o sujeito cartesiano para um modelo fenomenológico da experiência corporal vivenciada, conjugado à resistência ao intenso apelo capitalista de tudo transformar em mercadoria, fez do *site-specific* o conceito norteador das novas produções artísticas. A escultura moderna, autônoma, transportável e sem-lugar, e, portanto, nômade e comercializável foi condenada pela sua indiferença ao local (*site*). Os trabalhos de *site-specific*, quando emergiram, forçaram uma reversão dramática nesse paradigma moderno. O desdobramento destas práticas artísticas e teóricas desvelou um espaço (*site*) mais complexo, que se ampliava além de um contexto físico, e apresentava principalmente uma estrutura cultural definida pelas instituições de arte. Perceber estes espaços nas suas contingências sociais e transformações diárias era concebê-los numa realidade mutável, que convergia para norteamo do *site-specific* quando surgiu como oposição à arte moderna, autônoma no tempo e no espaço. A concepção da obra de arte se transformando junto com seu contexto levou o *site-specific* na direção da desmaterialização do *site* e da obra e uma progressiva desestetização. Esta obra desmaterializada e antvisual que Miwon Kwon (2003) considera como verbo-processo em contraposição a arte moderna vista como substantivo-objeto, não pode ser apropriada como mercadoria, porém institucionalmente, ela não deixa de ser patrocinada. A propriedade não se dissolve na imaterialidade. Neste contexto, a obra deixa de ter como base uma permanência física e é reconhecida como experiência efêmera e possivelmente móvel.

Mas a crítica ao fechamento do campo da arte nele mesmo, abarcando as questões da arte desligadas de um mundo que solicita reflexões e reivindicações, tem promovido o aparecimento de artistas ativistas com obras (*site-oriented*) que apresentam causas sociais como crise ecológica, AIDS, racismo, homofobia e outras questões que estão em pauta na vida cotidiana, deixando em segundo plano as questões estéticas e históricas da arte. Esta aproximação da arte com a vida possibilita a formação de novos públicos, talvez não tão conscientes dessa nova relação com o campo da arte.

Interagindo, participando ou colaborando, o público de arte contemporânea abre um leque diverso de novas relações com a produção artística e estes termos definem, no campo da arte, estas relações. Interagir é a ação que o público precisa mover para fruir a obra pronta, seja manusear, atravessar ou receber com o corpo, falar ou cantar e outras formas de interface que a obra se abre além da contemplação, sem, no entanto, mudar sua estrutura. Muitas destas obras realizadas no passado com este objetivo estão sendo expostas nos museus como peças para serem recebidas apenas visualmente, desprezando seu objetivo essencial, tendo a justificativa da conservação da obra diante da danificação com o manuseio. Já a participação pressupõe uma interação maior do público, a obra se completa através de sua ação, e sem ela, a obra é apenas uma proposta. O público participa, mas não esteve inserido na concepção da obra como na relação de colaboração, em que a concepção e realização consistem em tarefa coletiva. Estas relações não se apresentam estáticas e suas fronteiras são permeáveis.

No projeto *Mosaico do Lugar* as relações estiveram entre participação e colaboração. Ao mesmo tempo em que os participantes encontraram o lugar público e a técnica artística, com os materiais adquiridos, já definidos, o suporte individual era um território livre de criação, e essa ação configura uma colaboração. A escolha das paredes dos canteiros para receber trabalhos que fugiam da forma quadrada de azulejo, também foi uma escolha coletiva. A função predominante da autora era definir algumas regras de ordem técnica e moderadamente orquestrar as várias manifestações individuais que emergiam, fossem artísticas ou emocionais, políticas ou econômicas. A intenção era não centralizar as atenções, principalmente as referências artísticas, possibilitando emergir um conteúdo, e uma forma para traduzir este conteúdo, que fosse genuíno de cada participante. Com isso ocorreu uma multiplicação de referências dissolvendo ainda mais a autoria.

Depois do projeto finalizado, vários participantes nos indagavam pela continuação do projeto, certificando que a ação tinha se desdobrado naturalmente no desejo de voltar a estar juntos. Este retorno dos participantes parece indicar o desejo por formas de relações que fujam do que Nicolas Bourriaud (2006, pg. 7) denomina de “império do

previsível”, os laços sociais que se converteram em formas estandartizadas através principalmente das “autopistas da comunicação”, ou seja, relações através dos atuais e velozes meios de comunicação.

O que Bourriaud<sup>10</sup> propõe é focar as relações sociais como forma estética, princípio e objetivo de alguns artistas a partir da década de 1990 na realização de suas propostas artísticas. Segundo Bourriaud (2006, p. 21) “a forma da obra contemporânea se estende além de sua forma material: é uma amálgama, um princípio aglutinante dinâmico. Uma obra de arte é um ponto sobre uma linha”.

