

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**CERCAS URBANAS
UMA POÉTICA SOBRE OS IMPEDIMENTOS**

Benedito Cardoso de Santana

**Salvador-BA
2010**

Benedito Cardoso de Santana

CERCAS URBANAS
UMA POÉTICA SOBRE OS IMPEDIMENTOS

Trabalho de qualificação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do grau Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Roaleno Amâncio Costa

Salvador-BA

2010

Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes

S231 Santana, Benedito Cardoso de. Cercas urbanas: uma poética sobre os impedimentos / Benedito Cardoso de Santana - 2010.
134 f.: il.

Orientador: Prof.º Dr.º Roaleno Amâncio Costa.
Dissertação – Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. 2010.

1. Arte contemporânea. 2. Espaço urbano. I. Costa, Roaleno Amâncio.
II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU - 7.036

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Benedito Cardoso de Santana

CERCAS URBANAS
UMA POÉTICA SOBRE OS IMPEDIMENTOS

Dissertação como requisito parcial à obtenção de Mestre em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, pela seguinte BANCA EXAMINADORA:

Roaleno Amâncio Costa (Orientador) _____

Doutor em Comunicação (USP).

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Juarez Marialva Tito Martins Paraiso _____

Doutor em Artes Plásticas (UFBA)

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Lilian Cristina Monteiro França _____

Doutora em História da Arte (UNICAMP)

Universidade Federal de Sergipe (UFS)

Salvador-2010

Dedico esta pesquisa à minha família, destacando:

José Benedito Santana,

Manoel Messias Santana,

Josefa Alexandrina e Maria José Santana. Sem o amor deles eu não existiria.

Em especial a Jaci, minha esposa, e aos meus filhos Lucas, Davi e Cecília.

Agradecimentos

Ao meu orientador Prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa, pela inestimável participação e orientação durante o processo da pesquisa.

Aos professores Dr. Juarez Paraiso e Dra. Lilian França, pelas sugestões estruturais.

À Prof. Dra. Maria Hermínia Hernández pelo apoio e compreensão.

Aos professores e funcionários do Mestrado da EBA.

A CAPES e a Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós Graduação da UFBA, por ter me auxiliado no desenvolvimento dessa pesquisa.

Aos colegas do mestrado e colaboradores: Adriano Castro, Dervanier, José Henrique, Roberta Bacellar, Sybine, Taciana, Williams Martins, Marcos Costa, Falcão, Karla Rúbia, Gilvan, Nelson Magalhães, Jacob, Bob Zé, Antonio Bittencourt, Wagner Ribeiro, Verônica Nunes, Eduardo Pina, Ivan Massafret, Erivelton, Iure Ravel, João Valdenio, e a todos que acreditam no que fazem e possuem iniciativa própria.

“A disciplina às vezes exige a cerca, a especificação de um local heterogêneo a todos os outros e fechados a si mesmo. ...Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada dos seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. ”

Michael Foucault.

RESUMO

A presente pesquisa, desenvolvida no Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes – UFBA - na linha de Processos Criativos, aborda os aspectos teóricos e práticos voltados para as intervenções artísticas realizadas nos espaços abertos/fechados da urbe. A relevância dessas intervenções nos espaços públicos se apresenta como forma de ressignificar uma estética do cotidiano. O trabalho tem como objetivo propor uma reflexão acerca do poder simbólico, do controle e vigilância na paisagem urbana, assim como sobre as relações sócio-espaciais fragmentadas diante da demarcação territorial e das fronteiras codificadas pelos impedimentos: espaciais, visuais e corporais. O olhar do artista contemporâneo se apropria, assim, desses espaços e estabelece suas ações no sentido de ampliar uma discussão em torno das imagens e dos objetos que o cerca, possibilitando mudanças na paisagem urbana tanto no contexto social quanto na percepção desse mesmo contexto.

Palavras-chave: Cidade, Controle social, Impedimentos, Espaço urbano, e Intervenções Urbanas.

ABSTRACT

This research, developed in the Visual Arts' Master Degree at the Belas Artes' School - UFBA - at the Creative Process Line, discusses the theoretical and practical aspects focused on the artistic interventions carried out in the open/ closed spaces in the city. The relevance of these interventions in public spaces is presented as a way to reframe an aesthetics of everyday life. This article aims at proposing a reflection on the symbolic power, on the surveillance and control in the urban landscape as well as on the socio-spatial relations fragmented up the territorial demarcation and the encoded borders by the following impediments: spatial, visual and corporal. The vision of the contemporary artist appropriates, by the way on these spaces and sets out its actions to broaden a discussion around images and objects around it, allowing changes in the urban landscape in both the social context and on the perception of this same context.

