

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA ARTE
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

LEILA MARIA DA SILVA BARBOZA

MOSAICO DO LUGAR:

Investigações sobre uma intervenção artística
coletiva em um espaço público



Niterói
RioJaneiro
2009

LEILA MARIA DA SILVA BARBOZA

MOSAICO DO LUGAR:

Investigações sobre uma intervenção artística
coletiva em um espaço público

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: Teoria da Arte; Linha de pesquisa: Fundamentos Teóricos.

Orientador: PROF. DR. LUIZ SÉRGIO DA CRUZ DE OLIVEIRA

Co-orientador: PROFA. DR^a. LÍGIA DABUL

Niterói
2009

B239 Barboza, Leila Maria da Silva.

MOSAICO DO LUGAR: investigações sobre uma intervenção artística coletiva em um espaço público / Leila Maria da Silva Barboza. – 2009.

114 f. ; il.

Orientador: Luiz Sérgio da Cruz de Oliveira.

Co-orientador: Lígia Dabul.

Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2009.

Bibliografia: f. 113-114.

1. Arte pública - Niterói (RJ). 2. Urbanismo. I. Oliveira, Luiz Sérgio da Cruz de. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 709.8153

LEILA MARIA DA SILVA BARBOZA

MOSAICO DO LUGAR:

Investigações sobre uma intervenção artística
coletiva em um espaço público

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: Teoria da Arte; Linha de pesquisa: Fundamentos Teóricos.

Aprovada em agosto de 2009.

Banca Examinadora

PROF. DR. LUIZ SÉRGIO DA CRUZ DE OLIVEIRA – UFF- Orientador

PROFA. DR^a. LÍGIA DABUL – UFF - Co-orientador

PROF. DR. ROBERTO SEGRE - UFRJ

PROF. DR. WALLACE DE DEUS BARBOSA – UFF

PROFA. DR^a SÔNIA FERRAZ (Suplente) - UFF

Niterói
2009

AGRADECIMENTO

A todas as pessoas que diretamente e indiretamente colaboraram na realização desse trabalho.

Resumo

Mosaico do Lugar: uma intervenção artística e coletiva no espaço público.

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 das 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 assunções há muito aceitas e arraigadas no processo de criação artística.

Palavras-chave: arte pública – urbanismo – urbanidade

Abstract

Mosaic of the Place: an artistic and collective intervention in the public space.

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. This 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.

Key words: public art – urbanism – urbanity

Sumário

Lista de ilustrações _____	7
Introdução _____	8
A proposta _____	10
O lugar _____	24
Pós-modernidade, urbanismo e urbanidade _____	41
Arte pública – efemeridade e perenidade _____	59
A experiência estética nas oficinas _____	76
A questão da autoria _____	95
Considerações finais _____	109
Referências bibliográficas _____	113

	Lista de ilustrações	
Fig.1	Rua Oscar Pereira antes da urbanização	10
Fig. 2	Comunidade do Preventório	12
Fig. 3	Condomínio Aruã e praia lotada nos finais de semana do verão	14
Fig. 4	Primeiro grupo de participantes – amigos e alunos da UNIVERSO	14
Fig. 5	Mãe, filha e neta trabalhando juntas	17
Fig. 6	Oficina do mosaico direto com as crianças locais	17
Fig. 7	Primeiros trabalhos colocados nas escadas	18
Fig. 8	Novas amizades se formando na oficina	18
Fig. 9	Mães, tias e avós convidadas pelas crianças locais 16	18
Fig. 10	Casal de noivos construindo o lago dos cisnes 17	18
Fig. 11	O bairro de Charitas entre a Baía de Guanabara e o Morro da Viração	25
Fig. 12	Invasão do mercado imobiliário em Charitas da Hípica	25
Fig. 13	Um dos acessos da Comunidade	26
Fig. 14	Várias casas do bairro sendo demolidas para dar lugar aos novos edifícios	26
Fig. 15	MAC - Museu de Arte Contemporânea no bairro da Boa Viagem	32
Fig. 16	Teatro Popular no centro de Niterói	32
Fig. 17	Maquete do grupo de obras que inicia o Caminho Niemeyer	33
Fig. 18	Início da Rua Oscar Pereira e a escadaria de mosaico ao fundo	33
Fig. 19	Meio da escadaria	34
Fig. 20	Final da escadaria	34
Fig. 21	Escadaria do Selaron na Lapa no Rio de Janeiro	38
Fig. 22	Início da escadaria de mosaico em processo	38
Fig. 23	Platô com três trabalhos do mesmo artista	39
Fig. 24	Paisagem feita por quatro membros da mesma família	39
Fig. 25	Detalhe do mosaico com vidro que a artista participante produzia e inseria	39
Fig. 26	Escultura Tilted Arc - Richard Serra atravessando a Federal Plaza em Nova York	65
Fig. 27	Detalhe do mosaico - bancos do Parque Güell de Gaudí em Barcelona	73
Fig. 28	Trabalhos em processo antes de rejuntar	79
Fig. 29	Trabalhos já finalizados antes de rejuntar	79
Fig. 30	Trabalhos já rejuntados e prontos para serem colocados na escada 83	79
Fig. 31	O coração repetido em diferentes versões	83
Fig. 32	Os nomes e apelidos	83
Fig. 33	Declarações de amor	83
Fig. 34	Composição com diferentes tamanhos de tesselas	83
Fig. 35	Participantes que se tornaram referência na oficina	87
Fig. 36	Diferentes núcleos de conversa e trabalho	87
Fig. 37	Declarando a autoria 112	108
Fig. 38	Assumindo o nome 112	108
Fig. 39	A autora conta a sua história através da transformação da lagarta em borboleta	108

Introdução

Este trabalho se propõe investigar e refletir teoricamente sobre o projeto *Mosaico do Lugar* - uma intervenção artística coletiva em espaço público, com a técnica do mosaico, que se realizou na rua Oscar Pereira no bairro de Charitas, na cidade de Niterói. Visualmente, a resultante desse projeto é uma escadaria com 125 degraus, em que os espelhos dos degraus, mesas, bancos e painéis foram cobertos com 35 m² de mosaico. Durante dois anos, de 2004 a 2006, mais de 120 pessoas de diferentes idades e classes socioeconômicas, moradores e não moradores do bairro, produziram em torno de 800 trabalhos, realizados individualmente e coletivamente, freqüentando o ateliê da autora, moradora da rua desde 1994.

No primeiro capítulo, a autora apresenta como foi encaminhada a proposta do projeto para a Prefeitura Municipal de Niterói, as negociações, conciliações e resistências que colaboraram ou dificultaram para que a iniciativa fluísse. São relatadas as diferentes origens dos participantes e como se deu a frequência nas oficinas. O conceito de comunidade de Zygmunt Bauman é utilizado para apreender a vizinhança do entorno e o grupo que se formou nas oficinas.

No segundo capítulo é retomada a história de Niterói, e o projeto é contextualizado espacialmente na cidade. Buscando refletir acerca da segregação socioespacial que se apresenta na cidade e no bairro com o impacto dos novos planos urbanísticos e o domínio do mercado imobiliário, a discussão é ampliada com outros fatos que contextualizam o projeto. O Caminho Niemeyer, que atravessa a cidade pela orla, e a escadaria do Selarón na Lapa são usados pela autora como referências para contrapor e situar o projeto *Mosaico do Lugar* como arte pública.

No terceiro capítulo é apresentada a cidade como cenário pós-moderno, sua essência plural, contraditória e descentralizada. Os efeitos dessa nova configuração incluem uma urbanização da cidade fragmentada em vários núcleos fechados, que não promovem o fluxo nem a cidadania. O conceito de lugar e não-lugar de Marc

Augé colabora para pensar os espaços urbanos pós-modernos e como o projeto se situa nessa reflexão.

A autora inicia o quarto capítulo esclarecendo os conceitos de público e privado para introduzir como se desenvolveu a arte pública nos EUA e na Europa nos meados do século XX, e suas políticas de incentivo. A partir do caso da remoção da escultura *Tilted Arc* de Richard Serra da *Federal Plaza* de Nova York, propõe-se uma reflexão sobre o *site-specific* e a ampliação do conceito de *site*, que atualmente abarca desde o lugar espacial até lugar social, da crítica à causa. Estas novas concepções de arte pública que propõem um diálogo com o público apresentam a interação, a participação e a colaboração como diferentes formas de integração entre o artista, a obra e seu público. A partir das reflexões de Hannah Arendt, Patricia C. Phillips, Maria Bonomi e Daisy Peccinini sobre efemeridade e perenidade da arte pública na cidade, a autora propõe relativizar esses conceitos e práticas para cada caso e necessidade, tendo como objetivo o equilíbrio entre as duas, possibilitando a criação de uma espessura temporal nas cidades.

No quinto capítulo, é relatado o processo de feitura do mosaico no ateliê à luz de vários conceitos: a experiência estética de Dewey e a dicotomia entre práxis e poiêsis, apresentada por Richard Shusterman, a arte como ação coletiva de Howard Becker e o artista como etnógrafo de Hal Foster. Concebendo a oficina como lugar de sociabilidade, a autora reúne as reflexões de Walter Benjamin sobre o entrelaçamento da narrativa e o artesanato, a estética relacional, de Nicolas Bourriaud, a socialidade de Michel Maffesoli, Nibert Elias e Georg Simmel, e a ação colaborativa, de Humberto Maturana e Francisco Varela, para propor que a elaboração do mosaico é uma justificativa para estar junto, um veículo para a sociabilidade.

No último capítulo a questão da autoria é o fio condutor para aprofundar as reflexões sobre as interações sociais, tendo como recorte o campo da arte. Os autores Michel Foucault, Roland Barthes, Howard Becker, Néstor García Canclini, Edgar Morin, Sally Price e Pierre Bourdieu colaboram para que a autora apreenda o projeto *Mosaico do Lugar* como ação individual e coletiva, decifrando as transformações individuais e sociais a partir da questão da autoria e contextualizando o projeto dentro do campo da arte.

A proposta

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, de 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 ser transformada em uma escadaria. Era um caminho de terra entremeado com plantas, algumas árvores e valas por onde descia o esgoto (Fig. 1). Mesmo sendo acesso para vários moradores do bairro, a rua não tinha sido contemplada com qualquer projeto de urbanização pelo poder público.

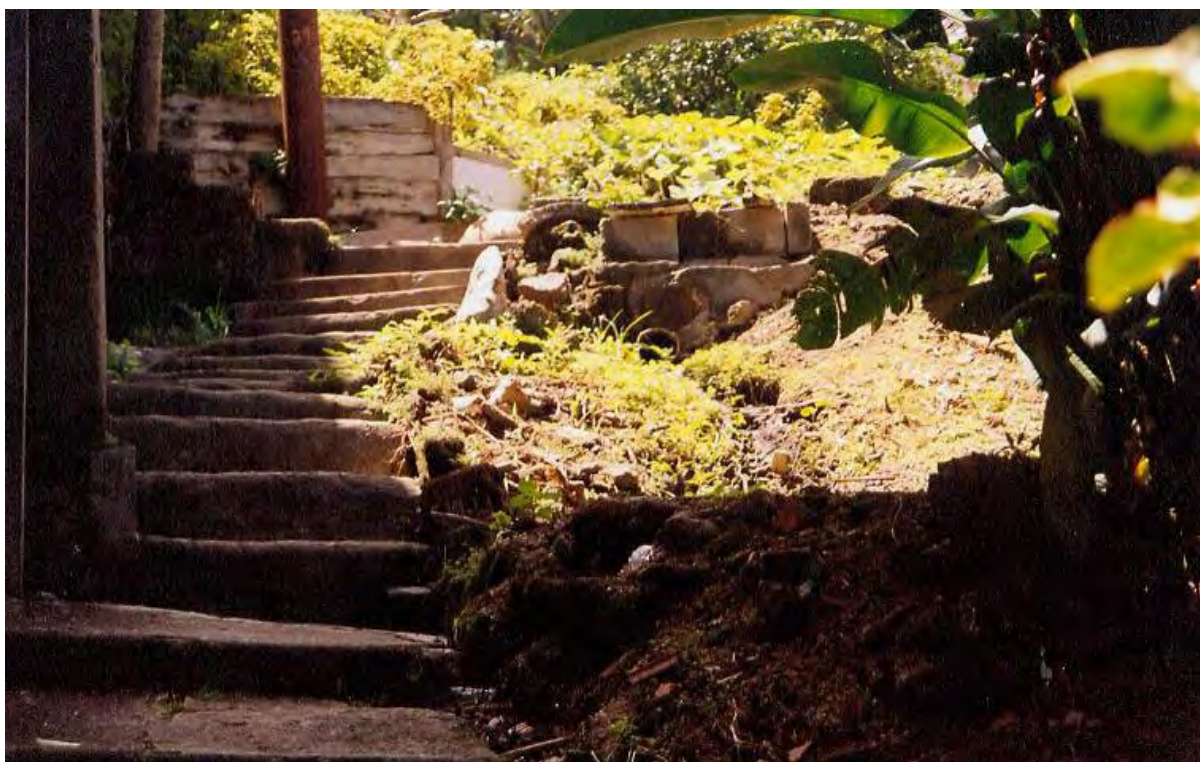


Fig. 1 - Rua Oscar Pereira antes da urbanização

Diante de inúmeras dificuldades, a proposta de urbanização se transformou

de solicitação em negociação. A partir dessa nossa situação, 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 do mosaico.

Para essa primeira etapa, dois antigos moradores do bairro com quem mantínhamos relações mais estreitas colaboraram ao repassar as intenções da proposta para os demais vizinhos, colhendo as assinaturas de consentimento e de apoio ao projeto. Ao todo foram 102 assinaturas, encaminhadas junto com o projeto.

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 na produção e aplicação dos mosaicos, e repassar essas informações para EMUSA. Toda essa burocracia fluiu com relativa rapidez por alguns motivos que supomos relevantes¹: não havia demanda de recursos financeiros além do material, uma vez que a mão-de-obra 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 sociais, 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 ligando o asfalto ao morro que não fosse uma passagem qualquer, mais um indício da crescente abstração espacial da metrópole, impossível de ser apreendido e mapeado 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, inserida dentro de um bairro com outras diferentes classes (Fig. 2 e 3).

¹ 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.

O projeto *Mosaico do Lugar* não deixou de reproduzir estas diferenças socioeconômicas na frequência das oficinas, e a partir desta composição, propôs uma dinâmica de produzir arte, promover intercâmbios de experiências coletivas e singulares no espaço do ateliê.



Fig. 2 - Comunidade do Preventório



Fig. 3 - Condomínio Aruã e praia lotada nos finais de semana do verão

A decisão de oferecer o espaço privado de minha casa-ateliê partia de uma experiência de tranquilidade em relação ao bairro e durante o tempo do projeto esta

confiança foi confirmada com o respeito dos participantes. O lugar privado da residência, associado ao lugar público/privado do ateliê, promoveu uma reflexão sobre as dicotomias. O ateliê, que se tornava público um dia na semana ao deixar as portas abertas para quem quisesse entrar, era uma escolha de realizar o projeto numa ambiência mais intimista, confortável e acolhedora para o trabalho e interações sociais. Para alguns participantes representava uma oportunidade de conhecer o espaço de trabalho de um artista. Para outros, o convite para frequentar uma casa do bairro que estava acima do padrão de suas moradias era uma situação singular.

Participaram voluntariamente mais de 120 pessoas, das quais 42 crianças, 32 adolescentes e 46 adultos, com idades que variaram de 5 a 65 anos, frequentando semanalmente sem exigências de pontualidade ou assiduidade. Foram oitenta encontros em dois anos e cada participante frequentou como pôde. Nenhum trabalho foi desprezado e todos que produziram fizeram parte da obra de intervenção.

Com um projeto apenas alinhavado pela intenção de interagir com os participantes, *Mosaico do Lugar* 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, não suportaria o trânsito intenso de pessoas.

Os participantes do projeto, moradores e não moradores do bairro, frequentaram o ateliê para realizar mosaicos respeitando apenas os limites técnicos, ou seja, o tamanho dos suportes e as limitações que os materiais impõem ao seu executor em relação a tempo e possibilidades plásticas. As dimensões da maior parte do trabalho estavam preestabelecidas a partir da altura dos espelhos dos degraus. Sem um projeto artístico definido previamente, outros objetivos foram emergindo na execução, agregando a pluralidade de expressões artísticas como um processo de *bricolage*.

Ao contrário do que se esperava, no primeiro encontro da oficina não apareceu ninguém da comunidade, nenhum daqueles que tinham assinado a aceitação do projeto. Diante desse fato, precisei lançar mão de uma proposta não

considerada *a priori*: comuniquei 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.



Fig. 4 - Primeiro grupo de participantes – amigos e alunos da UNIVERSO



Fig. 5 - Mãe, filha e neta trabalhando juntas

Alunos do curso de graduação em Educação Artística da Universidade Salgado de Oliveira - Universo, onde sou 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 e cidades que estavam interessadas 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 de que não havia nenhuma exigência para frequentar as oficinas a não ser o desejo de participar, esses alunos convidaram familiares e amigos interessados (Fig. 5).

Os primeiros trabalhos realizados começaram a ser colocados nos degraus, e, a partir dessa ação na rua, comecei a convidar as crianças do local para participar das oficinas; arredias, porém, elas não respondiam nem vinham, mas demonstravam interesse pelo movimento da aplicação dos mosaicos nos degraus. Percebendo que havia interesse pelo trabalho, fiz uma proposta para que elas realizassem o mosaico direto² no degrau da escada. Eu e o funcionário do ateliê levamos todo o material para a rua, onde fizemos a argamassa e, junto com as crianças, quebramos os azulejos e cobrimos inteiramente um degrau (Fig. 6). Foi uma iniciativa bem sucedida em que as crianças participaram com empenho, e assim realizamos uma segunda ação em outro degrau.

No ateliê estávamos realizando o mosaico na técnica indireta³ sobre a talagarça⁴, que depois era transferido para os degraus como placas estruturadas pelo rejuntamento⁵ (Fig. 7). Esta forma de realizá-lo possibilitou um conforto para o executor, que não precisava estar agachado para colar as tesselas⁶ de azulejo no espelho dos degraus, e um refinamento maior do trabalho, ou seja, tesselas

² 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.

³ 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 com o uso da argamassa. É um processo que possibilita um trabalho mais detalhado de composição e desenho.

⁴ Tela de tecido de algodão muito utilizada também como base para a manufatura de tapetes.

⁵ Acabamento feito pela massa de rejunte, argamassa à 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.

⁶ 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.

intencionalmente fragmentadas proporcionando trabalhos mais controlados e tecnicamente elaborados.

Mas creio que para as crianças o desconforto de trabalhar na rua era menor do que entrar em espaço desconhecido com pessoas estranhas. Aos poucos a timidez foi sendo vencida pela curiosidade e pelo desejo de frequentar o ateliê e produzir mosaico. Elas foram chegando, chamando parentes, amigos e virou um programa das tardes de sábado. (Fig. 8, 9,10)

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 haviam trabalhado... A partir da comunicação objetiva do trabalho, surgiam outros assuntos, novas relações. Crianças muito pequenas eram auxiliadas por irmãos e também ajudavam no trabalho das crianças maiores. Uma menina de cinco anos se orgulhava e se divertia com a missão de limpar as mesas com a vassoura de mão.

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. No primeiro ano as oficinas eram realizadas nas tardes de sábados e com isso a quantidade de participantes e visitantes era maior. Quando foi transferido para quinta-feira, o dia inteiro, a quantidade de pessoas diminuiu, mas a frequência dos mesmos participantes estabilizou-se.

Diferentemente da proposta inicial, idealizada como um processo em que esperaríamos toda a escada ficar pronta para só depois aplicarmos o mosaico, à medida que os trabalhos foram ficando prontos ficou demonstrada a impossibilidade da primeira ideia; não haveria espaço suficiente para guardá-los.



Fig. 6 - Oficina de mosaico direto no degrau com as crianças locais



Fig. 7 - Primeiros trabalhos colocados nas escadas



Fig. 8 - Novas amigas se formando na oficina



Fig. 9 - Mães, tias e avós convidadas pelas crianças locais



Fig. 10 - Casal de noivos construindo o lago dos cisnes

Outra desvantagem era que não possibilitaria que os participantes e transeuntes acompanhassem a escada, recebendo aos poucos os trabalhos. Mais de um morador, em conversa informal sobre o projeto, relatou nunca ter ouvido o termo mosaico. As crianças do bairro mostravam aos pais seus trabalhos nos degraus, e muitos não acreditavam na autoria de seus pequenos. Curiosos com a técnica desconhecida, eles atenderam ao convite, enviado através das crianças, e começaram também a frequentar, ou melhor, as mães, tias e avós. Homens adultos participantes foram poucos, e não pertenciam à comunidade.

O processo de trabalho ia indicando o caminho de sua eficiência e esta prática foi possível porque não havia cobrança de prazos e resultados. Apesar de contar com a parceria da Prefeitura na urbanização da rua e para a compra dos materiais, e o projeto ter sido encaminhado pela ONG ISATA (Instituto Social de Artes e Terapias Avançadas), da qual faço parte, este processo não foi gerado por edital ou qualquer processo equivalente. No caso do projeto *Mosaico do Lugar*, esta ausência de regulamentação proporcionou uma liberdade de ação para acompanhar o ritmo inerente ao processo que *a priori* eu apenas conhecia o esboço. Por outro lado, o poder público não incorporou a obra como arte pública da cidade, não há ainda serviços de limpeza e jardinagem, a não ser quando exaustivamente solicitado pelos moradores.

Foi despertado na maioria dos participantes o desejo de expandir o projeto para outras escadarias do bairro. 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.⁷

As negociações do projeto ficaram concentradas em mim e não se formou uma equipe de comando para partilhar as responsabilidades. Diante deste quadro, fui decidindo e determinando algumas questões que acreditava ter o apoio da maioria, o que não se confirmou por inteiro ao longo do projeto. Percebi que nas negociações com a Prefeitura, se houvesse conflitos de interesse na comunidade,

⁷ Acesso no <http://www.youtube.com/watch?v=-C0-Emjpcmk>

essa situação poderia impedir ou dificultar a realização das obras públicas no local. Como eu tinha interesse em que as obras de urbanização não fossem interrompidas, empreguei todo o meu esforço para dissolver mal-entendidos, para evitar que faltasse material, oferecendo minha própria casa como depósito para as ferramentas e meu telefone para a comunicação com a EMUSA e para a solução de várias outras pendências que ocorrem numa obra.

Por estar à frente do projeto, muitas vezes fui confundida com a administração pública, como uma pessoa que tinha o poder de apressar a obra, e não como uma intermediária entre a Prefeitura e a comunidade. As transformações urbanas em locais de moradias são geralmente cercadas de muitas polêmicas e desconfianças. O profissional que pesquisou e projetou o que considera uma melhoria urbanística, muitas vezes se depara com atitudes inesperadas por parte dos moradores. São muitas reclamações e ressentimentos em relação ao poder público e quando surge a oportunidade de o morador entrar em contato direto com seus representantes ou funcionários, os discursos abrem um leque de problemas, geralmente muito particulares. Essas situações se desvelavam com os profissionais que administravam as obras de urbanização e os moradores da rua, e muitas vezes eu participava como mediadora.

Eu me 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. 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, pude rever minhas atitudes diante das situações vividas, elucidando-as dentro dessas 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: é o projeto. Já a tática é a ação no campo do outro, com as condições que foram estabelecidas, aguardando os acontecimentos para transformá-los em situações oportunas de ganho. 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.

Durante essas 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. Foi feita uma ponte sobre a passagem de águas pluviais para que uma das casas, que tinha os fundos de seu terreno para a rua Oscar Pereira, viabilizasse a saída para as escadas, pois sua fachada estava na rua paralela; foi realizado um reforço no muro de uma das casas que ficou prejudicada com o aterro, e um platô foi subdividido em dois para que a rua não devassasse uma das casas. Outros pedidos foram reconhecidos pela Prefeitura como inviáveis e não foram atendidos.

O mesmo morador que foi atendido com a divisão dos platôs, assim que iniciou a construção do platô em frente à sua casa, sempre aparecia para reclamar de algo e relatar suas previsões pessimistas em relação ao novo acesso. Sua casa ficava em frente ao segundo platô onde estava programada a colocação de mesa e bancos. Ele temia que estas melhorias pudessem atrair pessoas estranhas que invadiriam um espaço, usado anteriormente por ele como extensão de sua moradia, onde colocava fogo em tudo que era imprestável. Se por um lado suas aflições eram pertinentes, por outro ele não se abria para as necessidades dos transeuntes de sentar e descansar durante a subida, esquecendo que aquela é uma via pública. Atualmente ele não faz mais fogo em frente à sua casa, mas, diferentemente de outros moradores, não cuida dos canteiros de plantas de seu platô.