Quando Bourriaud mapeia a atual produção artística que propõe a estética relacional como fio condutor para as ações dentro do campo da arte, ele interpreta como uma atitude de uma parcela de artistas que assumem uma função social de apontar a precariedade das relações sociais, através dos eventos artísticos e sua reflexão sobre eles. Ele resgata o conceito de aura de Walter Benjamin para lembrar que o encontro com a obra gera um momento único, e que este fato singular e coletivo transpõe a singularidade individualista da modernidade. Segundo Bourriaud (2006, p. 73):

só se pode prolongar positivamente a modernidade se vamos além das lutas que nos legaram: em nossas sociedades pós-industriais não é a emancipação dos indivíduos que se revela como mais urgente e sim a emancipação da comunicação humana, a dimensão relacional da existência.

Em certa ocasião do projeto, alguns participantes fizeram obra com seu nome, ou com o nome da (seu ou sua) amada. Seria uma forma de expressar a autoria na obra coletiva deixando um registro mais concreto? O que representa para o homem comum estar inserido em espaço público através de sua expressão artística? A quem interessa a declaração da autoria? Ao produtor da obra, ao espectador, aos dois ou a nenhum dos dois? Em que situação ela se faz necessária? E em que tipo de obra artística interessa informar a autoria, e para quê? Esta confluência de situações desdobrou-se em reflexão sobre nossa ação, onde os trabalhos não eram assinados e muitas vezes feitos por várias mãos.

---

<sup>10</sup> Além de escritor e crítico, Nicolas Bourriaud atuou como diretor e curador do *Palais de Tokyo* até 2005, teve e ainda tem uma inserção direta na produção artística contemporânea, apresentando um olhar mais focado neste contexto, no recorte europeu.

Quando um mosaico abandonado era resgatado por outro para ser terminado, havia uma intenção compartilhada de dar continuidade aos trabalhos inacabados, dos quais muitas vezes nem se conhecia o autor, não era julgado o abandono da oficina e do trabalho; a atitude era simplesmente a de dar continuidade à produção da escada. Uma valorização do material e do tempo de trabalho investido na peça sobrepujou a relação de autoria. O mosaico, depois de iniciado, passava a ser uma obra que teria seu lugar na escada, quantas mãos o fariam era uma contingência. Esta regra abriu a oportunidade para tecer comentário sobre as descontinuidades de execução das obras públicas: neste caso a autoria do político ou administrador anterior deve ser apagada para dar lugar aos novos autores, proporcionando um eterno começo com mudança de equipes de trabalho, metas ou simplesmente o título da empreitada.

Quando Howard Becker (1997, p. 206) propõe “uma concepção da arte como uma forma de ação coletiva”, ele aponta as redes de cooperação para que a obra seja produzida, apresentada, fruída e comercializada. Em categorias artísticas como a música, o teatro e o cinema ficam mais evidentes o trabalho coletivo, a partir da quantidade de profissionais envolvidos com funções diferenciadas que integram a equipe de criação, produção, distribuição e o público que assiste ou consome produtos que partiram das obras. Na literatura e na pintura, embora não esteja tão explícita essa rede de colaborações, não significa que não exista; o pintor irá depender da produção de tintas, pincéis e suportes para pintar, e para expor, de curadores, galerias e museus. E se comercializa as obras, de marchand, colecionador ou do comprador direto. A questão da autoria é colocada por Becker (1997, p. 208) através da divisão de tarefas que uma obra necessita para ser executada: umas requerem uma sensibilidade especial, que o artista com seu dom estariam aptos para assumir, ganhando na equipe o status de autor, e as atividades restantes seriam realizadas pelo grupo de apoio, onde basta habilidade, “capacidade menos rara, menos característica da arte; menos necessária para o sucesso do trabalho e merecedora de menos respeito”. Os participantes do projeto, com algumas exceções, não se reconheciam como artistas, não participavam do campo artístico com suas lutas e códigos, e por isso, não perseguiam um valor simbólico através da participação, como passaporte para entrar no “mundo da arte”.

Frequentemente o artista, para desenvolver este “dom”, necessita de um percurso existencial que proporcione uma educação que o faça introjetar valores da estética dominante. Segundo Pierre Bourdieu (2007, p. 290), “o sujeito da produção da obra de arte [...] não é o produtor do objeto na sua materialidade, mas sim o conjunto de agentes [...] que vivem para a arte e da arte.” Para o autor esses agentes que formam o campo (coleccionadores, intermediários, historiadores, críticos e artistas) classificam e

definem o que é arte, o valor do artista e suas obras. Para Bourdieu os conteúdos formais do conhecimento não são distribuídos igualmente na sociedade e por isso a linguagem é recebida e utilizada de forma assimétrica por todos. Uns têm o poder de nomear, pois se encontram em posições favoráveis no “campo”, podendo classificar os diferentes discursos com pesos e valores diferentes, tendo como um critério importante a origem de suas autorias. Aquele que produz arte, oriundo das classes populares é classificado de artista popular, e a partir do conceito de reprodução social e hegemonia, a cultura popular pode ser entendida como resultado da apropriação desigual dos bens econômicos e simbólicos por parte dos setores subalternos. Bourdieu (2004, p. 179) entende o autor como um criador “num sentido muito diferente do que a hagiografia literária e artística entende por isso” e qualifica como criação a atitude daquele que nomeia o inominável, aquele que traz à luz o que se encontra ainda em estado implícito.