Keywords: City, Social control, Impediments, Urban Space and Urban Interventions.

Sumário

1 - Introdução	13
2 - Fronteiras e impedimentos	18
2.1. O poder simbólico na paisagem urbana	
2.2. Controle e vigilância no espaço	
2.3. Geometria do poder	
2.4. Arquitetura vigilante	
3 - Interdições nos espaços	46
3.1. A cidade e as intervenções artísticas	
3.2. A arte nos espaços da cidade	
3.3. A cidade como campo expandido	
4 - Um olhar sobre as intervenções na <i>urbe</i>	65
5 - Cercas Urbanas: uma poética sobre os impedimentos	76
5.1. Impedimentos a céu aberto.	
5.2. Impedimentos (instituições fechadas)	
5.3. Desdobramento artístico: A arte de rua utilizando os Stickers e Estêncil em Salvador e Aracaju	
6 – Conclusão	119
7 – Referências bibliográficas	123
8 – Anexos	129

Lista de Figuras

Fig. 1 – O panóptico de Jeremy Bentham	28
Fig. 2 – N. Harou Romain.	29
Fig. 03 e 04 –In: Rev. Sociologia Ciência e Vida,	31
Fig. 05 – Imagem Empreendimento de condomínio	35
Fig. 06 e 07 – Imagem – Loteamento	36
Fig. 08 - Imagem Viaduto	41
Fig. 09 – Shopping de Salvador	42
Fig. 10 – Imagem da Passarela e da Rodoviária	43
Fig. 11 – Arte Ambiental	50
Fig. 12 – Instalação de Rubens Mano	57
Fig. 13 – Periscópio Guto Lacaz	57
Fig. 14 – Arco Inclinado, de Richard Serra	62
Fig. 15 e 16 – Intervenção de Artur Barrio	66
Fig. 17 Intervenção Eduardo Strur,	67
Fig.: 18,19 e 20 – Intervenções do Grupo Poro.	67
Fig. 21 e 22 – Intervenção Grupo 3NÓS3	68
Fig. 23 – Intervenção artística – Autoria desconhecida	69
Fig. 24 – Obra de Bel Borba	70
Fig. 25–Intervenção de Baldomiro	70
Fig. 26 – Escultura de Bené Santana	76
Fig. 27 – Escultura de Bené Santana	77
Fig. 28 – Bené Santana, Pintura Sobre Tela	77
Fig. 29 e 30 – Obras com Tapumes Bené Santana	78
Fig. 31 e 32 – Obras com Tapumes de Bené Santana	80
Fig. 33 e 34 – Bené Santana: Pintura sobre tapume	81
Fig. 35 e 36 – Bené Santana: Estudo para intervenções	82
Fig. 37 e 38 – Pátio da EBA	83
Fig. 39 – Pátio da EBA	86
Fig. 40 a 42 - Pátios da EBA	87
Fig. 43 - Pátio da EBA	87
Fig. 44 e 45 - Pátio da EBA	88
Fig. 46 - Pátio da EBA	89
Fig. 47 - Pátio da EBA	90
Fig. 48 e 49 - Pátio da EBA	91
Fig. 50 - Calçada da Praia treze de julho	92
Fig. 51 - Calçada da Praia 13 de Julho	93
Fig. Fig. 52, 53, 54 e 55 –Calçada da Praia 13 de Julho	94
Fig. 56 - Centro comercial de Aracaju	96
Fig. 57 Centro comercial de Aracaju	97
Fig. 58 - Centro comercial de Aracaju	98
Fig. 59 e 60 – Centro comercial de Aracaju	99
Fig. 61 – Intervenção Externa de Bené Santana	102
Fig. 62 e 66 – Impedimento a Céu Aberto	103

Fig. 67 – Impedimento a Céu Aberto	104
Fig. 68 e 69 Bené Santana – Cercas Urbanas	104
Fig. 70 a 73 – Intervenção na Galeria Cañizares	105
Fig. 74 a 76– Intervenções Bené Santana	106
Fig. 77 e 78 – Foto: Intervenções Bené Santana	107
Fig. 79 a 82 – Técnica do Estencil	111
Fig. 83 e 84 – Técnica do Stickers	111
Fig. 85 – Centro Comercial de Aracaju	112
Fig. 86 e 87 – Terreno em Aracaju e Salvador	113
Fig. 88 – Ladeira dos Aflitos, Salvador	114
Fig. 89 – Centro Comercial, Aracaju	114
Fig. 90 – Canela, Salvador	114
Fig. 91 – Ponto de ônibus, Salvador	115
Fig. 92 – Shopping Jardins, Aracaju	115
Fig. 93 – Av. Contorno, Aracaju	116
Fig. 94 – Bairro Jardins, Aracaju	116
Fig. 95 – Ponto de ônibus, Salvador	116
Fig. 96 – Stickers no Corredor da Vitória, Salvador	117
Fig. 97 e 98 – Stickers no Corredor da Vitória, Salvador	118