Outro morador da rua se opôs e quebrou várias vezes parte do guarda-corpo instalado junto à escada em frente à sua residência, até que a Prefeitura o indiciasse por danos ao patrimônio público. Acuado com essa reação oficial da Prefeitura, tendo sido solicitado a depor na delegacia, ele me procurou e me ameaçou de morte. Denunciei sua ameaça, e depois disso nada mais aconteceu. Ele gostaria que fosse uma rua para tráfego de carros, desconsiderando todas as explicações dos engenheiros responsáveis pela obra, que ponderavam ser impossível pela configuração da topografia. Inconformado, esse morador e seu irmão, que trabalhava na Prefeitura de São Gonçalo, cidade vizinha à Niterói, solicitaram à Secretaria de Meio Ambiente de Niterói que retirasse duas árvores do início da rua. Eles declararam à Secretaria que as árvores estavam condenadas por cupim, e para espanto e desconfiança de vários moradores, foram atendidos. Eu e outros moradores da rua assistimos à derrubada das árvores sem poder impedir, já que era

uma ordem do poder público. Sem desistirem da ideia de ter o acesso de carro até sua casa, conseguiram que os projetistas da Prefeitura de Niterói fizessem um novo projeto para o início da rua, em que se abria um acesso para carro até perto de sua casa. O engenheiro responsável pela obra naquela ocasião vetou a execução, convencendo os solicitantes da impossibilidade técnica dessa modificação.

Diante do episódio relatado fiquei surpresa com a reação do morador, que até antes da obra se mostrava muito gentil, mas muito mais com o poder público, com o corte das árvores e a feitura de um projeto sem possibilidade de execução. A lógica de um poder público superior que decide racionalmente sobre a cidade desmorona-se com as solicitações descabidas e atendidas de um morador que tem algum “poder” escuso dentro dessa estrutura. A sensação de que o aleatório pode ser a regra promove uma grande insegurança na cidadã.

O presidente da Associação de Moradores de Charitas não quis apoiar o projeto por razões políticas; ele acreditava, como alguns moradores também, que minha ação tinha objetivos eleitoreiros, que em algum momento revelaria minha campanha e candidatura. Procurei entrar em contato com ele para dissolver os equívocos e pedir colaboração, marquei para ir conhecer o ateliê, com o que ele se comprometeu, mas nunca apareceu nem se justificou. O incômodo indizível, às vezes inconsciente, se transforma em discurso ou ação deslocada, sem sentido explícito. Tenho uma interpretação sobre essas adversidades: as reações demonstraram claramente que, para essas pessoas, eu, que havia chegado ao bairro depois dos moradores mais antigos, ainda uma “estrangeira”, tinha expandido por demais minha influência na localidade.

Logo que me mudei para o bairro, durante alguns anos frequentei com assiduidade as reuniões da Associação de Moradores de Charitas, e estando por pouco tempo como presidente, pude vivenciar a difícil tarefa de conciliar as diversas demandas divergentes. Por ser um bairro constituído de classes socioeconômicas muito diferentes, o que atendia a uns muitas vezes desagradava a outros. Essa composição mista do bairro torna tremendamente problemática pensá-la como comunidade. Podemos apenas considerar que a comunidade da Hípica e do morro do Preventório são duas áreas onde se concentram moradias precárias, habitadas por uma composição socioeconômica de baixa renda, de alguma maneira um tanto

quanto homogênea. Porém essa homogeneidade aparente a partir das características de habitação vela uma grande diversidade que compõe o grupo.

Zygmunt Bauman (2001, p.15) concebe a comunidade como um entendimento compartilhado, diferente do consenso que é resultante de negociações. Para reconstruir a unidade da comunidade é necessário selecionar, separar e excluir num acordo artificialmente produzido, sendo que para a construção da identidade individual, ser singular é separar-se. O autor classifica a comunidade estética como aquela que promove um vínculo por partilhar os mesmos gostos, as mesmas opiniões, que podem ser também denominadas de “comunidades-cabide” por se formarem numa situação transitória e pouco comprometida. Diferentes dessas comunidades estéticas ou cabides, Bauman aponta que as comunidades éticas proporcionam ao indivíduo realizações que só se efetuam e se concretizam através do coletivo. Ela é tecida com o compromisso de longo prazo, planejada com futuro a partir do compartilhamento fraterno.

A palavra comunidade evoca algumas interpretações na atualidade, propondo uma dicotomia com a individualidade. Diferentemente de sociedade, comunidade determina um grupo mais circunscrito, abrindo uma fronteira entre o “nós” e “eles”, seja num lugar, seja num evento. Muito utilizado e pouco discutido, o termo é resgatado para nomear desde grupos sociais que vivem em situações precárias nos centros urbanos até grupos de pessoas que compartilham ideias e desejos, utilizando os sites de relacionamento na internet como veículo de comunicação.

Mais do que uma realidade, a comunidade é um desejo de referência, uma necessidade de abrigo nas sociedades complexas. Benedict Anderson (2008) usará o termo “comunidades imaginadas” para examinar a construção de racionalismo, que se processou acomodando contradições, inventando mitos e imaginando uma unidade que de fato não é real.

Durante o projeto *Mosaico do Lugar*, os grupos que participaram das oficinas formaram uma comunidade fluida e transitória, tendo como referências fixas, o ateliê como lugar, e a proposta de intervenção artística nas escadarias como objetivo. Essas referências fixas colaboraram para compor um imaginário de comunidade que o projeto evoca, e, no entanto, na realidade do processo, não confirma sua plenitude.

O lugar

Charitas é um bairro 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 a 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, em moradias precárias nos morros (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.

A rua Oscar Pereira, originada do loteamento de 1937 e denominado Villa Charitas⁸, exemplifica como eram realizados os processos de parcelamento do solo urbano da época, em tais projetos, os traçados das ruas não levavam em consideração a geografia do terreno. Apesar de constarem nos mapas da Prefeitura como vias asfaltadas, até hoje algumas ruas do bairro não foram urbanizadas e algumas foram ocupadas por moradias irregulares.

A partir de 1998 a região composta pelos bairros de São Francisco, Charitas e Jurujuba foi escolhida para iniciar o Programa de Orçamento Participativo, que seria depois replicado por toda a cidade. Para este programa foram criadas as Secretarias Regionais, que propunham a descentralização das ações públicas da Prefeitura para as pequenas obras locais, podendo assim atender com maior eficiência as solicitações dos moradores dos bairros. Com o tempo, foram ficando evidentes os objetivos políticos de implantar, junto com o programa, as bases de apoio local para a manutenção do poder político central da Prefeitura. Mais do que uma

⁸ Informação coletada no site da Secretaria de Urbanismo e Controle Urbano de Niterói: <http://www.urbanismo.niteroi.rj.gov.br/detalheplanta>

descentralização do poder, as “regionais” tornaram-se extensões do centro, desarticulando poderes locais alternativos que não estavam em sintonia política com o governo.

A urbanização da rua Oscar Pereira foi contemplada duas vezes no Orçamento Participativo, mas a obra não foi realizada. Parte do material para a sua construção chegava e era depositado no início da ladeira, mas a mão-de-obra não aparecia para executá-la, para grande frustração dos moradores da rua que viam com incômodo o desperdício de material.



Fig. 11 - O bairro de Charitas entre a baía de Guanabara e o morro da Viração



Fig. 12 - Invasão do mercado imobiliário em Charitas



Fig.13 - Um dos acessos da comunidade da Hípica



Fig. 14 - Várias casas do bairro sendo demolidas para dar lugar aos novos edifícios

Apesar da grande desigualdade percebida mesmo ao olhar mais desatento, o bairro ainda se mantém imune à estrutura de violência do tráfico de drogas. Sua vocação turística deve-se às 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. (Fig. 2, 3, 13)

Atualmente, entretanto, 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, e está prestes a sofrer grandes transformações com a possível abertura do túnel ligando o bairro à Região Oceânica da cidade. Esta ligação terrestre promete ser o atalho para os moradores da Região Oceânica chegarem ao Centro do Rio de Janeiro. Este túnel irá atravessar o morro da Viração, desembocando na comunidade do Preventório, atualmente a favela mais populosa da cidade, e que em 2008 foi contemplada com as obras do PAC (Programa de Aceleração do Crescimento) do Governo Federal. Foi prometido que as famílias removidas com a abertura do túnel serão assentadas dentro da comunidade em apartamentos construídos para esse fim.

Na outra extremidade do bairro, onde está situada a rua Oscar Pereira, estão sendo erguidos, desde 2007, 24 edifícios de luxo, promovendo um aumento geométrico da população, transformando aceleradamente a ambiência pacata em outra configuração social (Fig. 11, 12). Nessa localidade situa-se a comunidade da Hípica, ocupada por posseiros residentes há décadas, parte de uma área onde nos anos 1940 existiu o Aeroclube de Niterói, um campo de pouso para aviões monomotores. Atualmente essa comunidade está enquadrada no Plano Estratégico Municipal para Assentamentos Informais Urbanos de Niterói – PEMAS⁹, garantindo assim às 80 famílias, a regularização de suas posses a partir do documento de

⁹ O PEMAS publicado em 2006 e implantado em 2008 pelo corpo técnico da Secretaria de Urbanismo e Controle Urbano (SMUC) de Niterói, é uma ação que está ligada a um plano nacional de gestão urbana implantado pelo Ministério das Cidades, criado pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva em 1º de janeiro de 2003. Tem o objetivo de contemplar uma antiga reivindicação dos movimentos sociais de luta pela reforma urbana, combatendo as desigualdades sociais, transformando as cidades em espaços mais humanizados, ampliando o acesso da população à moradia, ao saneamento e ao transporte.

concessão doado pela Prefeitura, além da urbanização da área que se encontra em condições precárias. Este documento assegura a propriedade, mas não permite a venda para o setor imobiliário ou fins comerciais, já que a área está em processo de rápida valorização. Várias casas de classe média do bairro, propriedades regularizadas, foram demolidas ou estão à venda para que suas áreas sejam ocupadas futuramente por edifícios (Fig. 14). O atual plano de assentamento em Niterói promove uma regularização fundiária com a população de baixa renda, que não tendo sido realizada no passado, provocou um adensamento populacional por vários pontos da cidade sem nenhuma infra-estrutura urbanística.

Como a cidade de Niterói não foge à regra de que as decisões sobre o seu destino urbanístico são ações políticas comprometidas com os interesses privados do poder imobiliário local, o projeto PEMAS fica dependente do interesse e das decisões políticas favoráveis. Uma mudança de governo municipal pode ser determinante para desacelerar ou engavetar o projeto, mesmo estando inserido num programa de âmbito nacional.

No final da década de 1960, as comunidades carentes que ocupavam áreas nobres da cidade do Rio de Janeiro foram removidas para a periferia, lugares distantes e desvalorizados (Cidade de Deus, Cidade Alta, Água Branca, Vila Kennedy e Vila Aliança), desocupando e “limpando” os centros valorizados (Leblon, Lagoa e Botafogo) para novas construções.

Nos últimos tempos, essas remoções têm sido apontadas como ações autoritárias, inconcebíveis dentro de uma concepção democrática de cidade integrada. As comunidades removidas foram deslocadas para a periferia da cidade recebendo as residências sem a infraestrutura urbanística mínima. Tornaram-se novas favelas distantes do centro que sedia o mercado de trabalho e os serviços públicos. A distância foi agravada com a precariedade dos transportes públicos, que, além de dispendiosos, não atendem a população na frequência e regularidade dos horários.

Se a remoção foi estigmatizada como uma violência, as novas ações a partir daí foram baseadas na integração dessas comunidades informais com a cidade formal, tendo como exemplo o programa Favela-Bairro no Rio de Janeiro. Diferentemente de outras metrópoles onde a periferia forma um cinturão de pobreza no entorno da cidade, a geomorfologia acidentada de cidades como o Rio de Janeiro

e Niterói favorece uma ocupação nos seus morros e a periferia social se mistura na cidade, do outro lado da rua e as disparidades socioeconômicas convivem dentro do mesmo bairro.

Atualmente novas reflexões estão emergindo sobre essas questões urbanísticas acerca da remoção ou integração das favelas nos centros urbanos¹⁰, apressadas pelo novo programa nacional de habitação popular intitulado “Minha casa, minha vida”¹¹.

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. Nas últimas décadas, as políticas públicas de urbanização e gestão urbana privilegiaram obras e serviços que não incluíram a população de baixa renda. Os projetos de melhoria dos transportes de massa e de habitação popular ficaram no papel. Nestes últimos anos foram realizadas obras de infraestrutura que valorizaram para o mercado imobiliário áreas nobres da cidade: o denominado Jardim Icaraí, que anteriormente compunha parte do bairro de Santa Rosa, foi beneficiado com obras de drenagem e ampliação do abastecimento de água, energia e telecomunicações. Para a Região Oceânica foi ampliado o sistema viário e de abastecimento de água. Para a orla da baía de Guanabara foi concebido e está sendo finalizado o Caminho Niemeyer¹².

A orla da praia de Charitas está inserida no Caminho Niemeyer, sendo que a Estação das Barcas S/A, a obra de Oscar Niemeyer localizada em frente ao morro do Preventório, finaliza o trajeto do Caminho que leva o nome do arquiteto. Podemos afirmar que o Caminho Niemeyer é uma obra pública ambiciosa que atravessa a cidade, estando diretamente relacionada às estratégias administrativas de incentivo

¹⁰ Matéria do Jornal O Globo de 12/04/2009 sobre controle urbano, com depoimentos de especialistas apresentando avaliações sobre as remoções já realizadas e reflexões sobre as novas propostas em relação as favelas situadas na zona sul do Rio de Janeiro. A remoção passa a ser uma das possíveis intervenções.

¹¹ A meta do programa Minha Casa, Minha Vida é construir um milhão de moradias para famílias com renda mensal até dez salários mínimos. O objetivo é em 14% o déficit habitacional no país, estimado em 7,2 milhões de moradias, com investimento federal de R\$ 34 bilhões. O principal foco é na população que ganha entre zero e três salários mínimos. Do total de um milhão de moradias, 400 mil serão destinadas a esse seguimento. Retirado do site em 2/5/2009 <http://www.minhacasaminhavid.gov.br/ministro.html>.

¹² 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.

ao turismo. Atualmente os discursos políticos da cidade sempre pontuam o incentivo ao turismo local, aproveitando o grande fluxo de turistas nacionais e internacionais que passam pelo Rio de Janeiro. A estratégia é ampliar a permanência do turista no Rio de Janeiro, apresentando Niterói como uma extensão singular da Cidade Maravilhosa.

Estes grandes empreendimentos urbanísticos, que têm como objetivo 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 esses lugares. A edificação dessa arquitetura monumental como símbolo do poder político e administrativo representa os resquícios do modernismo tardio no nosso momento contemporâneo.

O Caminho Niemeyer é um projeto autoral do consagrado (e criticado) arquiteto Oscar Niemeyer, contratado pelo governo municipal do prefeito Jorge Roberto Silveira e continuado pelo seu sucessor, o prefeito Godofredo Pinto. Niemeyer consagrou-se por criar e construir, por décadas, uma arquitetura escultural de linhas curvas que corta o espaço com leveza, que formam um estilo próprio e marcante, sendo também criticado por não relevar questões funcionais importantes em suas construções, deixando os espaços internos carentes de soluções adequadas para o uso cotidiano. Segundo Bruno Zevi (2003, p.165) Niemeyer revela na obra de sua casa na Gávea o “sintoma de um gosto extrovertido que mal esconde a veleidade pelo inédito”. O MAC (Fig. 15), museu intensamente visitado, não dispõe sequer de um guarda-volumes para o visitante deixar seus pertences, enquanto o Teatro Popular (Fig. 16) tem graves problemas de acústica. Estes exemplos estão inseridos dentre os vários citados por aqueles que o criticam e classificam como o “artista demiurgo” da modernidade nos tempos pós-modernos.

O arquiteto e urbanista Luiz Fernando Janot (2005) fez uma avaliação sobre o Caminho Niemeyer como uma estratégia urbanística que não promoveu uma qualificação na malha urbana da cidade, que revitalizasse principalmente o antigo Centro, 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 no Centro de Niterói, 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 e compara-o com o Caminho Niemeyer, onde “a urbanização 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” (Fig. 17). Segundo o autor:

Verifica-se, também, a total desconexão do antigo tecido urbano da área central da cidade com a área destinada designada como “Caminho Niemeyer”. Entre ambos existe uma faixa de terreno inóspita, ocupada por um terminal de transportes coletivos, por um supermercado e por um estacionamento de veículos, que se apresenta como uma verdadeira barreira espacial estimuladora dessa ausência de comunicação com a cidade existente.[...] A adoção política de um pragmatismo simplista eliminou o que poderia criar o fator surpresa que permearia os trajetos urbanos pela cidade através do “Caminho Niemeyer”.[...] Ao se valorizar os percursos pela cidade estaremos incentivando a circulação pela malha urbana existente e, simultaneamente, favorecendo a sua renovação. Esta é uma estratégia usual e reconhecida no planejamento urbano. Do jeito como foi realizado este plano de intervenção, valorizou-se apenas o tratamento de uma determinada “franja urbana” tornando-a uma figura de retórica mais rica do que o próprio tecido urbano a que ela pertence.

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 para se conseguir uma obra municipal de urbanização, da qual, embora há muito a população tivesse direito, simplesmente não usufruía por não ter sido implementada. Enquanto o primeiro – o Caminho Niemeyer - marca uma autoria reconhecida pelo poder público, sendo reconhecido por 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, e está escondido num espaço liminar da cidade.

Se o visitante do Caminho Niemeyer, chegando à praia de Charitas, desviar sua rota para a esquerda em direção ao pé da encosta, poderá se surpreender ao avistar um tapete colorido subindo a rua Oscar Pereira, estará diante do *Mosaico do Lugar* (Fig. 18, 19, 20).

Este visitante ao conhecer toda a cidade, pode, numa observação mais apurada, supor seu histórico através da distribuição de sua população, do que está sendo preservado e o que está em ruínas, do que está sendo erguido, qual o fluxo resultante a partir dessa configuração. Remontar brevemente a história de Niterói colabora para compreender seu tortuoso processo de autonomia e identidade, esclarecendo as possíveis relações entre a obra – *Mosaico do Lugar*, e o contexto, a cidade onde está inserida.



Fig. 15 - MAC - Museu de Arte Contemporânea no bairro da Boa Viagem



Fig. 16 - Teatro Popular no centro de Niterói



Fig. 17 - Maquete do grupo de obras que inicia o Caminho Niemeyer



Fig. 18 - Início da Rua Oscar Pereira e a escadaria de mosaico ao fundo



Fig. 19 - Meio da escadaria



Fig. 20 - Final da escadaria

Apesar de Niterói ter sido a capital da província mais dinamizada economicamente do Império, a historiografia local é insignificante, se comparada a outras capitais e principalmente à metrópole vizinha, a cidade do Rio de Janeiro. Segundo a historiadora Ismênia de Lima Martins (Lima Martins, Knauss, p.231;232)

Niterói só veio a se estruturar politicamente na condição de vila às vésperas da Independência, em 1819. [...] Talvez a melhor justificativa resida no fato de que governadores e vice-reis, radicados na cidade do Rio de Janeiro, imbuídos de ideais absolutistas, não se apresentassem tendentes a dividir o poder e teriam dificultado a criação da vila. [...] mesmo depois de cidade, manteve-se discretamente como “Banda D’Além”. Exportava seus produtos para “a cidade”, e seus moradores mais destacados lutavam politicamente do “lado de lá”. [...] Assim a história de Niterói apresenta um pobre quadro historiográfico.[...] Na maioria das vezes apresentam-se como simples registros, e os mais ousados apenas tangenciavam um nível de questionamento.

Sua proximidade com a capital nacional fez com que Niterói ficasse ofuscada do outro lado da baía de Guanabara. Por diversos momentos políticos a posição de Niterói como capital do estado foi questionada, sendo alegada a necessidade da interiorização da capital fluminense, o afastamento da influência da política federal nos negócios fluminenses. Segundo a historiadora Marieta de Moraes Ferreira (Lima Martins, Knauss, p.80-81)

a elite fluminense partilhava dessa avaliação negativa e estava longe de querer fazer política em Niterói, uma cidade vista como sem atrativos e provinciana. Ao contrário, a cidade do Rio de Janeiro encarnava o ideal de modernidade e progresso, especialmente após a reforma urbana de 1905, quando tudo foi feito para apagar sua face de cidade colonial e transformá-la no símbolo da nação moderna.

Com a criação do Estado da Guanabara em 1960, Roberto Silveira governando o Estado do Rio de Janeiro com bases políticas em Niterói e na Baixada Fluminense, a cidade tornou-se um centro político e referência regional. Aquela construção e consolidação de centralidade foram atropeladas em 1974 com a fusão com o Estado da Guanabara com a cidade do Rio de Janeiro tornando-se a capital estadual, e Niterói sofrendo um processo de estagnação econômica e degradação urbana. Paralelo a esse fato político, a construção da ponte Rio-Niterói abriu uma relação mais intensa entre as duas cidades, um braço da metrópole (Rio) à sua “periferia” mais próxima (Niterói).

A partir desse histórico pode-se concluir que Niterói estabeleceu uma relação singular com o poder. Se por um lado representava uma centralidade por ser capital de um estado que estava situado na centralidade política do país, por outro lado orbitava em torno da capital nacional, sustentando-a com sua próspera indústria e agricultura. Seu poder econômico não lhe garantiu o poder simbólico, sua luz era ofuscada pela cidade “sol”. Essa relação difusa construiu uma cidade com uma identidade em profunda crise, um complexo de “vira-lata” muito parecido com o Brasil em relação aos países europeus e aos Estados Unidos. Não é gratuito o título do texto do arquiteto Gustavo Rocha-Peixoto: “Niterói Patrimônio – a melhor coisa **para** Niterói é a vista do Rio”, transformando uma zombaria carioca em relação à cidade e seus habitantes - a melhor coisa **de** Niterói é a vista do Rio. Segundo Gustavo (Lima Martins, Knauss, p.227):

ao defender-se de virar subúrbio da metrópole, cabe à Niterói não reagir contra o Rio de Janeiro (falo da cidade) cuja imagem, como num espelho, permite a Niterói admirar sua própria formosura (como Narciso). [...] Se houver saída, prevalecerá uma situação única: a de ser uma cidade culturalmente autônoma perto ou dentro de uma cidade do mundo como o Rio de Janeiro (falo da cosmópole). [...] A melhor coisa para o comunitarismo miticamente indígena de Niterói é olhar o Rio de Janeiro (falo do espelho) do outro lado da baía, com olhar guerreiro como Araribóia, mas com os pés firmemente plantados aos pés da rua da Conceição.

Segundo a arquiteta e pesquisadora Marlice Azevedo (Salandía, Silva, p. 112), sobre o histórico urbano niteroiense, a cidade durante 400 anos de construção foi cenário de “planos impertinentes, obras inacabadas e legislação inócua”, apresentando um ciclo repetitivo de gestão urbana. A autora conclui que essas políticas urbanas, muitas vezes desvinculadas da realidade, foram direta e indiretamente norteadoras para a reocupação da cidade. Cabe atualmente uma avaliação do que sobrou desses investimentos, e mais profundamente repensar a cidade de forma alternativa aos planos espetaculares e ações minimizadas, que abrem espaço para o setor privado concretizar seus projetos.

Avaliar o projeto *Mosaico do Lugar* como arte pública dentro do contexto contemporâneo é tomá-lo desde sua concepção até sua inserção na cidade. O projeto não foi uma encomenda nem um concurso público; ao contrário, foi uma iniciativa da autora, encaminhada pela ONG ISATA e aceita pela Prefeitura da cidade, que adquiriu o material e os instrumentos necessários para a execução da

obra. A autora e os participantes não foram remunerados nem tiveram acesso a nenhum documento da obra, ou seja, notas e registros de aquisição de materiais que comprovavam a participação financeira da EMUSA. A Prefeitura de Niterói não tem em nenhum de seus informativos, seja impresso ou virtual, dados sobre a obra, nem mesmo depois de ter sido premiada pela Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro e pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil – IAB. A manutenção de iluminação e limpeza pública ainda é falha e depende da requisição constante dos moradores. Apesar de a mídia local e especializada terem feito algumas reportagens sobre o projeto¹³, ele continua desconhecido para a grande maioria da população e para o poder público de Niterói, que não incorporaram *Mosaico do Lugar* como arte pública de sua cidade.

Quando se fala numa escadaria de mosaico, o interlocutor quase sempre menciona a “Escadaria do Selarón”, que foi realizada na Lapa pelo artista chileno Jorge Selarón, morador da cidade do Rio de Janeiro desde os anos 1970 (Fig. 21). A obra do Selarón é um trabalho individual que foi capitalizado pela cidade do Rio de Janeiro como ponto turístico, e esta é a referência que os niteroienses têm de arte pública com escadas de mosaico. O olhar é deslocado para a grande metrópole e suas produções, desconhecendo as obras e seus artistas locais.