Howard Becker (1977, p. 23), discursando sobre o artista popular e sua relação com a autoria, conclui que “a idéia de uma conexão exclusiva e artística entre o artista e sua obra simplesmente não existia”. Podemos acrescentar a essa reflexão que não se pode confundir a inexistência com a não evidência de um fato. Quanto menor o círculo social, mais compartilhado é o conhecimento sobre seus componentes e suas obras, todos se conhecem ao ponto de reconhecer voz, gestos e artefatos dos conviventes. Este saber é proporcional ao desnecessário ato de divulgá-lo. Então o que nos parece um não saber, na verdade é um saber tão naturalizado no cotidiano que não ganha registro pelos seus componentes. Não importa como valor simbólico a não ser que seja apropriado por outro campo social que lhe impute valor.

Para Barthes (1988, pg.66) “o autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, [...] descobriu o prestígio do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da ‘pessoa humana’”. Michel Foucault termina seu discurso “O que é um autor” em fevereiro de 1969 com a frase – “Que importa quem fala”, onde ele parte da genealogia da função do autor em diferentes momentos históricos, apontando esta como uma das especificações da função sujeito e perguntando se é uma função possível ou necessária. A ligação de propriedade entre os discursos e seus autores se deu de formas diferentes em cada momento histórico e, segundo Foucault (1992, p. 48), “houve um tempo em que textos que hoje chamaríamos ‘literários’[...] eram recebidos [...] sem que se pusesse a questão da autoria; seu anonimato não levantava dificuldades, a sua antiguidade, verdadeira ou suposta, era uma garantia suficiente”. Já os textos científicos só eram recebidos como verdades na Idade Média se fossem assinados pelos autores das pesquisas. Essas relações foram se invertendo a partir do século XVII e assim como atualmente os

discursos científicos são garantidos por um sistema reconhecido de pesquisa, ou seja, instituições, universidades e laboratórios, e não a referência única a um autor, os discursos literários necessitam de uma autoria, ou melhor, um autor reconhecido. Segundo Foucault (1992, p. 68):

Talvez seja tempo de estudar os discursos não somente pelo seu valor expressivo ou pelas suas transformações formais, mas nas modalidades da sua existência: os modos de circulação, de valorização, de atribuição de apropriação dos discursos variam com cada cultura e modificam-se no interior de cada uma; a maneira como se articula sobre relações sociais decifra-se de forma mais direta, parece-me no jogo da função do autor e nas suas modificações do que nos temas ou nos conceitos que empregam.

A autora se apropriou da escadaria para executar uma ideia que inicialmente partiu dela; por outro lado, este espaço não se tornou privado com a intervenção artística. Ao contrário, a urbanização possibilitou o trânsito de mais pessoas que usavam outros acessos do bairro por conta da precariedade do caminho. Além disso, todos aqueles que produziram o projeto se reconhecem na obra. Assumindo a autoria de coordenar vários fatores, esta é uma posição ainda pouco reconhecida do artista visual, uma posição de agente social que usa a prática artística para alcançar objetivos que vão além dos resultados visuais. Essa função inclui mais claramente as políticas públicas culturais, e as negociações e conciliações efetuadas durante o processo fazem parte da obra. O resultado plástico passa a ser um dos itens a ser considerado na arte pública.

Podemos classificar o projeto *Mosaico do Lugar* como uma experiência estética dentro de uma ação social, direcionando-a para a categoria de educação não formal. Podemos também encaixá-lo como intervenção artística no espaço urbano, uma arte pública coletiva. A transdisciplinaridade possibilita trabalhar o contexto expandido dos fatores artísticos, sociais e ambientais. A proposta é que o aprofundamento e a ampliação da reflexão se realizem horizontalmente por meio da composição dos vários pontos de vista, formando um olhar ampliado, onde, como no mosaico, o conjunto das partes é maior que sua soma.

### Referências bibliográficas

- ARENDDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2002.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.
- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade*. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 2001.
- BECKER, Howard. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- BONOMI, Maria. - Acesso em 13/1/2009, 15:34. <http://www.mariabonomi.com.br/#>
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel /Bertrand Brasil,1989.
- \_\_\_\_\_. Pergunta aos senhores do mundo. Acesso em 20/07/2007, 22:32 [http://www.abtu.org.br/arquivos/pergunta\\_senhores\\_mundo,asp](http://www.abtu.org.br/arquivos/pergunta_senhores_mundo.asp)
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Adriana Hidalgo, 2006.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Ed. Vega, 1992.
- JANOT, Luiz Fernando. O Caminho Niemeyer e a nova face de Niterói. 2008. Acesso em 05/05/2009, 20:35. [http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq095/arq095\\_00.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq095/arq095_00.asp)
- PECCININI, Daisy. Arte Pública. 2008. Acesso em 29/10/08, 23:41. <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo7/artepub/index.html>