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo realizar, no Mestrado em Artes Visuais, na linha de Processos Criativos, uma investigação voltada para a teoria e prática de uma poética visual a qual denominamos **Cercas Urbanas¹: uma poética sobre os impedimentos.**

A inquietação diante da realidade que cerca a cidade e a arte impulsiona ações estéticas. Os artistas absorvem-na, direcionam suas práticas visuais enquanto atores sociais e buscam dar-lhe um novo sentido. Mas como se apropriar e “ressignificar” um vestígio da paisagem da cidade? De que modo o aprofundamento de um processo criativo na linguagem contemporânea pode reconstruir imageticamente as cercas ou as barreiras que revestem o tecido urbano?

Direcionamos o olhar para as transformações na paisagem da cidade com o intuito de revelar certos aspectos que fazem parte do cotidiano, e de externar uma possível releitura do campo visual da arte contemporânea de modo a responder àquelas indagações. Essa iniciativa busca uma visão de mundo que contemple reflexões e obtenha possíveis respostas nas ciências humanas, especificamente no processo criativo de uma poética visual na Arte.

A temática desenvolvida nessa pesquisa está voltada, sobretudo, para uma proposta de atuação prática, artística e contemporânea, cuja teoria encontre respaldo entre a arte e o significado social dela. Desta forma, proporcionamos um diálogo entre a ação artística e o espaço urbano, expandindo conceitos sobre arte, cidade, intervenções no espaço

¹ Cercas Urbanas é um termo que utilizamos para designar uma tomada de ação poética-visual em objetos bi e tridimensionais, construídos a partir de uma apropriação e intervenção artística nos espaços da cidade com tapumes de madeira. Corresponde, de certo modo, a uma reconstrução do meu olhar, enquanto artista, diante das fronteiras e dos impedimentos que fazem parte do tecido urbano.

urbano e a estética cotidiana que podem acentuar outros significados na criação contemporânea.

Cercas Urbanas: uma poética sobre os impedimentos trata-se, também, de uma investigação enquanto construção visual sobre um elemento presente no nosso cotidiano, os tapumes que revestem a cidade. Foi esse objeto que nos impulsionou a ampliar procedimentos criativos que encontrassem respaldo no universo teórico, voltado para a arte nos espaços abertos ou fechados da paisagem urbana.

Primeiro sob forma de observação sobre o que os tapumes enquanto impedimentos, caracterizando o poder simbólico, representavam: barreiras, controle, demarcação territorial, restrição à acessibilidade, apropriação do privado sobre o público e vice-versa, fragmentações espaciais e impedimentos que codificam as fronteiras espaciais, corporais e visuais. Enfim, compreende-se, pois, que o espaço na cidade, não é somente um espaço físico, mas também um espaço de significação. Fazem-se presentes lugares em que o público e o privado, o sujeito e a coletividade estão entrelaçados. Isso implica na importância de se repensar na multiplicidade de sentidos e dar ênfase a outras significações que o espaço urbano nos oferece.

Essa "ressignificação" dos tapumes expostos no passeio público da cidade, foi considerada como objeto para novos desdobramentos e experimentações criativas, nos proporcionou uma investigação sobre as mudanças que a modernidade trouxe ao espaço citadino, hoje. Nessa paisagem urbana, cercada por aqueles impedimentos simbólicos, o homem passou a viver sob diferente noção temporal e espacial, o que acabou transformando sua percepção. De tão condicionado a conviver com essas cercas, ele se torna indiferente às restrições estabelecidas por elas porque aquelas já estão internalizadas.

Além do controle representado por essas cercas, há também a noção de vigilância, tão importante em Foucault e que muito nos auxiliou. Aliás, com o intuito de caminhar com mais clareza pelo objeto dessa pesquisa, procuramos referências no pensamento de teóricos como, Henri Lefebvre, Marc Augé, Miguel Cortês, Tereza Caldeira, e outros que são também mencionados e/ou citados no decorrer, principalmente, do segundo capítulo **Fronteiras e impedimentos**.

Por outro lado, a cidade por muito tempo foi e continua sendo um dos objetos de representação para os artistas. Desta forma, explanamos, no segundo e terceiro capítulos, **Interdições nos espaços** e **Um olhar sobre as intervenções na urbe**, sobre o desempenho de tendências na História da Arte Contemporânea que contemplem a expressão do sujeito, sob a perspectiva do artista, em relação ao tema aqui proposto. Buscamos, para isso, nos referendar em experiências de outros artistas cujas ações se aproximam desse trabalho no uso de técnicas, materiais e determinados conceitos; e de teóricos como Archer, Brensson, Tassinari, Cocchiarale, Cattani, Brissac e Pallamin.