O Rio exerce sobre sua periferia - e Niterói ainda está sob esta influência - um poder simbólico que ofusca a produção dessas localidades. Segundo Bourdieu (2002, p.9), “o poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) [...] que torna possível a concordância entre as inteligências”.

Apesar das semelhanças entre as duas intervenções artísticas por estarem em escadarias e utilizarem o azulejo como material de revestimento, os processos de execução de cada obra se encontram em diferentes direções. Selarón se apropriou do espaço público e, sozinho, vem construindo sua intervenção, contando com a participação daqueles que trazem ou remetem azulejos de outros lugares

¹³ Jornal *Globo Niterói* em 24/10/2004 e 30/06/2007, Jornal *Enseada* (distribuído nos bairros de São Francisco, Charitas e Jurujuba) em 02/2006, Jornal *O São Gonçalo* em 30/10/2004, Jornal *Brasil Artesão* em 02/2006 e no Programa “*Polifonia das Ruas*, Unitevê – ProEx (UFF) no canal 17 da NET em 2007.

para serem inseridos nas escadas. A autoria do Selarón é nitidamente marcada e por isso a obra leva seu nome – Escada do Selarón (Fig.21).



Fig. 21 - Escadaria do Selaron na Lapa no Rio de Janeiro



Fig. 22 - Início da escadaria de mosaico em processo



Fig. 23 - Platô com três trabalhos do mesmo artista



Fig. 24 - Paisagem feita por quatro membros da mesma família



Fig. 25 - Detalhe do mosaico com vidro que a artista participante produzia e inseria

Mosaico do Lugar representou uma proposta coletiva, em que a autora abriu seu ateliê para que pessoas interessadas pudessem produzir imagens com a técnica do mosaico, utilizando azulejos, vidros, conchas e outros materiais apropriados para

resistirem ao tempo. A produção de cada participante é uma obra que pode ser focada e avaliada individualmente, mas ao mesmo tempo integrada num todo inseparável. Como uma colcha de retalhos, suas emendas revelam as inúmeras estampas, cores e texturas de diferentes tecidos (Fig.22, 23, 24, 25). Nos dois casos, tanto o Selarón como a autora são percebidos pela mídia e um senso comum, como os artistas da intervenção, mas os discursos diferem por serem duas posturas diferentes. Enquanto o primeiro assume a obra como de sua autoria, a autora assume a coordenação da ação coletiva como sua e 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. São dois artistas com posturas diferentes diante de sua obra e da concepção política da arte. Jacques Rancière (2005) resume o que ele aponta como política da arte:

a arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um *sensorium* espaço-temporal que determina maneiras do estar junto, ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão.

As reflexões sobre a cidade, a produção artística e a função do artista estão inseridas numa reflexão maior sobre o tempo que estamos vivendo comparado ao tempo anterior, ao paradigma iluminista e moderno. Os meios de comunicação e transporte contemporâneos atingiram uma velocidade que comprimem o tempo e o espaço, produzindo novas formas de viver. Este fenômeno, basicamente metropolitano, não destruiu as culturas tradicionais que ainda mantém o ritmo mais lento da vida nas áreas rurais e até mesmo nos centros urbanos. Essas diferenças culturais compartilham o mesmo tempo e espaço, e foi denominado a partir da metade do século XX de pós-modernidade.

Pós-modernidade, urbanismo e urbanidade

Com o processo de secularização que estamos vivendo desde o início da modernidade, o conceito de religião ganhou novas interpretações fragmentando-se em inúmeras crenças, principalmente na do progresso. A crença no progresso, um dos alicerces da cultura iluminista, coloca em xeque as religiões, propondo a diminuição de seus poderes. Após as duas grandes guerras mundiais, o conceito de progresso precisou ser revisto, e uma corrente mundial de contracultura resgatou valores adormecidos para compor com os novos.

Considerado por Krishan Kumar (1997, p.118) como marco divisor entre a era moderna e pós-moderna, a reação da contracultura na década de 1960 volta-se para o passado recente com crítica, reavaliando e desconstruindo os paradigmas e propondo novas estéticas. Zygmunt Bauman, Andréas Huyssen e outros autores negam que a pós-modernidade seja outra era, e a consideram como um momento em que a modernidade pôde ser examinada.

Sociedade pós-industrial, pós-fordista ou sociedade de informação são termos que apresentam enfoques diferentes para um fenômeno de transformação que tem como essência a pluralidade e a contradição. Em contraste com a crença no progresso da modernidade, a pós-modernidade se caracteriza pela descontinuidade e indeterminação. A recuperação do passado não atende mais aos critérios modernistas pautados em uma visão linear do processo histórico, considerando as hierarquias dos fatos. Resgata-se o que interessa ao presente, de forma alegórica e descompromissada, uma *bricolage* que atende ao contexto atual.

Enquanto o modernismo foi a reação cultural à modernidade, não é possível fazer o mesmo paralelo entre pós-modernismo e sociedade pós-industrial ou capitalismo tardio, considerando a complementaridade e cumplicidade que existe

entre as práticas socioeconômicas e culturais contemporâneas. A cultura contemporânea parece tomar um lugar privilegiado, invertendo a pirâmide marxista onde a economia é a base, e a cultura a superestrutura, ou seja, a ponta não estrutural. Esta visão pode ser problematizada na medida em que consideramos o impulso inicial e manutenção das manifestações culturais de vulto, como questões essencialmente econômicas. O que aparece é a cultura, mas o que determina e possibilita sua expansão e visibilidade, é o setor econômico que escolhe e promove. O pós-moderno está para a cultura assim como o neoliberalismo está para a economia.

Citado por Kumar (1997, p.127), Scott Lash aponta o capitalismo contemporâneo como *desorganizado*. Em comparação com sua fase anterior, o capitalismo moderno é considerado com sua produção e fluxo localizável no espaço, como mais organizado. Porém, o que temos hoje não é uma desorganização, mas uma nova organização descentralizada e invisível, ampliada espacialmente e com um novo paradigma de eficiência. Por isso ela pode atravessar os continentes num fluxo tão veloz, desarticulando nacionalidades e lucrando sem deixar rastros nítidos.

A publicidade, hoje o núcleo principal das empresas e da política, apresenta o conteúdo a ser consumido, do biscoito ao candidato político, embaçando qualquer proposta de reflexão maior sobre o histórico e as intenções dos produtos oferecidos. O excesso de informação muitas vezes é confundido com espaço de comunicação, crítica e negociação.

Esta experiência temporal promovida pela atual produção cultural que enfatiza eventos, espetáculos, *happenings* e imagens de mídia, tende a reforçar as qualidades transitórias, o efêmero que se repete e se prolonga no tempo. Essa descontinuidade permite uma vivência muito intensa do tempo presente e, concomitantemente, uma fragmentação caótica com um tempo mais ampliado que envolve a memória do passado e o imaginário sobre o futuro.

Desregulamentação e flexibilidade. A incerteza dos governados ao próximo movimento do governante promove uma instabilidade e incertezas sobre o futuro, desarticulando qualquer movimento de resistência ou rebelião. As massas mantidas em permanente precariedade formam o grupo de reserva, um contingente de subempregados e desempregados dóceis e submissos a qualquer oferta, não sendo mais necessária a estrutura da vigilância panóptica da modernidade.

A flexibilidade foi apregoada, mas o que realmente aconteceu foi a falência das estruturas de produção, dos escritórios às fábricas. Segundo Bauman (2003, p.46) as cidades não ficaram fora destas profundas transformações, em que põem-se abaixo as antigas moradias e os lugares perdem suas raízes, esgarçam suas tramas sociais:

O lugar pode estar fisicamente cheio, e no entanto assustar e repelir os moradores por seu vazio moral. [...] O que acontece é que nada nele permanece o mesmo durante muito tempo, e nada dura o suficiente para ser absorvido, tornar-se familiar e transformar-se no que as pessoas ávidas de comunidade e lar procuravam e esperavam. Deixaram de existir os simpáticos mercadinhos de esquina; se conseguiram sobreviver à competição dos supermercados, seus donos, gerentes e os rostos atrás dos balcões mudam com excessiva freqüência para que qualquer um possa substituir a permanência que já não encontra nas ruas.

Na reflexão de Michel Foucault (2002, p. 157) as sociedades disciplinares da modernidade podem ser representadas pelas concepções arquitetônicas. Segundo o autor,

as colunas do palácio prolongam as constituídas pelos homens alinhados [...] mas acima da balaustrada que coroa o edifício, estátuas representam personagens que dançam. A ordem da arquitetura que liberta em seu topo as figuras de dança impõe no solo suas regras e geometria aos homens disciplinados.

Esta forma espacial da modernidade gerava e era gerada por ligações aprisionadas ao lugar; o empregador e seus empregados dividiam o mesmo lugar pan-óptico onde o primeiro precisava manter uma constante vigília sobre o segundo e estas relações certamente geravam conflitos e negociações. Ao mesmo tempo, pesava mais claramente para o empresário suas responsabilidades sociais com aqueles que lhe prestavam serviços. Foi a época das vilas operárias construídas junto às grandes fábricas tentando resgatar a comunidade anterior à revolução industrial, e alcançar um clima de solidariedade dos trabalhadores encontrada no trabalho artesanal da época pré-industrial, em que este era visto por seus vizinhos executando seu trabalho, motivo de elogios, e não pela vigilância do capataz da fábrica.

Na revolução industrial, a liberdade da elite exigiu a coerção das massas. As comunidades desintegradas e deslocadas para a produção industrial precisaram

perder os velhos hábitos de uma vida tradicional, na qual trabalhavam como artesãos.

Ainda pouco comprometida com o valor pecuniário, a produção pré-industrial obedecia a um ritmo menos acelerado, respeitando a construção artesanal. Seu agente assumia todas as etapas do processo e com isso imprimia não só uma forma singular de tratar aquela matéria, mas também um vínculo emocional de quem cuida de sua criação e fica orgulhoso da autoria. Precisou haver vigilância e punição para adquirir a qualidade que antes estes trabalhadores produziam naturalmente. Esta forma anterior de produção estava atrelada aos valores que Thorstein Veblen (1974, p.294) chama de instinto do trabalho bem-feito,

Tem o homem inclinação definida a para a atividade teleológica, repugnando-lhe todo o esforço fútil; estas qualidades, que tem o homem em virtude de seu caráter de agente, não o abandonam quando ele sai da simples cultura comunal, em que a nota da vida dominante é a solidariedade, instintiva e indiferenciada, do indivíduo com o grupo a que se liga. Quando ele entra numa fase predatória em que o egoísmo, num sentido mais estrito, se torna a nota dominante, conserva ele aquela sua inclinação como traço essencial que molda o seu esquema de vida. A propensão para atingir alvos determinados e a repugnância por atividade fútil continuam sendo os motivos econômicos fundamentais. A propensão muda somente quanto à sua forma de expressão e quanto aos objetivos próximos de sua atividade. Sob o regime da propriedade individual, o meio mais fácil de realizar qualquer objetivo é aquisição e acumulação de bens materiais; e à medida que a antítese relativa à auto-estimativa entre homem e homem se torna mais consciente, a vontade de realização – o instinto de artesanato- tende mais e mais a tomar a forma de um esforço para sobrepujar os outros em realização pecuniária.

Confirmando que o momento pós-moderno é essencialmente plural, uma *bricolage* de possibilidades, na oficina do *Mosaico do Lugar* foi resgatada em parte a ambiência pré-industrial de produção, com uma técnica artística que perpassou séculos, estando o projeto situado numa metrópole em pleno século XXI. Estávamos produzindo mosaicos que tinham um destino de revestir os espelhos de degraus da escadaria, e nenhuma obra individual foi avaliada por qualquer valor de mercado. Logo, livres das possíveis comparações de valor pecuniário, o que é muito corrente no mercado de arte, pudemos fruir e avaliar cada trabalho focando sua plasticidade, a representação do tema e sua ligação direta com o autor. A produção não tinha uma demanda de mercado que estabelecesse um nível de produtividade, redução

de custos e otimização do tempo, e por isso podia ser executada no tempo possível de cada um. Apesar de um grupo de participantes ter a informação do valorizado preço do mosaico no mercado de decoração, por conta dos materiais e principalmente da mão de obra, em momento algum esse valor monetário foi mencionado para avaliar as obras. Fora o funcionário do ateliê, que era remunerado pela autora, todos eram voluntários no projeto e com isso estavam desligados das preocupações com o custo, mas conscientes de que seu trabalho era destinado à fruição da sociedade, sem um empresário intermediário para lucrar. Essa experiência proporcionou uma atenção focada no prazer de produzir e socializar sem a necessidade de competir.

Se dentro da oficina mantínhamos uma ambiência de solidariedade e produção artística, no entorno, o bairro de Charitas, iniciava-se uma intensa transformação, na qual a cada momento se vê uma placa de venda pendurada numa casa, seguido pela chegada de um trator e o início da demolição. Em pouco tempo já se avista um prédio subindo. Em 2007, dezoito prédios foram erguidos simultaneamente. Uma nova população vem se instalando no bairro, que pouco transita por suas ruas e praças. Podemos notar sua existência na entrada e saída dos carros de vidros escuros, que vedam o reconhecimento do novo morador. Estão fechados nos seus condomínios e dentro deles todo o lazer é proporcionado, pouco interagindo com seu entorno.

Algumas preocupações me invadiam quando concebi o projeto de intervenção artística na rua. Com uma lei municipal aprovando o aumento do gabarito para as novas edificações de Charitas em 2002 ¹⁴, pude prever que o bairro seria invadido pelo mercado imobiliário seduzido pelo aumento do potencial construtivo, ou seja, mais lucro no empreendimento. Quais serão os desdobramentos deste impacto ambiental ainda não sabemos. Como moradores, podemos notar que o bairro não é mais o mesmo, mas os não moradores que algum tempo não visitam o bairro se assustam com a transformação tão rápida.

A partir da leitura do antropólogo Marc Augé, que propõe a dicotomia de lugar

¹⁴ Em 2002 foi alterado o PUR – Plano Urbanístico Regional de várias áreas da cidade e em Charitas foi aumentado o gabarito de 4 para 6 andares, e na realidade são construídos 8 andares. São Francisco, o bairro ao lado de Charitas, fez resistência e conseguiu manter o gabarito antigo de 4 andares e por isso perdeu uma parte limítrofe para Charitas para a construção dos novos condomínios com o novo gabarito.

e não-lugar para pensar sobre os espaços contemporâneos e a nossa relação com eles, o meu desejo foi de marcar o espaço público de forma artística e social através do projeto de intervenção artística. Criar uma referência não efêmera que pudesse dialogar com o turbilhão de transformações que assistíamos no local que escolhi para habitar e trabalhar. A escolha da técnica e dos materiais empregados foi norteada por esse objetivo de persistir no tempo e não ser varrida pelas novas transformações no bairro.

Segundo Augé, o termo “lugar” é definido como identitário, relacional e histórico, enquanto “não-lugar” como aquele que não pode ser definido como o primeiro e que foram produzidos na supermodernidade. Segundo o autor (2003,p. 51, 53),

Reservamos o termo “lugar antropológico” àquela construção concreta e simbólica do espaço que não poderia dar conta, somente por ela, das vicissitudes e contradições da vida social, mas à qual se referem todos aqueles a quem ela designa um lugar, por mais humilde e modesto que seja. [...] é simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem os observa. [...] Finalmente, o lugar é necessariamente histórico a partir do momento em que, conjugando identidade e relação, ele se define por uma estabilidade mínima. Por isso é que aqueles que nele vivem podem aí reconhecer marcos que não têm que ser objetos de conhecimento. O lugar antropológico, para eles, é histórico na exata proporção em que escapa à história como ciência. [...] O habitante do lugar antropológico não faz história, vive na história.

Augé (2003, p. 32) define por sua vez a supermodernidade como um momento de superabundância factual, que dificulta pensar o tempo e dar sentido ao presente e ao passado próximo, mas ao mesmo tempo oferece “um magnífico campo de observação, no sentido lato do termo, um objeto para a pesquisa antropológica”. O não-lugar, oposto ao lugar antropológico, é representado pelos espaços de rápida circulação, pelas estações e meios de transporte, pelas grandes cadeias de hotéis e supermercados, espaços onde o acesso e a circulação dos usuários são efetuados através de documentos de identificação, dos bilhetes e cartões de crédito que permitem a entrada e autorizam a permanência.

Augé (2003, p.74), a partir das reflexões de Michel de Certeau, ressalta o lugar recomposto dentro do não-lugar a partir das invisíveis investidas e táticas daqueles que se apropriam do espaço e ali promovem novas relações; é o cantinho

do café onde os funcionários se encontram para fumar e trocar assuntos extra-trabalho, é a moradia que o sem-teto monta embaixo da ponte. A identidade, as relações e a história desses lugares construídos nos não-lugares quase sempre estão fora do registro, fazendo parte da memória de um grupo de pessoas, histórias transmitidas oralmente que, sem registro, se perdem no tempo. Augé (2003, p.74) conclui que “o lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente”.

Propor uma reflexão sobre uma arte pública a partir do *Mosaico do Lugar*, averiguar a cidade onde ela está situada, no tempo e no espaço, é se aventurar por caminhos que aos poucos se revelam imprescindíveis para compreender e contextualizar a obra de arte e sua importância para o lugar e seus habitantes. E pensar a cidade é retomar alguns conceitos básicos que permeiam o urbanismo e a urbanidade.

Diferenciada da antiga arquitetura urbana, o urbanismo surge a partir do século XIX convergindo as disciplinas de sociologia, economia e arquitetura para acolher a necessidade de pensar metodicamente os problemas do rápido crescimento urbano devido às intensas migrações de camponeses para os centros industriais. Esses deslocamentos para as áreas urbanas fizeram da cidade um local para as preocupações de adequação à sociedade industrial, e atualmente mais ainda, para a sociedade pós-industrial¹⁵.

Se urbanismo refere-se ao saber e à técnica da organização e da racionalização das aglomerações humanas, que permitem criar condições adequadas de habitação às populações das cidades, ou seja, à dimensão material com seus espaços e construções, a urbanidade refere-se à qualidade social do urbano, à dimensão imaterial da civilidade. Essas dimensões se superpõem e produzem os lugares das cidades, suas histórias, monumentos, fluxos e transformações.

Sem o norteammento urbanístico e a fiscalização do poder público, a cidade fica entregue aos interesses econômicos daqueles que lucram com o mercado imobiliário, e por outro lado, também aos que buscam a proximidade do mercado de

¹⁵ As cidades brasileiras abrigavam, há menos de um século, 10% da população nacional. Atualmente são 82%. Como resultado, 6,6 milhões de famílias não possuem moradia, 11% dos domicílios urbanos não têm acesso ao sistema de abastecimento de água potável e quase 50% não estão ligados às redes coletoras de esgotamento sanitário. Informações do site: <http://www.cidades.gov.br/ministerio-das-cidades>

trabalho sem condições financeiras de arcar com o alto custo de moradia e constroem em áreas não urbanizadas da cidade. Para Giulio Carlo Argan (1999, p.185), o impedimento para as cidades serem estruturalmente modernas é a tendência conservadora dos governantes. Eles estão mais comprometidos com os interesses de especulação do solo e dos imóveis do que com as propostas inovadoras dos urbanistas. A decisão sobre a implantação dos projetos para as cidades está nas mãos dos políticos e burocratas.

A concepção modernista e global da cidade propôs soluções de distribuição e fluxo que muitas vezes não convergiram com os interesses das comunidades. Em diversas propostas utópicas, 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 absorver os desejos e práticas de seus usuários promovendo um real diálogo e um aprofundamento social do uso do espaço.

Como exemplo do bom gosto e do funcional e uma nova fruição de espaço arquitetônico, a arquitetura utópica do alto modernismo propôs ao Estado soluções estéticas e éticas, como símbolo do poder institucionalizado. É importante ressaltar que neste momento histórico, a urbanização atendeu as necessidades de uma rápida transformação para reerguer as cidades devastadas pela Segunda Guerra Mundial. Nos meados do século XX, os planejamentos urbanos mono-funcionais (como, por exemplo, Brasília), espalhados em várias cidades, muitas vezes mudaram de função com o passar do tempo e se tornaram inapropriados para mudar seus usos, transformando-se em lugares fantasmas e abandonados.

A pós-modernidade, como momento histórico contemporâneo, se volta para o passado recente avaliando o alto modernismo, e a arquitetura é a primeira a ser criticada, pela sua concretude no tempo e no espaço, expressando a idealização das funções que em vários exemplos não atendeu as necessidades de uso, não se harmonizou com a vida cotidiana atual. Diante desse desencaixe podemos apontar algumas reflexões: a utopia construída através de uma forma funcional encontrou uma sociedade que mudou em curto prazo seu entendimento de função, em que o aleatório é mais lucrativo para uma minoria que detém o poder de decisão sobre os rumos da cidade. Outro ponto de vista é admitir que essa utopia foi concebida entre

poucos, desconsiderando os desejos e necessidades da grande maioria de cidadãos. A partir do já projetado e construído, os usuários assimilaram e se apropriaram dos lugares de uma forma particular e em todos os locais possíveis implantaram o que Michel de Certeau (2004, p.46) denomina de táticas, astúcias cotidianas que recriam os espaços segundo outras lógicas que não foram determinadas *a priori* pelo projeto.

O objetivo difundido da concepção urbanística pós-moderna é atender mais às pessoas reais do que ao Homem abstrato do alto modernismo, e essas propostas se ramificam em diferentes tendências para intervir na cidade; teremos a construção de grandes edificações ornamentadas apresentando bricolagens de vários estilos, a revitalização urbana através da recuperação de áreas, praças ou prédios abandonados e até mesmo, a retomada de estéticas passadas. O contemporâneo se apresenta na simultaneidade de todas essas tendências se realizando ao mesmo tempo.

A primeira tendência não abandona o paradigma modernista, com aparência renovada de diálogo com o tecido urbano, muitas vezes impondo estéticas com poucas preocupações quanto à utilização cotidiana e à comunidade do entorno. A escala proposta por estes monumentos permite uma fruição essencialmente visual, de preferência com uma distância que possibilite alcançar a silhueta da arquitetura no espaço, separando nitidamente o espectador da obra. Segundo Certeau (2004, p.170), o corpo deixa de estar enlaçado no contexto urbano e seu afastamento ou elevação o transforma em *voyeur*. No exemplo do Caminho Niemeyer, a inserção de suas edificações na paisagem pressupõe a total inexistência de vegetação que não seja rasteira (grama), apesar do clima tórrido do verão, e as instalações internas das construções são muitas vezes precárias para as funções do uso cotidiano. É um exemplo da concepção e criação que surge de fora para dentro, de um desenho magnífico para depois encaixar as demandas humanas, do estético para um possível funcional e ético.

A segunda tendência se desenvolve partindo do já edificado, do local a ser revitalizado, da necessidade de reintegrar espaços ociosos ou abandonados, transformando-os em lugares vitais. É necessária para isso, a conjugação da tecnologia dos novos materiais, aliada à preservação do que é considerado patrimônio arquitetônico com o reconhecimento das necessidades dos moradores e

usuários daquele espaço para as novas funções. A revitalização dessas áreas inserindo-as no fluxo da cidade, aliada à gestão pública de apoio social, poderia permitir uma nova urbanidade, incluindo aqueles que moram no local, incentivando-os a participar da dinâmica econômica e sociocultural da cidade.

O que frequentemente tem ocorrido é a *gentrificação*, estratégia do mercado imobiliário aliada a uma política pública de suposta "revitalização" dos centros urbanos: valorizando esses espaços com novas construções ou reformas, removendo os moradores locais de baixa renda que não acompanham o novo padrão, e atraindo residentes de renda mais alta, é recuperada a atividade econômica no local, "enobrecendo" a área revitalizada.

A cidade partida em duas qualidades promove uma precariedade para ambas as partes. De um lado o Estado investe em áreas nobres ou com possibilidade de assim se tornar para que o mercado imobiliário possa construir e lucrar; de outro, 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 serviços públicos e privados como água, luz, esgoto, telecomunicações, correio, transportes, espaços de lazer e cultura, entre outros.

Por mais que esses moradores de áreas precárias ascendam economicamente, não poderão usufruir uma qualidade de vida de "classe média" ¹⁶, pois vivem uma privação da cidadania. Uma situação resultante dessas disparidades é a violência urbana de 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. Ruas são fechadas e se tornam condomínios e as favelas ficam impenetráveis para os não moradores: são exemplos da criação de cidades dentro da cidade.

Durante o projeto *Mosaico do Lugar*, a mistura de pessoas com situações socioeconômicas diferentes, vindas também de outras localidades, abriu um campo de observação e reflexão. Para uma classe que dispõe de automóveis ou pode arcar com as despesas de transporte, os lugares e grupos que frequentam não estão

¹⁶ Essa discussão está na pauta da mídia com os últimos resultados da pesquisa da Fundação Getúlio Vargas – FGV (2008) sobre os critérios para dividir as classes em elite, média, remediadas e miseráveis. Na classificação, uma renda de R\$1.064,00 é considerada classe média. Várias famílias enquadradas nessa categoria deram depoimentos para o jornal *Folha de S. Paulo* de 10/08/2008 não se reconhecendo nessa classificação, pois se consideram pobres, por habitarem nas áreas precárias e não usufruírem dos benefícios da cidade.

necessariamente próximos espacialmente, e os meios de comunicação e locomoção os levam, ou os ligam muitas vezes para bem longe de onde habitam, considerando mais as relações sociais, e outros interesses do que as proximidades locais. Esse não comprometimento com a localidade de moradia promove uma postura desengajada na solução dos problemas locais. Porém, aqueles que estão, por falta de recursos, presos ao local, não estão engajados necessariamente nas causas de sua localidade. A incerteza sobre o futuro dentro de uma ambiência com rápidas mudanças de regras não promove a união dos sofredores, mais os divide do que os une para uma causa comum.

Zygmunt Bauman (2003, p.15) compreende a comunidade como “um entendimento compartilhado por todos os seus membros” e o “comunitarismo” como algo não natural, e sim resultado da expropriação e da falta de escolha. Abrigo na fraternidade do grupo nativo seria então a única opção. Para o autor, o discurso da inferioridade racial foi substituído pelo da aceitabilidade das imensas desigualdades socioeconômicas como direito da comunidade ter a sua forma preferida de viver. A visão culturalista do mundo gerada pelas desigualdades apresenta as diferenças como liberdade de escolha, e não como falta de escolha. Esta forma contemporânea de estetizar a pobreza e evitar os discursos sobre suas causas abre um fosso nas reflexões entre ética e estética, reforçando a crença na separação da prática desses conceitos. O engajamento político não rende glórias como em outrora e é bem visto o posicionamento neutro dos intelectuais.

Aprofundando a questão da mobilidade dentro da cidade, outro fator de grande importância quanto à qualidade de vida nas metrópoles são os meios de transporte. Tendo como exemplo o Rio de Janeiro, Niterói, São Gonçalo e as outras cidades que compõem o Grande Rio, localidades dominadas pelo transporte rodoviário que não atende as necessidades dos usuários. É oneroso, poluidor e apresenta tantos outros aspectos negativos, que o cidadão se pergunta por que o modelo ainda prevalece diante de tantas inovações tecnológicas da atualidade. Esses sistemas de serviço, assim como a coleta de lixo, são altamente lucrativos e seus empresários estão envolvidos na gestão pública, dificultando a implantação de qualquer outra forma mais eficaz e menos lucrativa de atendimento ao público. Segundo o falecido engenheiro e professor de economia na PUC-SP Celso Daniel,

(1998, p.39) que teve uma intensa vivência neste imbricado sistema de relações quando foi prefeito de Santo André, Estado de São Paulo,

Desta maneira, a eventual subordinação das decisões políticas aos ditames do poder econômico local costuma entrar em conflito com as necessidades de atendimento de serviços urbanos e com as necessidades de um planejamento urbano efetivo com vistas a limitar efeitos de deseconomias de aglomeração. Por outro lado, estruturas de funcionamento do poder político local, fundadas em relações clientelistas, são motivo de procedimentos tendentes ao desperdício de recursos pela ineficiência do estilo de atendimento. Estes são apenas alguns dos inúmeros exemplos de irracionalidades provocadas pela lógica do poder local. De mais a mais, tais procedimentos são as principais fontes de corrupção envolvendo o poder político local, de modo que o fenômeno frequente da corrupção no nível local não pode ser encarado apenas como resultado de posturas e ações individuais.

O crescimento populacional de Niterói e de outras metrópoles de topografia parecida se desdobra verticalmente nos centros já valorizados, seja em forma de edifícios ou de favelas que sobem os morros. A partir dessas decisões ou omissões que partem do poder público sem o conhecimento e a participação da população temos o efeito de uma cidade com uma qualidade de vida prejudicada. Os engarrafamentos estão por toda parte, com a população periférica evitando morar longe, pois tanto o trabalho quanto o lazer se encontram concentrados nas áreas nobres e centrais da cidade e o custo do transporte pesa no orçamento. Se o fluxo dos cidadãos por toda a cidade é a garantia de uma urbanidade de qualidade, a falta de um sistema urbano estruturante e regulador do tráfego compromete a qualidade de vida do metropolitano atual.

Segundo Bauman, com o desenvolvimento das sociedades complexas dos centros urbanos surge o desejo por comunidades que ofereçam uma segurança, uma proteção e uma referência coletiva para seus pertencentes. Na contemporaneidade, contrapondo à globalização, as fronteiras são erguidas, mitos de fundação são inventados e identidades construídas. Mais imaginadas do que reais, estas comunidades servem de apoio, dividindo a cidade entre nós e eles, dentro e fora. Bauman (2003, p.32) cita Max Weber para afirmar que “o ato constitutivo do capitalismo moderno foi a separação entre os negócios e o lar”, libertando as ações voltadas para o lucro e esvaziando os laços morais e emocionais.

O valor do “lugar” aumenta na medida em que a abstração de “sociedade” não é sentida como compartilhamento das promessas de repartição de um bolo que cresceu, mas pelo contrário, a maior parte ficou para poucos e a concentração de renda está cada vez maior. A estrutura que assegurava os serviços públicos está falida e segundo Bauman (2003, p. 89),

o poder, enquanto incorporado na circulação mundial do capital e da informação, torna-se extraterritorial, enquanto as instituições políticas existentes permanecem, como antes, locais. Isso leva inevitavelmente ao enfraquecimento do Estado-nação; não mais capazes de reunir recursos suficientes para manter as contas em dia com a eficiência e de realizar uma política social independente, os governos dos Estados não têm escolha senão seguirem estratégias de desregulamentação: isto é, abrir mão do controle dos processos econômicos e culturais, e entregá-lo às „forças do mercado“, isto é às forças essencialmente extraterritoriais.

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. O 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.

Como espaço urbano consideramos a cidade pequena, média e a metrópole. Em cada proporção populacional teremos uma configuração do espaço público e uma forma de urbanidade resultante. Segundo Georg Simmel (1979, p.12), o metropolitano é submetido a uma “intensificação dos estímulos nervosos” diferentemente do homem oriundo de uma cidade pequena ou área rural:

O homem é uma criatura que procede a diferenciações. Sua mente é estimulada pela diferença entre a impressão de um dado momento e a que precedeu. Impressões duradouras, impressões que diferem apenas ligeiramente uma das outra, impressões que assumem um curso regular e habitual e exibem contrastes regulares e habituais – todas essas formas de impressão gastam, por assim dizer, menos consciência do que a rápida convergência de imagens em mudança, a descontinuidade aguda contida na apreensão com uma única vista de olhos e o inesperado de impressões súbitas. Tais são as condições psicológicas que a metrópole cria. Com cada atravessar de rua, como o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade faz um contraste profundo com a cidade pequena e a vida rural no que se refere aos fundamentos sensoriais da vida psíquica. [...] É precisamente nesta conexão que o

caráter sofisticado da vida psíquica metropolitana se torna compreensível – enquanto oposição à vida de pequena cidade, que descansa mais sobre relacionamentos profundamente sentidos e emocionais.

O mesmo evento numa cidade pequena tem uma repercussão diferente numa metrópole e vice-versa. Porém, atualmente a metrópole tornou-se um espaço essencialmente polinuclear, desintegrado em diversas cidades dentro da mesma cidade: as favelas, os condomínios fechados e bairros que ficaram mais resguardados das grandes transformações metropolitanas. De cada ponto citado, toma-se a cidade de forma completamente diferente e geograficamente todos esses lugares pertencem à cidade.

Charitas, o bairro onde foi realizado o projeto, é um exemplo de um lugar que ficou reservado durante décadas enquanto a cidade intensificava sua população e seu trânsito. Há dez anos os moradores ainda colocavam as cadeiras em frente às suas casas para ver a noite e conversar com os vizinhos. A trama familiar colaborava para essas relações mais estreitas, mas o ritmo do lugar com pouco tráfego de carros imprimia um ar pacato de cidade pequena. Esta configuração tranquila foi determinante para que o projeto pudesse ocorrer no ateliê da autora devido à continuidade de sua moradia na parte inferior da casa. Uma comunidade com um índice muito grande de assaltos e violências a partir de tráfico de drogas impediria que a casa fosse aberta da forma que foi feita, sem uma estrutura restritiva de entrada avaliando e selecionando os participantes.

Atualmente, o grande fluxo de carros que trafegam e estacionam para utilizar o catamarã das Barcas S/A, que liga o bairro ao Centro do Rio, juntamente com a construção de inúmeros edifícios, moradores antigos partindo e um grande número de novos moradores vindo para os novos condomínios, o bairro transformou seu ritmo de bairro calmo. As disparidades socioeconômicas foram acentuadas e atualmente as diferenças se apresentam radicalmente através dos novos muros dos condomínios, dos porteiros trajando ternos e as portarias exibindo estruturas de vigilância. De tão díspares que são os interesses de cada comunidade existente no mesmo bairro, nenhuma associação de moradores conseguiu representar uma maioria, e essa realidade se acirrou com as transformações recentes. A partir da dificuldade de um consenso, ou seja, uma diretriz para a urbanização do bairro,

abre-se uma oportunidade de o poder público e o privado implantarem, sem resistências, novas leis.

Um desdobramento possível do projeto *Mosaico do Lugar* seria o fortalecimento político da comunidade local para reivindicar melhorias para o bairro, como forma de resistir às novas mudanças de lei urbanística que não levem em conta a qualidade de vida do bairro, além de outras demandas que surgem quando um grupo de moradores da mesma localidade se une para avaliar as necessidades locais. Os encontros na oficina, no entanto, não promoveram essa cumplicidade, e creio que faltou o envolvimento da classe média local para isso acontecer. Os participantes locais foram basicamente as crianças, os adolescentes e algumas mulheres.

Quando fui morar no bairro em 1994 havia uma Associação de Moradores atuante, com reuniões mensais que discutiam vários problemas da localidade, da qual eu fazia parte. Era composta por moradores de classe média que tratavam de assuntos que envolviam toda a comunidade, tendo no grupo participantes que moravam nas áreas mais precárias e funcionavam como porta-vozes dessas demandas. O acesso às informações sobre a política municipal habilitava este grupo a reivindicar e negociar as transformações no bairro. Aos poucos o grupo foi se dissolvendo, até acabar. Atualmente o presidente da Associação de Moradores de Charitas é um morador da comunidade da Hípica que não transita socialmente no bairro, apenas no seu pequeno reduto, e não demonstra nem liderança, nem conhecimento para estar com essa responsabilidade. Porém ninguém se interessa em ocupar esse lugar, que mais se aproxima de uma missão.

A memória coletiva é civilizatória, é a relação da racionalidade diante do jorro de novidades que precisa ser averiguado munido de valores já conhecidos, de experiências transformadas em saberes. Certos discursos atuais nos fazem acreditar que a tradição é um freio de mão para a liberdade de conhecer o novo, que ela é incompatível com a inovação.

O novo apresentado atualmente não seria basicamente a “laminagem a ouro” que Richard Sennett (2006, p.134) menciona como estratégia da indústria para apresentar um conhecido produto, com a mesma tecnologia, mas com uma nova aparência que se apresenta como um novo produto? A obsolescência planejada dos objetos, conjugada ao marketing que insufla o desejo pelo novo, proporciona um

consumidor eternamente insatisfeito e um mercado de produção e comercialização que se recusa a diminuir o ritmo e se direcionar para outro paradigma. A relação com o outro, seja objeto, pessoa ou lugares, entra no ritmo de consumo e descarte acelerado, impedindo a relação de afeto profundo, da cumplicidade que é tecida com os fios da experiência com o tempo. Zygmunt Bauman utiliza o termo “líquido” para conceituar os tempos atuais e sua configuração existencial. Em sua série de livros (*Modernidade líquida, Amor líquido, Vida líquida, Tempos líquidos, Medo líquido*) Bauman trata da efemeridade e inconstância da vida contemporânea. Segundo o autor (2005, p. 10):

“Destruição Criativa” é a forma como caminha a vida líquida, mas o que esse termo atenua e, silenciosamente, ignora é que aquilo que essa criação destrói são outros modos de vida e, portanto, de forma indireta, os seres humanos que os praticam. A vida na sociedade líquido-moderna é uma versão perniciosa da dança das cadeiras, jogada para valer. O verdadeiro prêmio nessa competição é a garantia (temporária) de ser excluído das fileiras dos destruídos e evitar ser jogado no lixo. E com a competição se tornando global a corrida agora se dá numa pista também global.

Clifford Geertz (2004, p.158) investigando a arte como sistema cultural sinaliza que “o público não necessita aquilo que já possui. Necessita, sim, um objeto precioso, no qual seja possível ver aquilo que sabe; precioso o bastante, para que, ao ver nele o que sabe, possa aprofundar esse seu conhecimento”. Se a arte acompanha o fluxo acelerado e efêmero do mercado, do motor da moda, qual será seu papel crítico que pode condensar e representar o desejo difuso de uma sociedade que se encontra perdida diante de tantas solicitações e ofertas?

Bauman denomina como “comunidade estética” os grupos que se unem a partir de uma causa ou paixão volátil, que não promovem relações duradouras e comprometidas como as “comunidades éticas”. Onde poderia estar localizado o projeto *Mosaico do Lugar* a partir desses critérios? Assim como encaixo como uma experiência de comunidade ética, formada no ateliê e comprometida durante dois anos por laços de fraternidade e colaboração mútua, também reconheço sua fragilidade na união dos participantes para compartilhar outros compromissos com o lugar e a cidade além dos que foram propostos. Se o projeto possibilitou a experiência estética num ritmo de “oficina pré-industrial”, a sua não continuação fez

perder uma atmosfera de cumplicidade criada paulatinamente no processo, e o seu resgate é complexo.

O projeto não se desdobrou, chegando efetivamente ao seu final quando terminamos a colocação dos últimos trabalhos na escadaria no final de 2006. Vários participantes sempre me perguntavam quando a oficina retornaria, ao que respondia que dependia do financiamento público. Inscrevi o projeto em alguns editais de ações sociais e artísticas, mas não fomos contemplados por nenhum. Nem mesmo a verba da Secretaria de Cultura de Niterói destinada aos ateliês da cidade, o que proporciona cursos gratuitos nas comunidades, não foi obtida. Creio que a continuação do projeto poderia estreitar mais as relações e com isso se desdobrar em outras ações mais fecundas.

Mas essa não é meta política dos financiamentos, eles apostam em resultados rápidos ou, talvez, em não resultados efetivos: ou melhor, na manutenção da precariedade para justificar os investimentos públicos que sustentam um contingente de beneficiados por essas verbas. Com raras exceções, as ONGs têm investido a maior parte de seus recursos humanos em montar projetos, fazer contas, prestar contas, participar de reuniões, apresentar relatórios e todos os afazeres burocráticos necessários para que se mantenham ativas. O objetivo de proporcionar reais mudanças na qualidade de vida de sua clientela é muito pequeno em relação aos recursos adquiridos e empregados. E, para continuar a receber os recursos mais volumosos, muitas ONGs tornam-se “cabides” de emprego dos governos financiadores. Ser “ongueiro” tornou-se uma das oportunidades profissionais, principalmente na área da cultura, para uma classe média com poucas oportunidades de emprego no mercado de trabalho.

Para um mundo privatizado e individualizado que se globaliza velozmente, a construção da identidade torna-se uma necessidade diante da falência da comunidade. Durante dois anos trabalhei sem remuneração, oferecendo o ateliê para um trabalho de arte pública e esta ação se coadunava com um desejo e uma necessidade de urbanizar a rua, expandir a experiência dentro do campo da arteterapia em grupo, a técnica do mosaico e a arte pública. As necessidades particulares iam ao encontro das ações sociais. A continuidade do projeto ficou complexa sem financiamento; por outro lado, acabou por desviar meu percurso para o aprofundamento teórico que realizo neste trabalho.

O projeto *Mosaico do Lugar* abriu um campo ampliado de experiências diversas, mais complexas que outras práticas artísticas que havia realizado. Diferentemente das ações que utilizam apenas os suportes conhecidos, como o papel, a tela, o tecido e outros materiais trabalhados a partir de temas e questões escolhidas, a intervenção no espaço público que abarca a comunidade para a colaboração, seja com o mosaico ou outra técnica artística, é uma forma de produzir arte que vai além das relações particulares entre o autor e seu material, ficando assim aberto ao devir, às instabilidades das relações sociais. Assumindo um lugar de coordenar vários fatores, o artista que propõe a arte pública irá dialogar mais claramente com as políticas públicas culturais a partir da inserção do projeto. As inúmeras resistências, negociações e conciliações efetuadas durante o processo fazem parte da obra, e o resultado plástico passa a ser um dos itens a ser considerado na arte pública.

Arte pública – efemeridade e perenidade

No contexto atual o que poderíamos denominar arte pública? Antes, porém, precisamos retomar o sentido da palavra *público* que tem como antagônica o termo *privado*. A dicotomia público/privado tem um histórico que corresponde a diferentes configurações sociais no espaço e no tempo. Segundo Hannah Arendt (2002, p.68), o termo privado origina-se de privação da vida pública, ou seja, “o homem privado não se dá a conhecer, e, portanto é como se não existisse”. As civilizações grega e romana formam o cenário que Arendt explora para avaliar a importância da vida pública e da participação política do cidadão naquele momento histórico. Ser um cidadão da antiga Atenas era participar politicamente das decisões sobre a cidade, tendo a vida privada relegada ao segundo plano. Para a autora, o povo romano compreendeu a necessidade das duas esferas como complementares, tanto a pública como a vida privada no lar, mas os escravos, mesmo prósperos, não tinham cidadania, não participavam como membros da política da cidade.

Com o advento do cristianismo, o aspecto privativo da privatividade perdeu seu caráter negativo. A moralidade cristã propagou a ideia que cada um deveria cuidar de seus afazeres, e que a responsabilidade política não deve ser almejada pelas honras nem sobrepor os próprios negócios. Atuar politicamente ficou, cada vez mais, entendido como uma prática profissional do eleito que representa uma parcela da sociedade, deixando para trás uma concepção mais pulverizada do poder em que grande parte da população se sente responsável pelos rumos de sua cidade, participando mais das decisões, e não apenas da escolha do seu representante pelo ato de votar.

Atualmente vivemos o embaralhar dessas esferas de forma nunca antes vista. O *reality show*, comum na programação televisiva nacional e internacional, é o

exemplo máximo dessa mistura: no mais eficiente meio de propagar publicamente, que é a televisão, apresenta-se a vida privada de pessoas, que se unem para serem assistidas em sua privacidade. Para Arendt (2002, p.70) “parece ser da natureza da relação entre as esferas pública e privada que o estágio final de desaparecimento da esfera pública seja acompanhado pela liquidação da esfera privada”. A participação nas questões públicas passou a ser concebida apenas para os políticos e servidores públicos. Mas o entendimento mais compartilhado sobre o sentido de ser uma pessoa pública atualmente, é certamente o da celebridade: aquela pessoa que tem sua imagem e sua história propagadas nos meios de comunicação. As comunicações instantâneas alimentam o mercado das estrelas e a indústria da fama produz personagens que não duram o tempo de vida de seus atores. A vida privada dessas pessoas é exposta diariamente como uma fotonovela, em que realidade e ficção se misturam para produzir a notícia.

Já o espaço público é aquele depois dos muros da propriedade privada; a rua sem porteira, as praças, a praia e os rios acessíveis, as estradas e os transportes de massa. Espaços públicos com porta e porteiro são quase públicos, e se uma pessoa trajada como mendigo tentar entrar, saberá pelo bloqueio ou pelo olhar vigilante de seus funcionários e usuários que ele não é o público esperado.

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, a cidade planejada vem abdicando de seus ideais urbanísticos abstratos e totalizantes e passa a regular-se pelas contingências locais, fragmentando-se numa sociedade instável. Nesse sentido, cabe nos perguntar-nos como as manifestações da arte pública em escala urbana se modificaram ao longo da história e quais os desafios impostos pela nova dinâmica metropolitana para a produção atual. Que valores teria 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?

As tragédias e as catástrofes naturais são essencialmente públicas, são capazes de encontrar reflexos, ecos, possibilitando a construção de sentido e experiências que perpassam a infinita gama das diferenças humanas; são as

calamidades públicas. Será a arte no espaço público uma arte pública? Estar nas ruas, praças ou outros espaços abertos, pelos quais passa muita gente sem ter sido convidada e sem pagar ingresso, basta para ser considerada pública? Mesmo admitindo 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? Públicas como as catástrofes naturais?

Em última instância, os significados de uma obra ou ação artística são construídos no encontro entre a subjetividade daquele que a propõe e a de cada um dos que ativamente a tomam para si. No entanto, entre o momento em que a proposição começa a tomar forma e o momento em que é ativada, por um e outro sujeito, deve haver um desejo de alcance público. Quando se decide apresentar publicamente o resultado ou o processo de um pensamento, é porque se acredita que ele pode ser pertinente para outros. E não somente para aqueles com quem sabidamente nos entendemos e frequentemente nos encontramos, mas também para outros com quem compartilhamos coisas que talvez ainda não tenham nome. Diferentemente do esporte, a arte não é certa, não pode ser medida com exatidão pelo número de pontos, de segundos ou de metros atingidos.

O termo “arte pública” possui uma história dentro da história da arte e foi apresentado pela crítica a partir da década de 1970, ao acompanhar as políticas de financiamento dos Estados Unidos como o National Endowment for the Arts, o General Services Administration e o Arts Council. Tornou-se um paradigma para outras discussões que se desdobraram nos países periféricos das Américas. É utilizado para designar a arte feita fora de museus e galerias, mas também para interferências artísticas em outros espaços acessíveis ao público. No final dos anos de 1960 houve um empenho dessas corporações e do governo de revitalizar as cidades com obras de arte monumentais nos espaços públicos, fenômeno comum nos Estados Unidos e na Europa. Nesses dois ambientes, o que se definiu por essa forma de arte, denominada entre os estudiosos do assunto como “nova arte pública”, está vinculado a um sistema de encomenda pública com a função de estetizar a paisagem, que corresponde a uma vontade política de ordenação dos espaços comuns da cidade e suas configurações em termos simbólicos, memoriais e publicitários. Tal fenômeno se desenvolveu com grande fervor nas políticas de

embelezamento das cidades ao longo dos anos 1970 e 1980, frequentemente por meio de projetos colaborativos entre artistas, arquitetos, urbanistas, paisagistas e designers. A obra de arte é parte de um projeto maior de revitalização, diferente das esculturas anteriores que foram encomendadas depois da obra pronta, como um adorno.

No Brasil, a não ser por poucas e dispersas encomendas públicas de monumentos e pela construção de Brasília, não ocorreu uma cultura de incentivo público endereçada a um programa aberto à ressignificação do espaço coletivo da cidade, como nos exemplos norte-americano e europeu. Devido à herança portuguesa, o azulejo foi um material muito utilizado nos murais brasileiros, e o mosaico tem um histórico junto à arquitetura modernista nacional. A arte muralista nacional foi agregada às construções modernas, por artistas como Cândido Portinari, Burle Marx, Athos Bulcão, Paulo Werneck, entre outros. Desenhista e muralista, Paulo Werneck se destaca como criador de murais de mosaico para edifícios públicos em meados do século XX, com obras abstratas e geométricas trabalhadas com pastilhas e azulejos. Seu trabalho na Igreja da Pampulha em Minas Gerais é o exemplo da “síntese das artes”, unindo a arquitetura de Oscar Niemeyer com sua obra de mosaico, que reveste externamente a construção. Sua neta, Claudia Werneck Saldanha, vem se empenhando na recuperação, tombamento e catalogação de toda a sua obra espalhada pelo Brasil, tendo parte já sido destruída em reformas e demolições.

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 em favor de um modelo fenomenológico da experiência corporal vivenciada, conjugado à resistência ao intenso apelo capitalista de tudo transformar em mercadoria, fez-se do *site-specific* o conceito norteador das novas produções artísticas. A escultura moderna, autônoma, transportável e sem-lugar, portanto nômade e comercializável, foi condenada pela sua indiferença ao local (*site*). Os trabalhos *site-specific*, quando emergiram, forçaram uma reversão dramática nesse paradigma moderno. Segundo Miwon Kwon (2002, p.10),

Site-specific costumava implicar algo enraizado, sujeito às leis da física. Frequentemente lidando com a gravidade, os trabalhos *site-specific* costumavam ser obstinados com a “presença”, mesmo que

fossem materialmente efêmeros, e teimosos quanto à imobilidade, mesmo face à desapareição ou destruição. Fosse dentro do cubo branco ou no deserto de Nevada, orientados para a arquitetura ou para a paisagem, a arte *site-specific* inicialmente tomou o local (*site*) como uma localidade real, uma realidade tangível, com uma identidade composta de uma combinação única de elementos físicos constitutivos: comprimento, profundidade, altura, textura e formato das paredes e salas; escala e proporção de praças, edifícios ou parques; condições existentes de iluminação, ventilação, padrões de trânsito; características topográficas particulares.

O desdobramento dessas 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 esses espaços nas suas contingências sociais e transformações diárias era concebê-los numa realidade mutável, que convergia para norteamento 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 a uma progressiva desestetização. Essa obra desmaterializada e antivisual, que Miwon Kwon considera como “verbo-processo” em contraposição à 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. Nesse 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 se articulam com causas sociais, tais como a 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. Essa 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 esses termos definem, no campo da arte, as relações. Interagir é a ação que o público precisa tomar para fruir a obra pronta, seja manusear, atravessar ou receber com o corpo,

falar ou cantar e outras formas de interface que a obra abre além da contemplação, sem, no entanto, mudar sua estrutura. Muitas obras realizadas no passado com esse objetivo estão 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 manuseio¹⁷.

Já a participação pressupõe uma interação maior do público, ou seja, 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 no caso da relação de colaboração, em que concepção e realização consistem em tarefa coletiva. Essas 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 que os participantes encontraram já definidos, o lugar público e a técnica artística com os materiais adquiridos, o suporte individual era um território de criação livre, 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.

Na década de 1980 uma situação que extrapolou o campo da arte propiciou uma discussão abrangente sobre *site-specific*, arte pública, patrocínio da arte e todas as ramificações destes assuntos; foi a remoção da escultura *Tilted Arc* de Richard Serra da Federal Plaza de Nova York (Fig. 26).

Para Serra, a remoção da obra para outro lugar se configurava na destruição da mesma, que havia sido encomendada pela GSA– (Administração de Serviços Gerais dos Estados Unidos) em 1979 e dez anos depois, removida pela mesma instituição. Este evento desencadeou processos judiciais em que a GSA acusava que a obra de arte obstruía, com sua dimensão e disposição, o tráfego dos transeuntes que utilizavam a praça e alegava a necessidade de restabelecer o “uso público” do local. Esse discurso estava em sintonia com as políticas públicas de promover a “nova arte pública” que incorporava objetos funcionais localizados em espaços urbanos - encanamento, bancos de praça, mesas de piquenique - como uma arte que ajuda a projetar os próprios espaços públicos.

¹⁷ Nas exposições das obras de Lygia Clark, os bichos – obra que ao ser manipulada revela suas múltiplas formas – são expostos dentro de caixas de vidro.



Fig. 26
A escultura
Tilted Arc de
Richard Serra
atravessando a
Federal Plaza em
Nova York

Assim, o *Tilted Arc* foi caracterizado por seus oponentes como sendo elitista, inútil, e até perigoso para o público, medida invertida da acessibilidade, utilidade, humanidade e "publicidade" da nova arte pública. Diante da alegação de Serra de que a audiência havia sido injusta e parcial, o juiz argumentou que a GSA - ou seja, o governo - possuía junto com o público tanto a escultura como a praça e, por isso o artista não tinha direito legal sobre a obra e sua localização, nem sequer a uma audiência para recorrer da decisão. A ação do governo tornou-se uma causa célebre em alguns setores do mundo da arte, especialmente entre alguns críticos de esquerda, que viram o episódio como uma campanha neoconservadora para privatizar a cultura, restringir direitos, e censurar a arte crítica.

Os defensores de Serra geralmente se afastaram de questões urbanas e Rosalind Krauss (Krauss, apud Deutsche 1996, p. 260) defendeu a permanência da obra, ponderando que a escultura "investiu a maior parte de sua localização em um uso que temos de denominar estético [...] esse uso estético é aberto a qualquer pessoa que entra ou sai das construções/prédios desse complexo, e aberto a todas as pessoas, todos os dias". Serra justificou a manutenção da obra no local alegando que o *site-specific* incorporava o contexto como elemento essencial da obra, daí a necessidade de permanência no lugar concebido para a locação. Mas, segundo Rosalyn Deutsche (1996, p. 264), a relação entre *site-specific* e permanência é complexa, e a simples equação entre os dois desvia dos princípios da prática artística contextualista. Nas primeiras concepções do *site-specific*, o significado era contingente em vez de absoluto, instaurando a não-permanência e a instabilidade. Sobre o livro que foi publicado, *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, Deutsche aponta:

A falha do livro em não diferenciar entre diferentes sentidos de "permanência" repete o deslize cometido repetidamente pelo posicionamento de Serra durante a audiência, quando referências irrestritas à permanência intrínseca de obras *site-specific* contribuíram para um ofuscamento das distinções entre os princípios antiessencialistas do *site-specific*, por um lado, e chavões liberais de que a "grande arte" é eterna e possui "qualidades duradouras", por outro. No segundo caso, a permanência tem características de uma essência. Mas a crença na atemporalidade da arte, na sua determinação por uma essência estética e na sua independência das contingências históricas, é precisamente o que as práticas contextualistas desafiaram primeiramente. E essa não é uma confusão trivial. Permitir que a arte *site-specific* seja varrida para dentro do campo de continuidades transistóricas acaba por neutralizar - como também o faz a proposta de remoção de Diamond - a mudança na arte contemporânea que decisivamente abriu o trabalho artístico à história, à política e à vida cotidiana. Tal mudança arrancou a arte da eterna esfera superior ao resto do mundo social. Previsivelmente, então, o esforço por sustentar a permanência incondicional do *Tilted Arc* (e portanto seu privilégio estético) coincidiu com uma tendência dos defensores do *Tilted Arc* de evitar questões de elitismo.

O conflito jurídico gerado a partir da obra *Tilted Arc* na Federal Plaza abriu uma polêmica sobre a relação entre arte pública e democracia. Não foi devidamente aproveitada pelos defensores e opositores de Serra para aprofundar as questões

políticas dos critérios de escolha dos artistas, das obras, dos espaços públicos que recebem as obras artísticas, do orçamento público que é encaminhado para esses fins e todos os discursos que envolvem a relação entre público e privado, direito e privilégio.

Para a democracia radical, o espaço público é um campo de disputas, uma área social incerta onde o cidadão reconstrói sempre suas referências e seus significados. O desejo de fixar uma obra ou um significado estará sempre suscetível à oposição dos desejos contrários e é neste confronto que emerge o consenso para a realização de processos mais democráticos.

Apesar do projeto *Mosaico do Lugar* não ter sido gerado por um concurso público ou outra forma de seleção para receber recursos financeiros, o processo iniciado por uma oportunidade a partir das relações sociais da autora, não gerou uma ação antidemocrática, desviando recursos públicos para favorecer particularmente poucos. Pelo contrário, a contrapartida prometida à Prefeitura de Niterói foi cumprida sem interrupção das oficinas e desperdício de materiais. Para a Prefeitura de Niterói o custo financeiro foi mínimo, se comparado com as cifras declaradas para qualquer beneficiamento urbanístico, e confirma que como não houve investimento de capital financeiro, foi desconsiderado o ganho de capital simbólico, ou seja, a cidade não se apropriou dessa arte pública como monumento a ser visitado e conhecido.

A funcionalidade do suporte da intervenção – a escadaria – não aproxima o projeto *Mosaico do Lugar* das diretrizes da “nova arte pública”, pois essa não tinha na sua proposta a colaboração do público. Também não foi uma obra edificada com intenções de uma crítica declarada ou mais abstrata ao poder público ou ao campo da arte. *Mosaico do Lugar* é a resultante de uma forma democrática de interação social e com isso se torna uma referência crítica aos modelos de arte pública que surgem na cidade de forma autoritária.

Com seus últimos planos urbanísticos, Niterói pode oferecer um exemplo de investimento financeiro objetivando basicamente o aumento do capital simbólico, associado ao poder político. Abdicando de um processo democrático para a escolha de arte pública e numa relação de disputa desprovida de sentido, os governantes da cidade se orgulham de ter, depois de Brasília, a maior concentração de obras

projetadas por Oscar Niemeyer no centro urbano. Ainda com o Caminho Niemeyer inacabado, novas obras são encomendadas ao arquiteto¹⁸.

Em Brasília, porém, houve resistências às novas ideias do arquiteto de inserir uma “praça” no gramado central da Esplanada dos Ministérios. O projeto da praça é constituído por um prédio em arco e uma escultura gigantesca que interfere na vista da Esplanada a partir da Plataforma Rodoviária, alterando definitivamente a paisagem projetada pelo urbanista Lucio Costa e atualmente tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Segundo o arquiteto e urbanista Frederico de Holanda (2009), “as pessoas na „praça” estarão divididas em dois grupos que, na maior parte do espaço, não se veem. O que veem mesmo é o enorme e ofuscante paredão branco do monumento”. Niemeyer se defende declarando que uma cidade não pode ser tombada e que “os advogados mais importantes já disseram que eu tenho todo o direito de fazer uma intervenção”¹⁹.

Reunindo seu currículo com seu centenário, Oscar Niemeyer tornou-se uma personalidade divinizada e muito apropriada para ser associada às obras governamentais, às ações que reúnem poder, arquitetura e estética monumental. O custo desse processo antidemocrático de selecionar aqueles que irão projetar o que o público já custeou com impostos é a descontinuidade de uma prática crítica dos profissionais e do público em geral.

Os concursos públicos realizados de forma transparente são formas legais de promover a discussão para qualquer escolha pública. A sociedade ao participar da escolha, evolui seus critérios e mantém sobre a obra escolhida, um zelo e uma vigilância maiores do que se fosse excluída do processo. Em processos de seleção como os concursos e editais, promove-se uma grande chance de emergirem novos talentos, novas ideias, e de grande parte dos envolvidos no assunto evoluir seus paradigmas. Esses eventos se desdobram numa comunicação espontânea que insere os que desconhecem o tema, convidando-os a participar de uma produção de conhecimento coletiva de autorias fragmentadas em vários agentes profissionais

¹⁸ “O pacote de obras de Jorge Roberto Silveira demonstra o quanto o prefeito admira Oscar Niemeyer. Mesmo com o caminho que leva o nome do arquiteto inacabado, na quarta-feira passada ele recepcionou uma equipe do mestre, que vistoriou os locais onde serão instaladas esculturas desenhadas pelo arquiteto. As peças vão ficar ao longo do Caminho Niemeyer, do Centro a Charitas. Não foram decididas ainda, porém, quantas serão erguidas naquele trecho”. Retirado da matéria „Enfim o pacote de obras” do jornalista Cássio Bruno. no jornal *Globo-Niterói* de 08/03/2009 da matéria „Enfim o pacote de obras” do jornalista Cássio Bruno.

¹⁹ Matéria no jornal *Folha de S. Paulo* de 02/02/2009 – “Tombamento de Brasília é uma besteira”- Oscar Niemeyer em entrevista a Denise Menchen.

(artistas e críticos), muito diferente da mídia que consagra e mitifica o artista. Porém, em processos que envolvem mais pessoas e instituições, é mais complexo e arriscado articular privilégio e corrupção.

No caso das esculturas de Niemeyer no Caminho Niemeyer, é uma sobreposição de autoria desnecessária, uma estratégia de *marketing* do poder público para fomentar o turismo que consome a cidade cenográfica, uma estratégia preocupada com a representação superficial e espetacular, desligada das ações políticas necessárias para movimentar a cidade culturalmente.

Cidades dominadas pelo mercado imobiliário, com a cumplicidade dos governos e a não participação efetiva de seus cidadãos, são campos abertos para derrubar tudo que não promete lucro rápido. O discurso da efemeridade nesses lugares tem objetivos escusos e parece compartilhar com a urgência do mercado de consumo, descomprometido com o valor memorial que represente para as pessoas que se usufruem desses espaços. Segundo Daisy Peccinini (2008):

a metrópole contemporânea configura-se no movimento acelerado das máquinas e dos meios de comunicação, a ditarem uma noção de tempo vertiginosa e a deglutição acrítica da informação. Importa para a Arte Pública, enquanto inserida em espaços sociais – frequentemente grandes metrópoles de enorme complexidade, que ela possa restabelecer vínculos com tudo o que é memória e não deve ser jamais esquecido. Num mundo globalizado ela representa o empenho pela lembrança localista. Importa também que possa sublinhar o que há de problemático na sociedade contemporânea e assim, pelo viés do estético a ser apreendido pelo olhar do transeunte, possibilite a reflexão das vivências dos indivíduos e apresente uma nova dimensão de sua inserção social.

Para a artista plástica Maria Bonomi, que tem no currículo uma vasta experiência com a arte pública, tanto prática quanto teórica²⁰, esta se difere de outras práticas artísticas pela sua não autonomia em relação ao lugar e ao público onde será inserida. Ela aponta que a arte pública deve ser pensada e realizada de acordo com o lugar, tanto físico quanto social, criando referências que orientem e congreguem a população. Outras questões que Bonomi aborda em sua tese são a produção coletiva e a autoria anônima. Segundo Bonomi (2005):

Eu não acredito que o desenvolvimento da arte se dê de outra maneira que não por meio da arte pública. Eu acho que é o único

²⁰ A artista defendeu sua tese “Arte Pública: sistema expressivo – anterioridade”, doutorando-se em Poéticas Visuais pelo Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da USP em 1999.

caminho. Arte pública, arte coletiva [...] Não podemos mais ficar olhando o nosso umbigo, principalmente no Brasil, onde convivemos com a tragédia. [...] Na minha opinião a gente teria que ter cada vez menos eventos e mais fatos culturais. As verbas deveriam ser dirigidas para coisas que permanecem. [...] Sair do cultural-efêmero para o cultural-substância? Uma situação que pode até incluir o efêmero, mas não somente ele.

O depoimento de Bonomi resulta de uma intensa participação nos rumos políticos do país, e apesar de viver no Brasil na cidade de São Paulo, é uma cidadã do mundo e por isso percebe que o que é implantado nos Estados Unidos e na Europa não necessariamente é conveniente para o Brasil, país que necessita constantemente cuidar de sua identidade e de sua memória. O evento pode ser espetacular, contagiante e marcar o início de uma mudança, mas será o processo cotidiano que irá transformar um hábito, um paradigma.

Em relação à permanência da obra nos espaços públicos, Patricia C. Phillips inicia um texto sobre a temporalidade na arte pública que apresenta os conflitos entre efemeridade e permanência das obras. Segundo Phillips (1998, p. 295):

Há um desejo por uma arte estável, que expresse permanência através de sua própria continuidade. Simultaneamente, a sociedade tem uma preferência conflituosa por uma arte que seja contemporânea e atual, que responda e reflita seu contexto temporal e circunstancial. E então existe um anseio contraditório em si mesmo de que essa espontaneidade cheia de frescor seja protegida, torne-se invulnerável ao tempo, visando assumir seu lugar como artefato histórico e como uma evidência concreta das paixões e prioridades de uma época. Para a Bienal de Veneza em 1986, Krzysztof Wodiczko projetou uma imagem de colagem fotográfica de uma câmera de 35mm, a bainha de uma arma com uma granada, e um enorme tanque durante horas sobre a base da torre de 600 anos da praça de São Marco. Além de promover uma crítica do turismo e da política, o projeto de Wodiczko oferecia uma dialética poderosa sobre os requisitos ambíguos para estabilidade e preservação, mudança e temporalidade. Para alcançar essas conclusões, foi necessário tanto a firme permanência da torre como a efemeridade da luz projetada. Arte Pública diz respeito a esses temas dinâmicos; a vida pública é composta por essas contradições.

No decorrer do texto a autora defende a promoção de experimentos de curta duração que possam ser revistos, dando oportunidade a uma rotatividade de obras e à avaliação de seus desdobramentos. Acrescentando ao parecer da autora, creio que para cada lugar e cada situação a efemeridade ou permanência tenha que ser defendida com mais ênfase. O exemplo que ela usa e eu cito é muito adequado para

essa avaliação. A força do discurso de Krzysztof Wodiczko apoia-se na secular permanência da praça de São Marcos, ou melhor, na conservação do patrimônio arquitetônico que Veneza apresenta e explora como atração turística. A cidade preservada não é uma cidade estagnada, ela apenas conserva a espessura do tempo em suas ruas, prédios e casas. Nem sempre o novo precisa derrubar o antigo para se erguer, e creio que a sociedade tem um anseio que não é contraditório e sim associativo - ela deseja o novo e o histórico simultaneamente, e a avaliação dessa medida é uma prática de escolha cotidiana. As cidades europeias seguem a lógica da conservação, crescem na periferia, ou no centro em consonância com seu território mais antigo. Há lugar para o novo e o antigo conviverem, sempre dependente de uma cultura e administração pública que norteiem esse conceito e essa prática.

No projeto *Mosaico do Lugar*, a técnica do mosaico foi escolhida pela sua não efemeridade, sua permanência no tempo, possibilitando o enraizamento de uma história de construção com cacos. Destruir para reconstruir outra configuração, quebrar e remontar, colher da natureza, ou dos pertences, resíduos do passado e do presente e eternizá-los. Durante as oficinas conversamos em alguns momentos sobre esse registro de cada um que fica para a posteridade, sobre poder voltar ao local e mostrar o que você fez anos atrás, ou, mais adiante, o que seu avô fez há muito tempo, e assim por diante. Para o desdobramento social no tempo, essa obra pode servir de memorial, tema para muitas histórias, muitas lembranças.

A técnica do mosaico constrói uma história milenar em várias civilizações, seduzidas por sua perenidade. Fazendo um retorno histórico, o mosaico é encontrado nos vestígios de civilizações da Europa, do Norte da África e do Oriente Próximo a partir do século VIII a.C. Nas civilizações greco-romanas a técnica era basicamente utilizada para a pavimentação, utilizando tesselas de seixos rolados e mais tarde, mármore cortado.

Em meados do século IV, a arte cristã utilizou o mosaico para obras pavimentais e murais e os bizantinos se destacaram com a utilização de tesselas de pasta vítrea, irregular, captando efeitos de luz que proporcionam aspecto de realismo nas obras. No século VII produziu-se um renascimento do mosaico a partir de Constantinopla, que se expandiu tanto para o Oriente e quanto para Ocidente.

No século XIV o mosaico perdeu sua autonomia artística e passou a ser

considerado arte decorativa subordinada à pintura, em que artistas passaram a preparar cartões para sua execução por terceiros. Em Veneza e Florença, artistas como Giotto, Tiziano e Domenico Ghirlandaio assinaram cartões de grandes obras. Para que estas se aproximassem da pintura, as tesselas tornaram-se mais fragmentadas, e nos séculos XVIII e XIX surgiam os mosaicos miniaturas, empregados em objetos de decoração e joias, utilizando micro-tesselas e produzindo imagens em que somente se percebe a fragmentação da superfície com o auxílio de lentes.

Separando as atividades artísticas pela demanda de esforço físico que cada uma requer, Hannah Arendt (2002, p.92) aponta o sentimento de superioridade que os pintores tinham em relação aos escultores, que perdurou por muitos séculos. Sendo as ocupações classificadas segundo a quantidade de esforço empregada, são consideradas mais mesquinhas aquelas nas quais o corpo se desgasta. Assim, a pintura ocupa um lugar privilegiado nas artes, como técnica que emprega mais intelecto e menos labor. O mosaico, assim como a escultura, demanda um trabalho manual de grande esforço, porém a escultura tem uma autonomia em relação à pintura por sua tridimensionalidade, impossibilitando paralelos e criando uma esfera de avaliação que manteve seu poder simbólico no campo da arte. O mesmo não aconteceu ao mosaico e à tapeçaria, que, pela sua bidimensionalidade ficaram submetidos aos parâmetros da pintura, estando aquém como criação artística, sendo menosprezada a linguagem singular que cada técnica traz na sua realização.

No início século XX, o arquiteto Antoni Gaudí resgatou o mosaico de forma pouco figurativa e muito particular ao revestir suas construções com escamas de restos de azulejos e porcelanas, cacos históricos reconstruindo memórias (Fig.27). Segundo Giulio Carlo Argan (1999, p. 223):

Gaudí une a obra do construtor, que define as estruturas, a do escultor, que modela as massas, e a do pintor, que delimita as superfícies com cor; além disso, faz convergir para a obra várias especialidades do artesanato: o mosaico, a cerâmica, o ferro batido etc. Reconstrói assim o tipo de canteiro medieval, em que o artista era o chefe dos operários e se comportava não como um projetista, mas como um maestro de uma orquestra.



Fig. 27
Detalhe do
mosaico que
cobre os bancos
do Parque Güell
de Gaudí em
Barcelona

No nosso projeto, o mosaico é tomado como resíduo de um grande processo social, referência de um tempo e seus eventos efêmeros. Tendo em vista nossas transformações internas e intensas, necessitamos estabilizar as emoções em contraponto ao furacão de novidades que nos atropela. Arendt (2002, p. 150) aponta a permanência do artifício humano como estabilizador do homem diante da vida e da natureza:

É a durabilidade que empresta às coisas no mundo a sua relativa independência dos homens que as produziram e as utilizam, a “objetividade” que as faz resistir, obstar e suportar, pelo menos por algum tempo, as vorazes necessidades de seus fabricantes e usuários. Deste ponto de vista, as coisas do mundo têm a função de estabilizar a vida humana; sua objetividade reside no fato de que – contrariando Heráclito, que disse que o mesmo homem jamais pode cruzar o mesmo rio - os homens, a despeito de sua contínua mutação, podem reaver a sua invariabilidade, isto é, sua identidade no contato com objetos que não variam, como a mesma cadeira e a mesma mesa. Em outras palavras, contra a subjetividade dos

homens ergue-se a objetividade do mundo feito pelo homem, e não a sublime indiferença de uma natureza intacta, cuja devastadora força elementar os forçaria a percorrer inexoravelmente o círculo do seu próprio movimento biológico, em harmonia com o movimento cíclico maior do reino da natureza. Somente nós, que erigimos a objetividade de um mundo que nos é próprio a partir do que a natureza nos oferece, que o construímos dentro do ambiente natural para nos proteger contra ele, podemos ver a natureza como algo “objetivo”. Sem um mundo interposto entre os homens e a natureza, haveria eterno movimento, mas não objetividade.

As grandes favelas representam atualmente o desvio dos objetivos urbanísticos modernos, a forma não organizada de se pensar a cidade. A precariedade dessa urbanização e suas moradias não estabelece um lugar que se construa um imaginário de permanência ou se restitua uma memória. É precário, transitório, sem registro da história. Há certamente uma transmissão oral dos acontecimentos, mas diferentemente das sociedades primitivas que estão mais preservadas da invasão midiática, os metropolitanos são invadidos pelas histórias alheias que os meios de comunicação trazem diariamente. Os fatos vivenciados pelas famílias e grupos sociais ficam ofuscados pelas notícias que correm paralelas e invadem seus ambientes. A construção da própria história é atravessada por uma avalanche de notícias que não se transformam em memória, ao contrário, constroem esquecimentos. Por analogia, doença de Alzheimer concretiza o que já ocorre em nossos tempos de forma branda e crônica em todas as esferas.

Nas escadas da rua Oscar Pereira ninguém é celebridade, mas todos estão imortalizados no espaço público com uma expressão artística de sua autoria, fundando um monumento para o futuro. É importante ressaltar que aqui é utilizada a etimologia latina da palavra, ou seja, o que traz à memória. O monumento, segundo Augé (2003, p. 58), “são imponentes construções em pedra ou modestos altares de terra, em relação aos quais cada indivíduo pode ter a sensação justificada de que, para a maioria, eles preexistiam a ele e a ele sobreviverão”.

Quando concebi o projeto *Mosaico do Lugar* em 2003, sua permanência era um dado que eu percebia como diferente da diretriz da arte pública contemporânea, mas completamente pertinente com relação à história física e social de Charitas. Eu previa que o bairro, até então resguardado das transformações urbanas, seria transformado em outro lugar em curto prazo de tempo, e infelizmente não errei. O mosaico, que creio possa ficar por muito tempo, mesmo não sendo tombado como

obra a ser preservada, representará o momento de passagem dessa 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 da memória a partir das imagens construídas nas escadas. É uma referência muito importante para quem participou e poderia ser também para Niterói.

A realização do *Mosaico do Lugar* edificou uma referência razoavelmente imutável no bairro, guardando histórias mutáveis. Pode se ver na cena cotidiana uma criança insistindo com a mãe para sempre subir a escada e ver o “mosaico da bandeira” que a encantou, ou ouvir de um adulto que a subida ficou menos árdua com o colorido que vai se revelando tão minucioso em expressões diversas. Ou, ainda, saber que alguns participantes trazem visitantes de outras cidades para mostrar sua obra e contar o evento passado. Muitas vezes eu subo e quase sempre descubro um trabalho não percebido, como se nas várias subidas ele estivesse invisível, ou percebo um trabalho, já muito visto, de uma forma nova. Histórias soltas que fazem parte da memória daqueles que participaram do projeto, dos moradores que usam esse acesso, dos visitantes que relatam seu encantamento.

A experiência estética nas oficinas

Para Richard Shusterman, definir a arte é uma discussão longa que nos remete à Antiguidade, com Platão e Sócrates classificando-a aquém da filosofia e definindo-a como imitação do real ou mimese. Mesmo com a defesa de Aristóteles de que a arte produz uma verdade superior e mais filosófica que a história, não se deslocou o sentido de imitação, para concebê-la como atividade racional de fabricação externa, a *poièsis*. Assim, a atividade produtiva ou *poièsis* diferencia-se da ação ética e política, ou seja, da *práxis*. Direcionando essas definições para a atividade artística, a *poièsis* seria a produção material como fim, e a *práxis*, como atividade que incorpora não só a produção artística, mas o quanto seu agente ou produtor foi afetado por essa atividade.

Com a mimese perdendo influência como prática artística, principalmente com a virada estilística promovida pelo impressionismo, outras teorias foram propostas para definir a arte e delimitar seu campo. Mas, segundo Shusterman, nenhuma que definisse seus objetos e sua essência singular ou nenhuma que pudesse ser compartilhada por todas as práticas, que fundamentasse suficientemente a diferença entre o objeto comum e a obra de arte. Teorias que falham por serem restritivas ou vagas.

A visão parcial da produção artística concebida como *poièsis*, faz com que haja uma valorização excessiva do objeto artístico em detrimento das relações de produção e fruição dessas obras. Segundo Shusterman (1998, p.46), “enormes somas são destinadas à aquisição e à proteção de obras de arte, enquanto quase nada é investido em educação estética, que permitiria que essas obras fossem mais bem aproveitadas”.

Ainda persiste no imaginário da sociedade contemporânea a divisão do trabalho prático cotidiano, tido como desagradável e necessário, e a criação artística como fonte de honra e prazer, muitas vezes considerada sem função. Enquanto o fazer humano é concebido como reduzido ao nível de atividades não criativas, desloca-se para as artes uma criatividade ilimitada, deformando também sua concepção e sua prática. O resultado desse equívoco é uma valorização exacerbada do resultado em detrimento do processo. Separação entre arte e vida.

Shusterman se apropria da definição pragmatista da arte como experiência, de John Dewey, para repensar a arte sem buscar necessariamente uma definição, uma verdade. Considerando que o conceito de experiência estética para Dewey não se limita apenas à prática artística estabelecida pela história da arte, ela pode abarcar as infinitas práticas contemporâneas do fazer artístico que desviaram ou estabeleceram composições com outras esferas do conhecimento ou prática além do mundo da arte. Para Dewey, a produção e a recepção da arte envolvem uma experiência emocional, intelectual e prática, que, ao serem concebidas separadamente, perdem a vitalidade unificada da experiência estética e se afastam da transformação vivida pelo agente, seja aquele que produz, seja o que frui. Segundo Shusterman (1998, p. 38):

A experiência estética [...] pode, então, servir como uma pedra de toque relativamente independente, ainda que não inteiramente externa, para criticar e melhorar a prática artística, especialmente quando a intenção é reorientá-la no sentido de permitir uma experiência estética mais rica e frequente para um maior número de pessoas.

Concebendo o projeto *Mosaico do Lugar* como um processo artístico e educacional não formal, podemos considerar que a produção e a recepção artística estiveram entrelaçadas no processo e na resultante. A *práxis* seria o termo mais adequado para conceituar a proposta do projeto, e não a *poièsis*. Com raras exceções, quase todos os participantes não tinham tido anteriormente a oportunidade de produzir mosaico, de compreender sua técnica e com isso poder apreciar a singularidade de sua linguagem. Como havia livros e revistas sobre mosaico à disposição nas oficinas, os participantes tinham a possibilidade de conhecer um pouco do histórico dessa técnica milenar e criar referências para a produção atual. Por meio da produção individual ou coletiva e das trocas realizadas

na ambiência do ateliê, todos tiveram a oportunidade de aprofundar esses conhecimentos.

A proposta visual única a partir de vários trabalhos individuais realizados coletivamente demandou que fossem respeitadas algumas delimitações materiais e critérios práticos que possibilitassem a reunião das partes para formar uma obra, no caso, a escadaria. Foi necessário conjugar as convenções básicas do mosaico, critérios nas obras de urbanização, muitos participantes envolvidos e uma organização do tempo empregado para realizar toda a escadaria, já que as oficinas aconteciam uma vez por semana.

O mosaico é uma técnica artística que requer paciência e persistência na sua execução; são várias etapas de produção que vão de colher ou cortar as peças no tamanho e na forma que convier ao desenho concebido, passando por colá-las no suporte intermediário, até aplicá-las no local definitivo. O suporte era a talagarça recortada em tamanhos e formas diferentes. Para a colocação nos degraus, deixavam-se pedaços de 15cm X 15cm, 30cm X 15cm e 140cm X 15cm previamente cortados. A altura não podia ultrapassar os 15cm, de maneira a caber com folga nos espelhos, de 17 cm. Os degraus, que variavam de 140cm X 17cm a 100cm X 17 cm, foram estabelecidos pelo projeto urbanístico como medida padrão para a escada. A talagarça também foi recorta em formas de peixes, pássaros e borboletas. Essas figuras compuseram os painéis dos muros. Durante as oficinas, na área delimitada pelo suporte, cada participante pôde criar livremente. Mantendo o espaço da expressão individual, cada um pôde reconhecer na profusão colorida, sua obra, sua autoria (Fig. 28, 29, 30).

A oferta de diferentes tamanhos de suporte possibilitava ao participante a escolha do que mais convinha à sua criação, como também estar adequado ao seu comprometimento com as oficinas. O tamanho menor, dependendo da fragmentação das tesselas, poderia ser executado em uma única sessão de oficina. Já os suportes maiores, principalmente os de 140cm X 15cm, as medidas do degrau maior, dependiam de o executor permanecer por várias sessões no mesmo trabalho ou dividir sua execução com outros participantes. O tamanho maior impunha responsabilidades diferentes e a partir desse dado pude perceber que vários participantes colocavam tal tarefa como um objetivo a ser alcançado, quando estivessem mais preparados para assumir a missão.

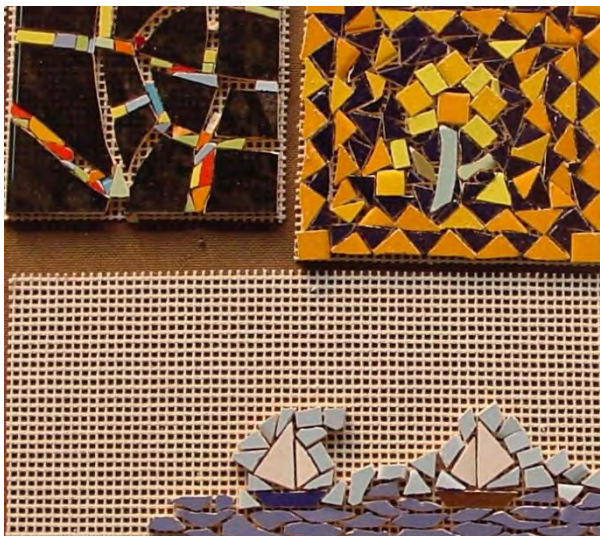


Fig. 28 - Trabalhos em processo antes de rejuntar



Fig. 29 - Trabalhos finalizados antes de rejuntar



Fig. 30 - Trabalhos já rejuntados e prontos para serem colocados na escada

Alguns assumiram o tamanho maior da talagarça sem avaliar seu grau de comprometimento e abandonaram o trabalho sem concluí-lo. Nestas situações aguardava-se o retorno do participante e, caso o mesmo não voltasse, a obra inacabada era oferecida ao grupo para ser concluída. Não houve melindre nesses

casos, e, com a recorrência dos abandonos, alguns participantes já chegavam indagando sobre as obras abandonadas para terminar.

Ao analisar a produção da arte a partir da investigação de Howard Becker (1977, p. 208) como uma “ação coletiva”, observa-se que o autor define a rede de colaboração para que uma obra de arte seja realizada, diferenciando a ação do artista e da equipe de apoio, ou seja, aquele que assume a responsabilidade artística e os que desempenham atividades “menos necessária para o sucesso do trabalho, e merecedora de menor respeito”.

A coordenação do projeto me colocava com o status de artista, mas eu pouco interferia na criação dos trabalhos dos participantes. Ao mesmo tempo que estes formavam uma equipe de apoio, por estar construindo coletivamente a intervenção artística, a equipe era transitória e aprendiz, assimilava a técnica para elaborar o trabalho, criando e realizando a obra definitiva. Exceto alguns integrantes, a maioria dos participantes não eram artistas profissionais, mas estavam colaborando em um projeto parcialmente definido. Não houve qualquer ensaio que antecedesse a execução da obra definitiva. Tudo que era realizado era considerado obra adequada para compor o grande mosaico da escadaria. Com isso, essa equipe de apoio, por ter total autonomia sobre a criação das obras individuais, dividiu com a autora o status de artista em relação à intervenção no espaço público.

Mas, ao considerar o projeto total como obra artística, ou seja, as interações sociais, as negociações, a experiência estética coletiva, concebo a minha função de coordenação do projeto como uma atividade de artista orquestrando as inúmeras formas, instrumentos e conceitos para realizar a obra artística. Na produção do mosaico eu era uma das participantes, mas, no projeto, minha observação do grupo e atuação de controle das situações me colocava em posição diferenciada dos demais. Alguns participantes acreditavam que eu tinha objetivos eleitorais e que a ação social era parte de uma campanha política ainda não declarada. Com o passar do tempo essa desconfiança foi se dissipando.

Essa função do artista é relativamente nova e Hal Foster retomará o texto “O autor como produtor”, escrito por Walter Benjamin em 1934, para apresentar um paradigma similar na atualidade – o artista como etnógrafo –, que contesta a imbricação da arte burguesa/capitalista e está comprometido com um “outro”

culturalmente diferente. Hal Foster (2005, p. 142) descreve a aproximação da arte com a antropologia:

Assim o que caracteriza esse direcionamento atual, além de sua relativa autoconsciência sobre o método etnográfico? Primeiro, como havíamos visto, a antropologia é pensada como a ciência da alteridade e nesse sentido, é, junto com a psicanálise, a língua franca da prática artística e do discurso crítico. Segundo, a antropologia considera a cultura seu objeto, e esse campo expandido de referências é o domínio da teoria e da prática pós-moderna. [...] Terceiro a etnografia é considerada contextual, uma demanda muitas vezes automática que artistas e críticos atuais dividem com outros praticantes, muitos dos quais almejam desenvolver um trabalho de campo no dia a dia. Quarto, a antropologia é pensada como reguladora da interdisciplinaridade, outro caminho da arte contemporânea e na crítica. Quinto, a recente autocrítica da antropologia a torna atrativa, pois promete uma flexibilidade do etnógrafo no centro, preservando um romantismo do outro nas margens.

Há na comunidade de Charitas uma trama familiar que ali se organizou com o passar das décadas. São elos de parentesco e de vizinhança ao mesmo tempo. Constroem-se no mesmo terreno os “puxadinhos” abrigando os filhos e as novas famílias; ou o casamento entre vizinhos contribui para que o casal permaneça no bairro, dentre outras tramas sociais que dificilmente deixam uma família desligada dessa rede de relações, constituindo uma aldeia dentro da metrópole. Os moradores fora da trama são os estrangeiros, como eu e alguns vizinhos. Com esta posição, estou dentro por morar junto à comunidade, e fora do contexto social, facilitando e dificultando algumas ações e observações etnográficas.

Com o tempo ficou mais claro que havia grupos distintos no bairro frequentando as oficinas. Um menino de 11 anos, morador do bairro, durante as oficinas implicava muito com todas as crianças, e isso provocava alianças e brigas que revelavam melhor os posicionamentos individuais e de grupo. As crianças e adolescentes deixavam essa separação mais clara: os que moravam à esquerda do ateliê, local que atualmente é denominado de comunidade da Hípica, e os do lado direito e acima do ateliê. Os primeiros são posseiros, e os segundos, proprietários de moradias precárias em locais de difícil acesso; duas áreas sem urbanização e serviços públicos. No ateliê eles se juntavam - era o campo neutro para os encontros -, mas não se misturavam totalmente, mantinham os grupos já conhecidos nas escolhas dentro do ateliê, para sentar e trabalhar.

Além de minha função de observadora participante, ao definir algumas regras de ordem técnica e moderadamente orquestrar as várias manifestações individuais que emergiam, fossem artísticas ou emocionais, políticas ou econômicas, essa posição me colocou no centro das demandas. Minha intenção era atuar sem centralizar as atenções, principalmente as referências artísticas, para que pudesse emergir um conteúdo, e uma forma para traduzir este conteúdo, que fossem genuínos de cada participante. Assim ocorreu uma multiplicação de referências. (Fig. 31, 32, 33)

Não havendo tema proposto, foi interessante observar os deslocamentos temáticos que emergiram durante o projeto. Uma ideia era eleita e vários seguidores se apropriavam dela para realizar seus trabalhos. Teve a moda dos peixes, das borboletas, das frutas, do coração, da paisagem local, das declarações de amor, dos nomes... À medida que iam ficando prontos, os trabalhos eram rejuntados e colocados nos espelhos das escadarias pelo funcionário do ateliê, formando um mosaico de mosaicos. O critério para a colocação lado a lado nos espelhos das escadas era a ordem em que iam ficando prontos. Quando o participante produzia muitos trabalhos consecutivos, colocava-os reunidos no mesmo degrau e isso era motivo de orgulho para o autor, demonstração de uma produtividade que possibilitava reunir as obras e apresentar um estilo próprio.

Logo no início da implantação das oficinas ainda havia uma desconfiança sobre o destino dos trabalhos. À medida que os mosaicos eram colocados na escada, além de dissipar a desconfiança, surgia um novo olhar sobre os trabalhos acabados. Depois do rejunte, a peça ganha uma qualidade plástica que muitas vezes surpreende o autor iniciante, animando-o para novas empreitadas.

Além de mim, outros participantes da oficina funcionavam como referência que transitava pelos grupos (Fig. 35). O funcionário do ateliê era um rapaz muito requisitado pelos participantes, pois ele dominava muito bem as várias etapas do processo técnico, ensinava e produzia trabalhos tecnicamente impecáveis. Ele foi o colocador dos mosaicos na escadaria até quase o final do projeto.



Fig. 31
O coração repetido em diferentes versões

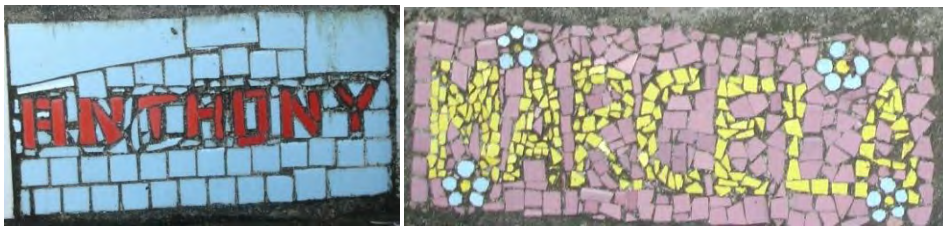


Fig. 32
Os nomes e apelidos



Fig. 33
Declarações de amor

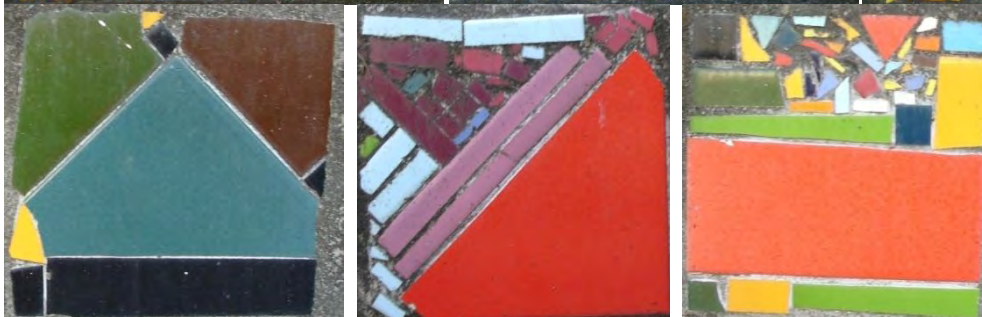


Fig.34
Composição com diferentes tamanhos de tesselas

Uma senhora, mãe de uma aluna da Universidade Salgado de Oliveira, frequentou todo o período do projeto, produzindo inúmeras obras reconhecidas por todos. Por ter participado do projeto assídua e pontualmente, ela conhecia todos e sua timidez foi dando lugar a uma participação também nas conversas. O muro de borboletas foi ideia sua, que também idealizou o banco com a imagem da lagarta para narrar visualmente a passagem morfológica do inseto, associando-o às suas próprias transformações existenciais durante o projeto. Ela tinha 65 anos e apareceu pela primeira vez com a filha, já que não podia ficar sozinha em casa por graves problemas de saúde. O seu fazer artístico e o reconhecimento de sua autoria pelos outros participantes e pela família fizeram com que ela se abrisse para outra qualidade de vida. Paralelamente, iniciou outros cursos de arte. Vários conteúdos guardados durante tantos anos ganharam expressão em suas obras, e, para ela, reconhecer a si mesma nessa autoria foi muito além de um ganho artístico, foi um salto vital. No início ela precisava ser levada ao ateliê por um familiar. Com o tempo, ela já podia ir sozinha de táxi e depois passou a ir de ônibus e a subir as escadas. Mais do que um exercício físico, era a certificação de sua autonomia e suas infinitas possibilidades de viver. Durante as oficinas, no seu silêncio, ela encantava crianças, adolescentes e adultos com sua dedicação e criatividade no trabalho, produzindo uma quantidade e qualidade de obras durante dois anos, que sobressaiu em todos os sentidos. Era uma referência positiva para todos (Fig.39).

Um artista plástico que realizou obras grandes e com requinte de desenho e acabamento, apesar da pouca frequência nas oficinas, era reconhecido e admirado por todos. Seus trabalhos expostos em sua ausência funcionavam como referências técnicas e artísticas. Ele conhecia a turma de Educação Artística da Universidade Salgado de Oliveira – Universo e se destacava como um bom desenhista, sendo muito solicitado para esboçar imagens que alguns participantes queriam executar, mas não se sentiam capazes de desenhar. Também frequentava o boteco da comunidade da Hípica, lugar de onde vinham várias crianças e adolescentes, e me trazia informações sobre o impacto do projeto na comunidade (Fig. 23).

Uma participante que ingressou mais no final do projeto, durante a oficina, produzia pouco, mas se colocava como instrutora e conversava muito com todos, e habilidosamente colocava todos para falar também. Os quatro citados acima não moravam no bairro, mas na oficina se tornaram referências.

Em certo momento na oficina, um menino de 12 anos descobriu que se utilizasse um pedaço grande de azulejo ele acabaria rápido seu trabalho. Outras crianças denunciaram o gesto do colega como um desvio, aguardando minha repreensão. Não julguei como erro e sim como mais uma forma de composição, pois o autor, misturando grandes pedaços com fragmentos pequenos, apresentava uma composição plástica que eu não tinha ensinado, mas era no caso dessa obra e de várias outras posteriores, um entendimento das infinitas possibilidades do mosaico desdobrado numa atitude corajosa (Fig. 34).

A possibilidade de arriscar novas práticas, e essas inovações serem aceitas pelo grupo, promove uma crença no indivíduo de que ele pode apresentar suas ideias e assumir suas autorias sem medo. O clima nas oficinas foi intencionalmente direcionado para a não competitividade. Quando surgiam comentários de julgamento e comparações, esses eram deslocados para comentários sobre as diferenças que cada um apresenta, que precisam ser notadas e valorizadas, sem necessariamente serem comparadas.

Como coordenadora do projeto, me cabia essa atenção, o cuidado de deixar fluir os anseios individuais e dissolver as possíveis atitudes invasoras e agressivas. Nessa missão eu recebia ajuda de participantes que se posicionavam naturalmente como colaboradores na sociabilidade. Tal proposta se contrapõe às relevâncias individualistas e incentiva o que Georg Simmel (2006, p. 66) aponta como “sentido de tato”:

Quando os interesses reais, em cooperação ou colisão, determinam a forma social, eles mesmos já cuidam para que o indivíduo não apresente sua especificidade e singularidade de modo tão ilimitado e autônomo. Mas, onde essa condição não ocorre, é necessário que o refreamento se dê apenas a partir da comunhão com os outros, outra maneira de redução da primazia e da relevância da personalidade individual. Por essa razão, o sentido de tato tem um grande significado na sociedade, uma vez que leva à autorregulação do indivíduo em sua relação com os outros, e num nível em que nenhum interesse egoísta, externo ou imediato, possa assumir a função reguladora. Talvez seja a ação específica do tato que marque os limites para os impulsos individuais, para a ênfase no eu e para as ambições espirituais e externas, sendo talvez a ação específica que sustente a legitimidade do outro.

Durante as oficinas do projeto *Mosaico do Lugar* havia a oportunidade de ir conversando enquanto se produzia o mosaico. Não havia barulho de máquinas, nem

era necessária uma atenção tão concentrada no fazer, pois várias etapas, como cortar e colar, se repetiam e cada um as executava no seu ritmo. Havia assuntos que envolviam todos os que estavam na mesa ou mesmo na oficina e também conversas reservadas de dois ou três participantes. Uns já se conheciam, outros estavam se conhecendo no ateliê.

O ato do artesanato requer uma atenção que pode ser dividida com o ato da narrativa, de contar histórias e intercambiar experiências. No texto *O narrador* de 1936, Walter Benjamin (1987, p. 205) considera que “a narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão [...] é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação”. O autor apresenta a imbricação do artesanato com a narrativa numa época em que se perseguia perfeições que dependiam do tempo empregado num trabalho paciente, várias camadas transparentes, entalhes e polimentos minuciosos e conclui que “o homem de hoje não cultiva o que pode ser abreviado. Com efeito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa”.

Benjamin associa a morte da narrativa com a evolução do romance, que está essencialmente associado ao livro e à invenção da imprensa. O romance é uma poética moderna, originada do indivíduo isolado, da escrita e não da tradição oral que se processa coletivamente, que é fonte da narrativa.

Com a expansão da imprensa, a informação torna-se o discurso dominante, enfraquecendo as poéticas do romance e da narrativa, instaurando a notícia objetiva. Esta é organizada a partir de um fato - o evento escolhido para noticiar, a palavra e o parecer do jornalista, o olhar do artista (gravador e depois, o fotógrafo) - e rapidamente é distribuída para o leitor, que assimila este conteúdo individualmente e pouco dialoga socialmente sobre suas interpretações. Porém esses poucos diálogos a partir das informações veiculadas pela mídia tornaram-se predominantes diante do enfraquecimento da conversa sobre a própria existência, sobre os eventos vivenciados em grupo.



Fig. 35 - Participantes que se tornaram referência na oficina



Fig. 36 - Diferentes núcleos de conversa e trabalho

No ato da fala, por mais que o narrador se situe em posição centralizadora de atenções, a autoria da narrativa pode ser dissolvida no evento com seus participantes. Nas oficinas do *Mosaico do Lugar* não havia o agente centralizador das atenções como ocorre numa aula formal em que o professor promove a dicotomia entre os que ouvem e quem fala. Os participantes formavam pequenos grupos em torno de uma pessoa que ensinava algo ou contava uma história interessante, mas depois se dissolvia e era armado outro foco de assunto e interesse, havendo, portanto, uma circulação de referências (Fig. 36)

Os espaços que atualmente oferecem a oportunidade de conversar sobre temas que desviem dos assuntos disseminados pela mídia de massa, ou enfocar de outras formas esses mesmos assuntos, operam como oficinas de produção cultural que germinam novas possibilidades de pensar o contemporâneo, outras formas de efetivar trocas, novas maneiras de existir. A partir do relato de uma das participantes do projeto, que naquela época cursava Licenciatura em Educação Artística na Universo, pude aferir o quanto essa experiência afetou alguns participantes. Segundo ela, a participação no projeto a fez crer na potencialidade do trabalho coletivo de arte e em seus desdobramentos positivos, quando esse se processa numa continuidade, num demorar no tempo que possibilita estreitar as relações e promover outro tipo de sociabilidade. Essa vivência desdobrou-se em conteúdo que ela atualmente utiliza em suas aulas como professora, e a visita à escadaria tornou-se material didático para ela relatar o acontecido e teorizar sobre seu processo.

O que ficou evidenciado foi o interesse da maioria dos participantes, principalmente das crianças, pela convivência com os outros no ateliê. Fazer mosaico era o veículo para uma socialidade naquele momento e lugar. Tornou-se um programa social, no qual em campo neutro, moradores de áreas diferentes do bairro e outras localidades da cidade, se encontravam para uma atividade que não tinha nenhuma exigência de assiduidade, pontualidade e execução de tarefas. Podia-se chegar e ficar apenas conversando ou observando.

Creio que a ambiência de comunidade que se instalou nas oficinas, misturando tantas idades diferentes em processo de colaboração, proporcionou uma atmosfera mais familiar e menos competitiva. Temos atualmente uma concepção de sociedade competitiva baseada nas teorias de Darwin que parece reinar como

paradigma. É a visão de que nossas relações são feitas a partir de uma luta incansável em que vence o mais forte, aquele que sobrevive na guerra.

Vozes que destoam nessa crença na competitividade são as de Humberto Maturana e Francisco Varela, que têm como tese central de suas pesquisas o processo interativo de existência do mundo e seus seres.

Com efeito, ao longo deste livro vimos que a existência do ser vivo na deriva natural – tanto ontogenética quanto filogenética – não acontece na competição e sim na conservação da adaptação. É um encontro individual com o meio que resulta na sobrevivência do apto. Nós como observadores, podemos mudar de nível de referência em nossa observação e considerar também a unidade grupal de que participam os indivíduos. Para o grupo como unidade, os componentes individuais são irrelevantes e todos eles são, em princípio, substituíveis por outros que possam cumprir as mesmas relações. Por outro lado, para os componentes como seres vivos, a individualidade é a sua condição de existência. É importante não confundir esses dois níveis fenomênicos para a plena compreensão dos fenômenos sociais. O comportamento do antílope, ao ficar atrás, tem a ver com a conservação do grupo e expressa características próprias desses animais em seu acoplamento grupal, na medida em que o grupo existe como unidade. Ao mesmo tempo, porém, essa conduta altruísta em relação à unidade grupal se realiza no antílope individual, como resultado de seu acoplamento estrutural num meio que inclui o grupo. Expressa assim, a conservação de sua adaptação como indivíduo. Portanto, não há contradição no comportamento do antílope na medida em que ele se realiza, em sua individualidade, como membro do grupo: é “altruisticamente” egoísta e “egoistamente” altruísta, porque sua realização individual inclui sua pertença em relação ao grupo que integra. Todas essas considerações são também válidas para o domínio humano, embora modificadas segundo as características da linguagem como modo de acoplamento social dos seres humanos, como veremos adiante. (2002, p. 219)

A proposta dos sistemas de ensino e ações sociais atuais muitas vezes segrega a sociedade separando-a por idades e outras classificações. A combinação de várias gerações convivendo juntas, frequentemente acontece no núcleo familiar. Sua reprodução em ambiente ampliado, interagindo com conhecidos e desconhecidos promove novas formas de participação no coletivo. Cada um colabora com o que tem e pode disponibilizar. Em cada fase de nossas vidas algumas características ficam em evidência e com elas nos relacionamos com o mundo. A sabedoria dos mais velhos, aliada a impetuosidade dos mais jovens e a inocência das crianças, tende a formar uma ambiência diferente da intimidade familiar, em que o equilíbrio se dá pela associação de forças complementares. A

intergeracionalidade tem sido colocada como uma meta em alguns programas sociais, tendo como objetivo a reunião de pessoas que compartilham os mesmos interesses e desejam cambiar essas experiências.

Com a profusão de ONGs que recebem recursos para oferecer capacitação gratuita para os desfavorecidos socioeconomicamente, criou-se um estigma de pobreza para seus frequentadores. Essa conclusão parte de outras situações em que, esclarecendo sobre a gratuidade da oficina de mosaico, o interlocutor me perguntava se não havia outro curso sendo oferecido que fosse pago, declarando nessa pergunta que ou não confiava na qualidade de um serviço gratuito, ou não desejava a convivência com pessoas que precisam da gratuidade, ou os dois motivos juntos.

Com esse preconceito difundido, um dos grandes obstáculos à implantação de uma ação social numa comunidade urbana é captar e manter a frequência dos participantes, principalmente dos adolescentes, que não incorporam status ao participar das ações sociais.

A participação de adolescentes no projeto, mesmo que transitoriamente, contabilizo como uma vitória e associao ao clima social instalado, sem exigência de produção e com a possibilidade de encontros, paqueras e amizades.

Diferentemente das crianças, que não estão muito conscientes do jogo do *status* e ainda são levadas pelos seus pais, e dos adultos, que já estão mais maduros e veem nos projetos uma oportunidade de aprender algo que lhe distraia ou lhe traga renda futura, os adolescentes, devido à dificuldade de seduzi-los para a participação, tornaram-se o alvo mais cobiçado pelos projetos sociais. Essa faixa etária é considerada a mais suscetível aos “encantos” do crime e à cooptação pelo tráfico de drogas.

O traficante e seus colaboradores tornaram-se, nas várias comunidades metropolitanas, heróis para essa faixa etária, exibindo armas, dinheiro e poder. As moças mais bonitas e desejadas por todos são suas namoradas. Disputar com este poder simbólico local é tarefa que depende de estratégias muito eficazes para oferecer à aqueles que não querem entrar para o crime ou querem sair dele uma oportunidade de experiência social prazerosa que eleve sua autoestima e funcione como aquisição de status dentro da comunidade. Para Pierre Bourdieu (2007, p. 10), as produções simbólicas funcionam como instrumento de dominação:

A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções. Este efeito ideológico produz a cultura dominante dissimulando a função de divisão na função de comunicação: a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções, compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante.

O conceito de inclusão, exaustivamente propagado e debatido atualmente em vários discursos de ações sociais, foi motivo de reflexão sobre seus sentidos ocultos. Para o conceito de inclusão presume-se um “dentro” e um “fora”, ou seja, algo que está fora vai ser resgatado por aqueles que estão dentro. O que é fora e o que é dentro e quem pertence a quê? Não seria a escolha desse termo a resultante de uma concepção de classe social que se coloca como referência? Que classe poderia servir de referência para as outras numa época em que os valores estão sendo corroídos e trocados?

No lugar de inclusão, a palavra *intercâmbio* oferece a possibilidade de pensar as trocas feitas por pontos diferentes, cada um com a sua centralidade, seja pessoa, classe socioeconômica, comunidade ou cultura. Considerando que cada participante estava produzindo artisticamente uma obra, ou seja, um conteúdo simbólico individual e social, esse norteamento apontou para uma prática de acolher as propostas diversas e se desviar dos critérios de julgamento dentro das oficinas.

Assim como o conceito de geração, o conceito de classe socioeconômica não fornece, como outrora a reunião de pessoas com interesses parecidos. As áreas de interesse mobilizam participantes vindos de diversos lugares, sejam eles espaciais ou culturais. O processo de globalização e seus fluxos velozes fizeram emergir forças locais através de levantamentos históricos e retorno às tradições. A aceleração do mundo contemporâneo produz seu antídoto: um desejo por formas mais lentas de produzir e consumir, que fica reservado num imaginário ou numa real mudança de vida para ritmos desacelerados. Muitos metropolitanos sonham em se aposentar e partir para uma cidade pequena, viver num sítio e poder cuidar de plantas ou se dedicar aos afazeres manuais artísticos ou a qualquer atividade que

não coube na vida atribulada. Com isso vemos serem resgatadas algumas técnicas que se afinam com essa dinâmica, que se popularizam e crescem na medida em que podem contar com a informática para montar associações, grupos de discussão, seminários e várias outras formas de deixar os atuantes dessas práticas em contato com seus pares. Temos grupos de patchwork, bonsai, mosaico, etc. São redes sociais reservadas e pouco divulgadas na grande mídia.

Devido à escolha da técnica indireta do mosaico, quase todo o trabalho foi realizado na oficina, facilitando a construção de obras minuciosas. Na técnica direta o projeto teria que ser executado na rua. Do ponto de vista de movimento social, poderia ter sido ampliado, inserindo os transeuntes da rua. Uma manifestação mais aberta, exposta e talvez espetacular. No ateliê, um espaço privado, mas aberto ao público nos dias da oficina, indicava uma ambiência mais intimista, circunscrevia um lugar e uma intenção de ampliar a intimidade dos participantes.

O ateliê de 100m², todo envidraçado com vista para o mar, está equipado com banheiro, tanques, som, telas na parede, mesas e bancos suficientes para receber quarenta pessoas ao mesmo tempo. Nas oficinas era servido café, suco e biscoito e esse lanche era sempre um sucesso, principalmente com as crianças. O lanche representava para mim mais uma forma de dar boas-vindas aos participantes, algo que tanto vivenciei ao longo de minha vida quando visitava parentes ou amigos e era recepcionada com algo para beber e comer. É um ritual de sociabilidade que abarca diferentes culturas e classes socioeconômicas, e que no caso das oficinas colaborava com a ambiência que buscávamos.

Depois do projeto finalizado, vários participantes nos indagavam pela sua continuação do projeto, demonstrando que a ação tinha se desdobrado naturalmente no desejo de voltar a estar juntos. O retorno dos participantes parece indicar o desejo por formas de relações que fujam do que Nicolas Bourriaud (2006, p. 7) denomina de “império do previsível”, os laços sociais que se converteram em formas estandardizadas por intermédio, principalmente, das “autopistas da comunicação”, ou seja, relações através dos atuais e velozes meios de comunicação.

O que Bourriaud²¹ 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 assume uma função social de apontar a precariedade das relações sociais, por meio dos eventos artísticos e de 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.

Michel Maffesoli, em caminho convergente aos conceitos que aqui tratamos, irá utilizar o termo socialidade para tratar dessa pulsão humana que nos leva a conjugar os mesmos espaços, seguirem as modas e partilharem emoções. Estando a existência social não mais submetida apenas às diretrizes religiosas, o mito da divindade é revisto na sua relação de poder, que, segundo Michel Maffesoli “tende a diluir-se no coletivo para tornar-se o divino social” (2005, p. 13), fragmentando-se em diferentes concepções.

O conceito de socialidade pode ser utilizado para averiguar que a relação interpessoal pode ser considerada objetivo, e não meio, para a realização do projeto *Mosaico do Lugar* como um todo. Produzir mosaico foi o motivo para estarmos juntos, nos relacionarmos. Segundo Maffesoli (2005, p. 14):

A experiência compartilhada gera um valor e funciona como vetor de criação. Mesmo que esta seja macroscópica ou minúscula ou que

²¹ 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 nesse contexto, no recorte europeu.

corresponda aos modos de vida ou à produção de arte, engloba a totalidade da vida social nas suas diversas modalidades. É a partir de uma arte generalizada que se pode compreender a estética como faculdade de sentir em comum. Neste sentido, retomo a concepção que tinha Kant da *aisthesis*: ênfase no *processo* que me faz admirar um objeto artístico e não no objeto em si.

Podemos afirmar que esse foco na arte se insere numa corrente mais ampla do olhar sociológico sobre as práticas da existência humana, sendo o alemão Norbert Elias (2001, p. 213) um precursor na década de 1930, ao abandonar as orientações nominalistas da sociologia, pelas quais o estudo de indivíduos isolados projeta conceitos abstratos de sociedade. Ele acredita que “uma das questões centrais da sociologia [...] seja saber de que modo e por que os indivíduos estão ligados entre si, constituindo, assim figurações dinâmicas específicas”. Para o autor, a distinção entre indivíduos concretos e reais e suas relações sociais como abstratas é uma divisão inadmissível, e aponta o jogo de cartas como exemplo para demonstrar que o jogo só existe a partir dos jogadores, e cada jogador é regulado pela interdependência promovida pelo jogo. Elias, no seu estudo sobre Mozart (1995), não só averigua dados psicológicos do artista, mas também como essa personalidade singular se relacionava com o contexto social de sua época, qual era a função do artista naquele momento histórico, marcado pela passagem das sociedades de corte para uma burguesia dominante. Segundo Elias (1995, p.16),

a vida de Mozart ilustra nitidamente a situação de grupos burgueses *outsider* numa economia dominada pela aristocracia de corte, num tempo em que o equilíbrio de forças ainda era muito favorável ao *establishment* cortesão, mas não a ponto de suprimir todas as expressões de protesto, ainda que apenas na arena, politicamente menos perigosa, da cultura. Como um burguês *outsider* a serviço da corte, Mozart lutou com uma coragem espantosa para se libertar dos aristocratas, seus patronos e senhores. Fez isto com seus próprios recursos, em prol de sua dignidade pessoal e de sua obra musical.

A questão da autoria

Michel Foucault termina sua conferência “O que é um autor?”, em fevereiro de 1969 com a frase – “Que importa quem fala?”, em que ele parte da genealogia da função do autor em diferentes momentos históricos, apontando-a como uma das especificações da função do sujeito e perguntando se é uma função possível ou necessária. Historicamente a relação de propriedade do autor em relação ao seu discurso foi necessária para desvelar e punir os responsáveis pelos textos transgressores. 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 ligação de propriedade entre os discursos e seus autores se deu de formas diferentes em cada momento histórico; 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 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 - instituições, universidades e laboratórios, e não a referência única a um autor - os discursos literários necessitam de uma autoria reconhecida, ou melhor, um

autor reconhecido. No caso das biografias, o foco se concentra no personagem principal, ou seja, na importância histórica daquela pessoa que o autor escolheu para seu relato.

A investigação de Foucault recorta principalmente a autoria dos discursos escritos, que não deixa de ser uma referência para analisar outras formas de produção cultural. Ele parte da questão inicial sobre o que é uma obra - será tudo o que o autor produziu? Que critérios adotam-se para separar o que se expõe publicamente e o que não interessa para compor a obra? Mantê-la num nível constante de valor, uma coerência conceitual ou teórica e uma unidade estilística é uma operação complexa, uma projeção da função de autor.

A complexidade de definir a obra se dá também na definição do autor. Segundo Foucault (1992, p. 42), “o nome do autor é um nome próprio” e este não só descreve como designa. Sua relação com a obra se dá sob alguns aspectos e outros não, colocando assim uma distância entre o homem-autor e o autor, sendo este último uma referência para agrupar, delimitar as obras e dar-lhes um estatuto.

Alguns autores, como Marx e Freud, produziram além de suas obras, e Foucault (1992, p. 58) os denomina “fundadores de discursividade”. O conjunto de obras desses autores abre a possibilidade do desdobramento de outros discursos que, apesar das diferenças, retornam à referência do discurso estabelecido pelos primeiros autores.

Em 1968 Roland Barthes escreveu “A Morte do autor” em que afirma que a literatura não tem fundo, restando-nos desfiar seu fio infinito sem buscar seu autor como significado último, considerado por Barthes como o travão dos múltiplos significados. Para Barthes (1988, p. 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” “. Barthes recorta a literatura para questionar a autoria, situando o escritor e produtor do discurso com o único poder de “mesclar as escrituras” de uma linguagem anteriormente dada, já criada dentro de uma cultura, e o receptor e leitor como lugar onde se dá a unidade do texto. Com esse olhar sobre a experiência estética, Barthes inverte o mito do autor e desloca para a recepção a multiplicidade e a grandeza da obra artística.

Para Edgar Morin (2005, p. 29), o autor, criador da forma e substância de sua obra, emerge tardiamente: é o artista do século XIX que se afirma a partir da era industrial. Na análise que Morin (2005, p. 24-25) faz da cultura de massa em meados do século XX, uma indústria veloz e direcionada para a concentração técnica e econômica, ele foca a relação de criação que se torna produção e propõe algumas leituras dessa engrenagem. O autor encontra-se imprensado entre poder burocrático e econômico por um lado, e técnico, por outro, interferindo profundamente no processo de criação, que se fragmenta numa linha de montagem já estandarizada. O momento do auge da indústria de sonhos de Hollywood foi o apogeu dos contratos com os grandes criadores como Willian Faulkner e Ernst Hemingway: para a cura de uma padronização da produção artística, o culto de um autor ou uma vedete foi a fórmula para garantir a individualização da obra. O autor, por outro lado, tolhido pela engrenagem da indústria cultural e preso pelos seus altos salários, não se identifica com a obra realizada para a indústria, frustrando-se na sua função artística e intelectual. Uma saída foi produzir marginalmente de forma menos custosa, podendo gozar de maior liberdade na criação.

Morin compara esse processo industrial ao antigo coletivismo da produção artística da época medieval; o herói da história perpetua-se através da substituição de autores que o mantém vivo como mito. Na indústria cultural o personagem ganha um espaço, e a função do autor é mantê-lo sempre atualizado segundo os resultados das pesquisas de audiência.

Pierre Bourdieu (2004, p.179) compreende 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, que traz à luz o que se encontra ainda em estado implícito. Bourdieu (1989, p. 255) exemplifica essa conceituação com a revolução simbólica operada por Manet contra a instituição acadêmica e a pintura convencional na França no final do século XIX. Bourdieu (2007, p. 2), refletindo sobre a liberdade de criação e autoridade sobre a obra, compara fatos da indústria cultural do presente com histórias do passado:

Para me fazer entender, um exemplo: o pintor do Quatrocento – sabemos pela leitura dos contratos – teve de lutar contra os clientes para que sua obra deixasse de ser tratada como um simples produto, avaliada pela superfície pintada e pelo preço das tintas empregadas; teve de lutar para obter o direito a ser tratado como autor e também pelo que chamamos, desde uma data bastante recente, de direitos

autorais (Beethoven ainda lutou por esse direito); teve de lutar pela raridade, a originalidade, a qualidade, teve de lutar, com a colaboração de críticos, de biógrafos, de professores de história da arte etc., para se impor como artista, como "criador".

Com a reprodutibilidade técnica da obra de arte, que Walter Benjamin esmiuçou no texto de 1936, faz da obra artística uma matriz para reprodução em série, e o lucro financeiro dessa ação que se concentra nas mãos daqueles que operam financeiramente neste rendoso mercado. Como Morin sinalizou, o artista é bem remunerado, mas não deixa de ser uma peça da grande engrenagem, que, exatamente por ser grande, perde a flexibilidade de se transformar agilmente. Para emergir novas linguagens faz-se necessário uma ambiência de laboratório descomprometido com o mercado. Atualmente a indústria cultural se abastece de novidades indo ao encontro do que é realizado nas margens do mercado, se apropriando e dando uma formatação mais adequada para a larga distribuição. O artista quase sempre se rende a essas novas exigências em troca de remuneração e de visibilidade para sua obra. Em casos mais perversos o artista abre mão até da remuneração para não perder a oportunidade de ganhar ou fortalecer seu reconhecimento. Segundo Guy Debord (2003, p. 16), na crítica ao monopólio da aparência da sociedade do espetáculo, "o que aparece é bom, e que é bom aparece".

Em outubro de 1999 Bourdieu desafiou a mídia internacional defendendo a ideia muito francesa de "exceção cultural", que protege produções culturais da "lei do mercado" que só objetiva os lucros. Idealmente, a lei do mercado pareceria uma forma democrática de controle pela qual o consumidor faria vencedor o programa que a maioria escolhesse, mas os fatos revelam outra realidade: as redes de comunicação, cada vez mais concentradas em grandes grupos que produzem e difundem os programas, veiculam produtos muito semelhantes. No lugar de concorrência e diversificação, o que se encontra é a homogeneização nos conteúdos e linguagens.

No campo das artes plásticas, que devido às hibridações e ampliações é denominado atualmente artes visuais, o que o artista produz – aquele que não está consagrado - é disperso no mercado, ganhando novas interpretações, em que o curador ou negociador terá geralmente uma narrativa mais "apropriada" para

apresentar a obra aos consumidores, seja este espectador ou comprador. Podemos chamar essa estratégia de “reconversão”, que, segundo Néstor García Canclini (2006, p. XXII), é o movimento a que um artista se converte para se adequar às demandas do mercado. Produzindo hibridações culturais que se desdobram em novas práticas, a “reconversão” é um fato que relativiza a noção de identidade. Segundo Canclini (2006, p. 329),

A visualidade pós-moderna [...] é a encarnação de uma dupla perda: do roteiro e do autor. [...] O pós-modernismo não é um estilo, mas a co-presença tumultuada de todos, o lugar onde os capítulos da história da arte e do folclore cruzam entre si e com as novas tecnologias culturais. [...] Hoje achamos que a exaltação narcisista do pintor ou do cineasta que querem fazer de sua gestualidade o ato fundador do mundo, é a paródia pseudolaica de Deus. Não acreditamos no artista que quer erigir-se em gramático ilustre, disposto a legislar a nova sintaxe.

Atualmente percebo que a maioria dos artistas, de diferentes áreas, organiza sua vida profissional de forma a continuar criando artisticamente com mais liberdade e remuneração pequena ou instável, concomitantemente a funções no mercado de trabalho que garantam sua subsistência. Diante dessas duas tarefas, o artista assume atitudes e identidades diferentes. Minha carreira profissional não difere desse perfil citado acima: quando estou produzindo uma estampa em série para uma grife de moda, eu não assino. Essa prática, com raras exceções, é comum no campo da moda. A logomarca da grife é a assinatura da obra, tornando-se a garantia para o consumidor de que ele adquiriu um produto atualizado e com qualidades estéticas. No entanto, minha produção de gravuras e telas é assinada, e creio que se não houvesse essa sinalização os admiradores e compradores sentiriam sua falta.

Atualmente na indústria da moda, como em outros ramos, as empresas são de grande porte e atravessam gerações. Poucas mantêm seus criadores em evidência, e o que é propagado e mantido, com pequenas alterações, é a marca. Quando essas empresas querem produzir peças para outro segmento do mercado, ou seja, outro estilo, uma nova marca é lançada. Já na produção moveleira, algumas empresas se utilizam do valor simbólico da assinatura do autor para ressaltar e qualificar o design da peça.

No caso de uma obra de artes plásticas de autoria consagrada, a assinatura se torna imprescindível. O consumidor usa a expressão “tenho um Picasso”, e isso é

o bastante para ele afirmar o poder simbólico e econômico de sua posse, sendo a obra em si um desdobramento valioso da autoria. Uma obra materializada em forma de tela ou escultura preserva a aura de sua originalidade, diferentemente de um filme ou de uma música, que podem ser reproduzidos sem que haja muita perda simbólica. O valor da aura dessas obras se equivale ao valor simbólico e, conseqüentemente, ao valor financeiro.

Como artista, eu me relatei com o projeto *Mosaico do Lugar* como se toda a sua amplitude espacial, plástica e social fosse matéria-prima de transformação e interação: o mosaico, as pessoas, a escada, as negociações com os participantes, os patrocinadores, os simpatizantes e os que se opuseram à ação. Tudo se tornou obra misturada com a vida, fazendo sentido para minhas aspirações artísticas depois da formação prática e teórica em Arte-terapia a partir de 1997.

As novas investigações na arte demandavam experiências nas relações interpessoais. O outro se torna misto de receptor e produtor de subjetividades, e a relação, o lugar das vivências sensoriais, estéticas e éticas. Ocorre assim a mútua ampliação das sensibilidades para perceber e receber o mundo como obra de arte, em que os artefatos artísticos funcionam como facilitadores da experiência estética e da relação interpessoal, e não somente como obras para serem contempladas. O projeto *Mosaico do Lugar* é decorrente da concepção que se fortalece em minha trajetória profissional do lugar social do artista atuando mais como facilitador nos processos das experiências estéticas do que especificamente como proponente de visualidades.

Sinto-me autora da iniciativa, mas não da escadaria de mosaico. Estive intensamente envolvida em todas as etapas do projeto e essa postura fez com que vários moradores iniciassem um diálogo comigo referindo-se à “sua rua”. Eu sempre retornava com “nossa rua”, entendendo nessa referência externa o sentido de me colocarem num lugar de pessoa pública, responsável pelos cuidados e problemas daquele espaço público. De certa forma isso também me cabia, já que me apropriei da escadaria para executar uma ideia que inicialmente partiu só de mim. Por outro lado, o espaço não se tornou privado com a intervenção artística; ao contrário, a urbanização possibilitou o tráfego de mais pessoas, que usavam rotineiramente outros acessos do bairro por conta da precariedade do caminho. Além disso, todos aqueles que participaram do projeto se reconhecem como autores na obra.

A necessidade de expor minha trajetória artística, como forma de permitir uma reflexão mais profunda sobre o projeto e minha atuação nele, decorre da percepção da dificuldade em que me encontro ao tentar esclarecer a alteridade existente e a construída em relação à comunidade vizinha. Essa dificuldade revela a distância que me coloco de outra forma de relação que também se estabelece nesse tipo de ação artística e social: a desidentificação com o outro, colocando-o como vítima e construindo uma relação de “caridade”. Conforme apontado por Hal Foster (2005, p. 148):

Tenho ressaltado que a reflexibilidade é necessária para protegê-la contra uma superidentificação com o outro [...], que pode comprometer essa alteridade. Em face de tais perigos – de pouca ou muita distância – eu defendi trabalhos paralíticos que buscam enquadrar o “emoldurador” enquanto ele (ou ela) enquadra o outro.

Em certa ocasião do projeto, alguns participantes fizeram obra com seu nome, ou com o nome do(a) seu(sua) amado(a) (Fig. 32, 33, 37, 38). 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 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 a declaração de autoria, e para quê?

Os participantes do projeto *Mosaico do Lugar*, com algumas exceções, não se reconheciam como artistas e não participavam do campo artístico: desconheciam suas lutas e códigos e, por isso, não perseguiam um valor simbólico por meio da participação como passaporte para entrar no “mundo da arte”.

Os trabalhos eram reconhecidos pelos autores e os que participaram, mas não foi manifestada nenhuma necessidade de expressar a autoria, a não por ser por um participante que tem formação acadêmica como artista plástico e desenvolveu uma maneira própria e sutil de assinar na técnica do mosaico. Essa confluência de situações desdobrou-se em reflexão sobre nossa ação, na qual os trabalhos não eram assinados e muitas vezes feitos por várias mãos.

Quando um mosaico abandonado era resgatado por outro participante para ser terminado, havia uma intenção compartilhada de dar continuidade aos trabalhos inacabados, dos quais muitas vezes nem se conhecia o autor, sem se julgar porque

o participante não terminou o trabalho, por que não retornou. A atitude era simplesmente a de dar continuidade à produção da escada.

Quando as crianças chegavam, logo eram interrogadas sobre se tinham algum trabalho em andamento. Para começar um novo trabalho era preciso terminar o anterior. A regra era não desperdiçar material e o tempo que havia sido empregado na execução, por isso todo trabalho feito era colocado na 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. Tornou-se uma diretriz do projeto, aceita por todos e que todo o tempo era lembrada e praticada.

Essa regra praticada abriu a oportunidade de tecer comentários sobre as descontinuidades de execução das obras públicas: nesse caso, a autoria do político 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. Essa prática do desperdício abala profundamente a crença de racionalidade na administração e nos gastos públicos. Qualquer obra pública tem um orçamento muito maior que uma obra privada, e nem o salário dos funcionários, nem a qualidade do material empregado justificariam tal diferença.

Retomo Howard Becker (1997, p.206), que propõe “uma concepção da arte como uma forma de ação coletiva”. Investigando diferentes mundos artísticos, ele aponta as redes de cooperação para que a obra seja produzida, comercializada apresentada e fruída. Em categorias artísticas como a música, o teatro e o cinema, fica mais evidente a ação coletiva, a partir da quantidade de profissionais envolvidos, com funções diferenciadas na criação, produção, distribuição, e o público fruidor.

Na literatura e na pintura, embora não esteja tão explícita essa rede de colaborações, não significa que ela não exista. O pintor depende 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. O escritor mesmo que execute sua obra solitariamente, esta só será publicada se estiver inserida na escolha de uma editora, envolvendo diversos profissionais.

Cada setor artístico irá desenvolver formas de padronização para que as convenções sejam conhecidas e respeitadas por toda a equipe. Isso não impede

que se possa produzir fora das convenções, porém será mais difícil e custoso. Muitos artistas, para elaborar suas obras conforme suas criações fora do convencional precisam participar integralmente da produção e apresentação, pois nem sempre há, profissionais de apoio habilitados em atividades inovadoras. No caso do *Mosaico do Lugar*, a falta de um projeto fechado possibilitou ser flexível para receber todas as obras construídas dentro da delimitação técnica.

Quando Howard Becker (1977, p. 23) discorre sobre os tipos sociais do mundo artístico, ele define o artista popular como aquele que não considera como arte o que faz. Becker usa o exemplo de cantar parabéns, que é uma manifestação social em que não há julgamento sobre a qualidade do canto individual, e o que é considerado é a ação coletiva do grupo. O autor também relata um episódio em que a antropóloga Peggy Goldie começa a distinguir a autoria das panelas de barro feitas na aldeia de Oaxaca e verifica que esse reconhecimento não fazia parte do interesse daquela comunidade. Becker conclui que “a ideia de uma conexão exclusiva e artística entre o artista e sua obra simplesmente não existia”.

Podemos problematizar essa definição de Becker acrescentando 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, e esse saber é proporcional ao desnecessário ato de divulgá-lo. O que nos parece um não saber, na verdade, é um reconhecimento 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. Um bom exemplo de como a relação de autoria precisa ser averiguada em cada caso para uma interpretação mais precisa se encontra nesta citação de Sally Price:

Quando supervisionava exposições da cerâmica dos *pueblos*, Kenneth Chapman, do Museu do Novo México, insistiu em que Maria Martinez devia autenticar e aumentar o valor de sua cerâmica, assinando-a (algo que os ceramistas *pueblos* jamais haviam feito). Quando os outros ceramistas da aldeia perceberam que as peças com assinatura de Maria obtinham preços mais altos, eles lhe pediram que assinasse suas peças também, o que ela fez generosamente até que as autoridades de Santa Fé descobriram o que estava acontecendo e colocaram um ponto final naquela insurreição semiótica. (Babcock, 1987 apud Price, 2000, p. 143)²²

²² Babcock, Barbara A. Taking Liberties, Writing from the Margins, and Doing it with a Difference. *Journal of American Folklore*, n.100, p. 390-411, 1987.

A necessidade de evidenciar a autoria é uma questão bem mais complexa, que abarca o “campo artístico” e a sua construção na história. 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.

A questão da autoria é colocada por Becker (1997, p. 208) por meio da divisão de tarefas de que uma obra necessita para ser executada: umas requerem uma sensibilidade especial, que o artista com seu “dom” estaria apto para assumir, ganhando na equipe o status de autor, e as atividades restantes seriam realizadas pelo grupo de apoio, para o qual basta habilidade.

Frequentemente o artista, para desenvolver esse “dom”, necessita de um percurso existencial que proporcione uma educação que o faça introjetar valores da estética dominante. Aquele que produz arte oriundo das classes populares é classificado de artista popular e segundo Canclini (2006, p. 273), em articulação com as noções reprodução social e hegemonia de Gramsci e de Bourdieu, aponta que “a cultura popular pode ser entendida como resultado da apropriação desigual dos bens econômicos e simbólicos por parte dos setores subalternos”.

Foucault propõe investigar a questão da autoria, partindo do olhar sociológico, que Bourdieu irá abordar em vários escritos de forma direta e indireta. 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 tem 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.

Sally Price apresenta um bom exemplo desta assimetria em seu livro “*A arte primitiva nos centros civilizados*”, revelando a lógica etnocêntrica que motiva a apreciação estética e o mercado de arte em relação ao que é realizado fora dos centros legitimadores. Não descartando o caráter coletivo nas produções das sociedades primitivas, o que Price ressalta são as causas implícitas desse

anonimato das obras de arte oriundas da África, da Oceania e de outros povos periféricos nos centros legitimadores do mercado de arte.

Há uma grande distância entre a importância que damos à divulgação da autoria em exposições de trabalhos produzidos nos centros hegemônicos e a necessidade de expor as obras de povos primitivos indicando apenas a tribo da qual ela pertence (nos casos das mostras etnográficas), ou sem nenhuma indicação do produtor ou contexto social, no caso de ela ser exposta como obra de arte. Podemos interpretar essa atitude como parte de uma conotação evolucionista, uma visão imperialista dividindo o mundo em “aqueles que definem” e “aqueles que são definidos”. Canclini (2006, p. 65) cita um evento que confirma tal interpretação:

Com respeito à arte antiga ou primitiva, e com respeito à arte ingênua ou popular, quando o historiador ou o museu se apoderam delas, o sujeito da enunciação e da apropriação é um sujeito culto e moderno. William Rubin, diretor da exposição „O Primitivismo na Arte do Século XX“, diz em sua extensa introdução à mostra que não o preocupa entender a função e o significado originais de cada um dos objetos tribais ou étnicos, senão “nos termos do contexto ocidental no qual os artistas „modernos“ os descobriram”.

Grande parte dos artefatos etnográficos que circulam num mercado financeiramente lucrativo, foi saqueada dos seus lugares de origem e muitas vezes ganham interpretações aquém ou além das que tinham no seu contexto original. Essa visão etnocêntrica sobre o outro proporciona o abandono das complexidades que o desconhecido apresenta, apreendendo-o com uma leitura refletida e superficial, quase sempre distante da cultura definida.

Segundo Price (2000, p.146), o anonimato é conveniente nesse mercado no qual a peça vai ganhando valor pelo seu pedigree, ou seja, dependendo de onde foi exposta, de quais foram seus marchands, curadores e colecionadores. Podemos fazer um paralelo com o que os atuantes das artes visuais vivenciam na atualidade, quando, do jornalista ao galerista ou curador, o foco de interesse se direciona mais ao percurso de sua obra em locais de exposição e coleções do que a ela mesma, confirmando o parecer de Bourdieu sobre a construção do status da obra a partir da ação dos agentes do campo artístico.

A arte contemporânea vem abarcando diferentes reflexões sobre seu fazer e a função social e política do artista. Porém essas reflexões se desdobram, em parte, em ações que timidamente produzem uma alternativa real aos poderes

hegemônicos, devido ao seu entrelaçamento com as estruturas de financiamento da cultura. Figuras como os curadores, diretores dos grandes museus ou dos centros culturais patrocinados por instituições financeiras promovem, delimitam e ocupam lugar privilegiado no que podemos chamar de “campo da arte”, no sentido que Bourdieu apresenta o termo. Os artistas e trabalhos que são alçados para dentro deste campo são submetidos a critérios subjetivos, com aparência de predestinação. Segundo Bourdieu (2003, p. 167), “a sacralização da cultura e da arte, ou seja, a „moeda do absoluto” reverenciada por uma sociedade subjugada ao absoluto da moeda, desempenha uma função vital ao contribuir para a consagração da ordem social”. Essa construção é revista por Bourdieu (2007, p. 284-286) na sua investigação sobre a gênese histórica de uma estética pura:

Com efeito, o que a análise reflexiva esquece é que o olhar do amador de arte do século XX é um produto da história, embora surja a si próprio sobre a aparência de dom da natureza. [...] A experiência da obra de arte como imediatamente dotada de sentido e de valor é um efeito da concordância entre as duas faces da mesma instituição histórica, o *habitus* culto e o campo artístico, que se fundem mutuamente: dado que a obra de arte só existe enquanto tal, quer dizer, enquanto objeto simbólico dotado de sentido e de valor, se for apreendida por espectadores dotados da atitude e competência estéticas tacitamente exigidas, pode dizer-se que é o olhar do esteta que constitui a obra de arte como tal, mas com a condição de ter de imediato presente no espírito que só pode fazê-lo na medida em que é ele próprio o produto de uma longa convivência com a obra de arte.

Estando o projeto *Mosaico do Lugar* à margem do campo artístico, do mercado de arte, dos planejamentos urbanísticos da cidade e do turismo, ele esteve no seu processo, de certa forma, invisível e protegido das lutas simbólicas que travamos socialmente na metrópole, atribuindo valores e classificando pessoas e coisas através deles. Essa suspensão possibilitou a experiência de outras formas de sociabilidade e, a partir desse contexto, um recorte singular sobre a questão da autoria.

A partir da resultante, ou seja, a escadaria coberta de mosaicos, a comunidade estabeleceu não só a fruição das obras, mas o reconhecimento de seu processo de feitura, dos seus autores e das suas histórias. Quando subo as escadas e foco um trabalho ou outro, em alguns casos me lembro do autor e visualizo sua pessoa, lembro de fatos e cenas; em outros não lembro quem fez o trabalho. E essas são apenas obras que não atravessam a memória para chegar a alguém. No

entanto, a não identificação da autoria do mosaico não compromete minha fruição da obra, o que se perde é apenas a ampliação da ligação da obra com seu autor e o que essas lembranças me trazem. A repetição dessa fruição possibilita experiências estéticas diversas e em várias subidas me surpreendi ao encontrar um trabalho não percebido ou perceber o mesmo trabalho de outra forma.

No caso da senhora que produziu durante dois anos e deu um salto qualitativo em sua vida, perceber-se como autora das obras foi imprescindível para esse processo. Ela desconhecia a potência que existia dentro dela e o reconhecimento através da arte foi decisivo para ela desabrochar. A cada trabalho, a cada cor revisitada, ela tinha acesso e me relatava conteúdos psicológicos que estavam adormecidos por não serem expressos por nenhum canal. O reconhecimento pela família e pela comunidade de sua obra e vitalidade era importante, mas não tanto quanto seu autoencantamento. Seus trabalhos eram iniciados com um tema e um desenho pré-concebidos, mas o desenho não delimitava sua expressão, era apenas um ponto de referência. Em alguns trabalhos ela chegou a tal excelência de expressão que eu tinha a sensação de que ela pintava com as tesselas de cerâmica. Já o corte dos azulejos, ela tratava de forma livre, muitas vezes usava sobras do que já estava cortado. Ela foi uma das participantes que, quando não estava envolvida com sua obra, assumia um trabalho abandonado, demonstrando que sua relação de autoria era flexível.

O artista plástico que assinava de maneira sutil seus trabalhos, ele se aplicava em obras elaboradas, que demandavam muita técnica e tempo. O corte de suas tesselas era preciso. Ele não acabava trabalho de ninguém e em seu mosaico só ele tocava. O funcionário do ateliê também se aplicava em propostas bem complexas de corte e encaixe das peças, quase um quebra-cabeça. Vale ressaltar um comentário bem-humorado de uma das participantes sobre os projetos e as fiéis execuções nos mosaicos desses rapazes: “isso é coisa de homem.... não aproveitam os cacos que sobram assim como não inventam uma comida com o que tem na geladeira. São meticolosos, e são bem mais respeitados por isso.”

Não sei exatamente de quem surgiu a primeira ideia de lançar a moda do mosaico com o nome do autor, sei que foi um sucesso na oficina (Fig. 32, 38). Como já havia o entendimento compartilhado de que aquele trabalho na escada atravessaria o tempo e as gerações por conta da informação dos livros que traziam

imagens de mosaicos de séculos atrás, creio que a forma mais direta de construir uma marca reconhecível seria deixar o nome registrado.



Fig. 37
Declarando a autoria



Fig. 38
Assumindo o nome



Fig. 39
A autora conta a sua história através da transformação da lagarta em borboleta

Poderia ser também o sobrenome, se este designasse melhor o portador, o que não foi o caso dos participantes. Um caso interessante na época foi o de um menino de 12 anos que queria fazer seu nome no mosaico utilizando o sobrenome Júnior. Ele se envergonhava do seu nome e essa era uma forma de omiti-lo, assim como também fazia o funcionário do ateliê. Ao conhecer a história do nome através do relato de uma participante, que trouxe figuras heroicas do passado, ele assumiu seu nome como honroso (Fig. 38). Acreditando que nossa construção de identidade passa também pelo nome, creio que tal fato marcou profundamente esse participante.

Outra situação que nos intrigou foi a não participação das crianças e dos adolescentes nas ocasiões em que se apresentariam como autores do projeto para outros públicos²³, contrariando minhas expectativas de que gostariam de se ver no jornal, de ter seu espaço na mídia, comum à grande maioria das pessoas. Uma das interpretações é que eles entendiam que era um projeto com objetivos também sociais e, sendo apresentados na mídia, declarariam condições socioeconômicas das quais eles mesmos não se orgulhavam. Não contavam como capital simbólico sua posição de beneficiados, de participarem de um curso gratuito.

Atualmente percebo que em algumas atividades culturais, inversamente ao que aconteceu no projeto, declarar a precariedade socioeconômica é um capital simbólico para aqueles que conseguiram um destaque dentro de sua área de atuação; demonstra uma qualidade do agente de superar as dificuldades e conseguir um lugar privilegiado, tendo percorrido um caminho mais difícil do que aqueles que tiveram estruturas favoráveis para se desenvolver. O que era motivo de vergonha se tornou um facilitador em alguns processos seletivos. Este fato vai de encontro com o que estamos atualmente assistindo em relação às empresas de vários setores, revelarem uma preocupação social e ecológica, através da divulgação de suas contribuições para minimizar o desequilíbrio ambiental e as desigualdades sociais. Mesmo que pouco se movam para uma real modificação desse quadro, sua imagem é trabalhada para estar associada a esses valores, e esses agentes que se destacam, tornam-se seus divulgadores.

²³ Entrevistas para jornais e televisão e participação na entrega do Prêmio Cultura Nota 10, de 2005

Considerações Finais

Assim como a iniciativa individual da autora se desdobrou num projeto grandioso na escala de um bairro, associando os participantes que construíram, dentro de suas possibilidades e desejos, o projeto *Mosaico do Lugar*, se o poder público local fomentasse seu desdobramento, a intervenção artística poderia transformar o bairro positivamente em várias direções, inserindo-o no fluxo cultural e socioeconômico da cidade. *Mosaico do Lugar* é uma singela ação que, como tantas outras que acontecem em Niterói, ficam esquecidas nas ações de políticas públicas culturais e urbanísticas da cidade, ofuscadas pelas operações cenográficas, que mais uma vez fazem a cidade adornar-se mais para o outro do que para si mesma.

A estratégia de maquiar os espaços urbanos, esquecendo de integrar as diversidades culturais, colabora no acirramento das segregações sócioespaciais e com isso reduz a possibilidade de construir uma singularidade real, aquela com que os cidadãos se identificam e da qual os visitantes reconhecem seus encantos. Se a metrópole é uma realidade contemporânea, os desafios de um urbanismo que promova uma urbanidade é uma emergência.

Em várias esferas políticas, das locais às nacionais, os donos do capital estão acintosamente gerindo os rumos da administração pública, obstruindo a guerra de forças entre o rigor da lei e a corrupção, entre a imobilidade institucional e as forças sociais renovadoras. A dialética como caminho teórico e prático para o consenso, é uma construção coletiva que beneficia todos. Se não há lei e regras a seguir, há um fluxo espesso e desorientado, que corre destruindo tudo o que encontra, e que, ao final das forças, submerge em suas próprias águas. A utopia da modernidade é criticada, mas a quem interessa a realidade pós-moderna, promovendo através dos

meios de locomoção e comunicação um fluxo tão veloz que interliga continentes e pessoas, desmobilizando governos e instituições, destruindo lugares e tradições?

A prática da arte pública coletiva, como foi realizada no projeto *Mosaico do Lugar*, pode atender à necessidade de produzir sentido, indo ao encontro de uma sociabilidade norteada pela cooperação, operando como referência para outras relações sociais e apoio às dificuldades individuais. A experiência estética e coletiva, agrupando pessoas de várias gerações numa relação mais horizontal, materializou não só um monumento visual, como também o memorial de uma comunidade que se reconhece a partir da obra.

Não há como negar que o autor existe; foi o que viu na frente, falou primeiro, executou antes. Mas ele é, antes de tudo, fruto de uma contingência social, é filho de uma família, de uma cultura, de um tempo e um espaço delimitado. Ser resultante de um coletivo não impede que seja um indivíduo que desvie e, nesse movimento, abra um novo fluxo e determine uma nova corrente. A multiplicação de atos e fatos que se produzem a partir das referências da obra constrói a autoria de seu feitor. A apropriação desse status pelo capitalismo tornou a autoria uma via de segregação, um motor de competição que não necessariamente empobreceu o conhecimento, mas dificultou sua disseminação, que significa a construção de civilidade almejada na modernidade.

Como podemos concluir, a questão da autoria no campo das artes é múltipla; cada caso se coloca de uma forma particular, e desvela as imbricações sociais. No caso particular do projeto *Mosaico do Lugar*, a diluição da autoria entre os participantes possibilitou uma sociabilidade singular na oficina, possibilitando o reconhecimento individual de cada um na escada, constituindo um valor que não é aferido pelo mercado, é um valor simbólico, uma referência particular para quem fez e para quem frui.

A escada de mosaicos deve permanecer, seja como espaço liminar da cidade, como ligação entre o alto e o baixo, o asfalto e o morro, o presente e o passado. Proporcionando mais do que uma subida e descida singular, é a representação colorida de elos de intercâmbios sociais e artísticos resistindo no tempo. No deslocamento de conceitos e ações que privilegiam as relações, vivenciamos uma valorização das redes e rizomas, se desdobrando no tempo e espaço, tramando novos sentidos e construindo uma relação mais horizontal do

conhecimento que, embora parecendo complexo e indefinido, é o que melhor representa nossa experiência no contemporâneo.

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. Podemos também tomá-lo como uma proposta pontual de urbanização que colocou a urbanidade em primeiro plano. A transdisciplinaridade possibilita trabalhar o contexto expandido dos fatores técnicos, artísticos, sociais e ambientais. A proposta é que o aprofundamento da reflexão se realize por meio da composição dos vários pontos de vista, formando um olhar ampliado, onde, como no mosaico, o conjunto das partes é maior que a sua soma.

Referências bibliográficas

- Argan, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- Arendt, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- Augé, Marc. *Não-lugares*. Campinas, São Paulo: Papirus, 2003.
- Azevedo, Marlice Nazareth Soares. Planos impertinentes, obras inacabadas e legislação inócua. Um ciclo repetitivo de gestão urbana. In Salandía, L. F. Valverde e Silva, R. C. Marques (org.) *Anais Niterói Eixo 21*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/PROURB, 2002.
- Barthes, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- Bauman, Zygmunt. *Comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- _____ . *Vida Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- Becker, Howard. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar Editor, 1977.
- _____ . “Mundos artísticos e tipos sociais”. In: Velho, G. (org) *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- Benjamin, Walter. *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- Bonomi, Maria. - <http://www.mariabonomi.com.br/#> Acesso em 13/1/2009
- Bourdieu, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel: Bertrand Brasil,1989.
- _____ . *O amor pela arte*. São Paulo: Ed. EDUSP, 2003.
- _____ . *Coisas ditas*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2004.
- _____ . *Pergunta aos senhores do mundo*. Disponível em: http://www.abtu.org.br/arquivos_pergunta_senhores_mundo.asp Acesso em 20/07/2007
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo, 2006.
- Canclini, Néstor García. *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- Certeau, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- Chavarria, Joaquim. *O mosaico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- Daniel, Celso. Poder local do Brasil urbano. *Espaço & Debates*, São Paulo: Ed. Annablume, nº 24, 1988.
- Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003.
- Deutsche, Rosalyn. Tilted Arc and the Uses of Democracy. In *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1996.
- Elias, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- _____ . *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- Ferreira, Marieta de Moraes. Niterói poder: a cidade como centro político. In Martins, Ismênia de Lima e Knauss, Paulo. *Cidade múltipla: temas de história de Niterói*. Niterói, Niterói Livros, 1997.
- Foster, Hal. “O artista como etnógrafo”. *Arte & Ensaio* (Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais –EBA-UFRJ), Rio de Janeiro, n. 12, 2005
- Foucault, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.
- Geertz, Clifford. *O saber local*. Petrópolis: Vozes, 2004.
- Giddens, Antony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

- Jameson, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2002.
- Janot, Luiz Fernando. O Caminho Niemeyer e a nova face de Niterói. 2008. Disponível em http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg095/arg095_00.asp Acesso em 05/05/2009.
- Harvey, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2003.
- Holanda, Frederico. A praça do espanto. Disponível em http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc244/opiniaomc244_06.asp Acesso em 02/03/2009
- Kwon, Miwon. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2002.
- Kumar, Krishan. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- Maffesoli, Michel. *O mistério da conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade*. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- Morin, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- Martins, Ismênia de Lima. Niterói histórico: a historiografia de Niterói. In Martins, Ismênia de Lima e Knauss, Paulo. *Cidade múltipla: temas de história de Niterói*. Niterói, Niterói Livros, 1997.
- Maturana, Humberto R.; Varela, Francisco J.. *A árvore do conhecimento*. São Paulo: Ed. Palas Athenas, 2002.
- Peccinini, Daisy. Arte pública. Disponível em <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo7/artepub/index.html#> Acesso em 29/10/08
- Phillips, Patricia C. "Temporality and Public Art". In: SENIE, Harriet F., e WEBSTER, Sally (eds.). *Critical Issues in Public Art*. Washington e Londres: Smithsonian Institution Press, 1998.
- Price, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.
- Rancière, Jacques. Política da arte. São Paulo S.A. – Situação #3 Estética e política. SESC -Belenzinho, 4/2005. Disponível em (<http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf>) Acesso em 5/4/2008
- Rocha-Peixoto, Gustavo. Niterói Patrimônio – a melhor coisa para Niterói é a vista do Rio. In Martins, Ismênia de Lima e Knauss, Paulo. *Cidade múltipla: temas de história de Niterói*. Niterói, Niterói Livros, 1997.
- Shusterman, Richard. *Vivendo a Arte*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- Simmel, Georg. *Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- _____. A metrópole e a vida mental. In Velho, Otávio Guilherme (org.) *O fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979.
- Veblen, Thorstein. *A teoria da classe ociosa*. São Paulo: Abril Cultural 1974. (Coleção Os pensadores).
- Zevi, Bruno. A moda lecorbusiana no Brasil. In Xavier, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.