No sentido de externar uma possível releitura no campo visual da arte contemporânea, essa visão de mundo que aborde “o indivíduo e o meio” passou a ser um recorte fundamental para o campo investigativo, especificamente no processo criativo de uma poética visual contemporânea.

Surgiram, no decorrer da modernidade, novas tendências nas artes visuais que objetivaram concepções no sentido de democratizar a arte. Ao dinamizar a compreensão estética e conceitual para a utilização de novos meios de abordagem crítica sobre o papel e a função dos museus e galerias, buscou-se promover uma reflexão acerca do que comportam as relações estéticas espaciais e sociais na paisagem urbana. Isso implica

em viver num ambiente onde são oferecidas, ao mesmo tempo, novas possibilidades de mudanças e autotransformações.

Alguns artistas optaram por atuar diretamente no cenário urbano, principalmente em lugares abertos, tomando a rua como elemento central para novos meios de intervenções e ações performáticas, em oposição aos meios legitimadores pela instituição museológica. Intervenções, que provocavam a cidade e interagiam com ela, caracterizaram uma pluralidade de ações mais contestadoras referentes a um determinado contexto social, político, cultural e artístico.

No Brasil, as primeiras intervenções, com a cara do que se conhece hoje por contemporâneo e sob essa perspectiva, levam a assinatura de artistas e grupos que realizavam intervenções no cotidiano também urbano, com o intento de externarem suas poéticas a céu aberto. Buscavam deste modo, naquele espaço, meios de ações contestadoras e reflexivas.

Essa pesquisa poético-visual buscou intervir também artisticamente nos espaços da cidade em que se decorre a necessidade de priorizar novas figurações plásticas. As infinitas possibilidades de atuação junto à realidade urbana permitem que o artista contemporâneo se desloque para espaços que rompam fronteiras a fim de materializar propostas que reivindiquem, como possibilidade, uma transformação local e social.

No capítulo concernente a **Cercas urbanas: uma poética sobre os impedimentos (a céu aberto, espaços fechados, desdobramento artístico nas ruas)**, discutimos sobre o fato de arte e relações humanas disseminarem novas funções e sentidos nos espaços abertos/fechados da cidade. A partir do cruzamento com outras linguagens, estabelecemos nosso olhar sobre intervenções urbanas: instalação de objetos a base de tapumes, que impedissem o tráfego e o acesso das pessoas aos locais determinados, abertos ou fechados, de

passagem ou de trabalho; colagem de cartazes e de imagens, utilizando as técnicas de *Stickers* e de Estêncil, cuja finalidade foi a de chamar atenção para os predadores urbanos, que se apropriam de forma excludente dos espaços da cidade, demarcando territórios ao consolidar fragmentações espaciais.

Desta maneira, estabelecemos outras formas existentes de comunicação e de linguagem na urbanidade que coexistiram ao desconstruirmos a percepção que se faz unicamente utilitarista e condicionada das tarefas cotidianas. Essa pesquisa buscou refletir discussões históricas e simbólicas sobre o papel e a importância da arte na cidade.

Fazer intervenções urbanas exige pensar qual tipo de material e local serão adequados a elas. Entende-se que fazer arte nos espaços da cidade não é somente interferir em outro modo de concepção estética, mas também em uma ressignificação social. Esses elementos são fundamentais para que se pense a cidade enquanto elemento mediador, onde o espaço torna-se dialogístico e interativo e, não, instrumento de imposições estéticas, que geralmente estão associados a algumas esculturas e monumentos espalhados sem nenhuma ligação com as características locais e de seus moradores.

2. Fronteiras e impedimentos

2.1. O poder simbólico na paisagem urbana

O que caracteriza o conceito de cidade, seja ela antiga ou moderna, é a idéia de um aglomerado de pessoas que se organizam em torno de sentidos e significados próprios. Percebe-se a produção desses sentidos, cujo processo se dá entre o sujeito e a cidade por grupos humanos, em suas redes culturais, econômicas e religiosas centradas nos valores históricos, espaciais e temporais.

Frutos de uma experiência decorrente da diluição das fronteiras espaciais, regionais, étnicas ou até mesmo de classe, a vida moderna e os seus desdobramentos têm sido alimentados por muitas fontes, como a industrialização da produção. Transformado pelo conhecimento científico, o tempo moderno provocou mudanças na imagem do lugar que ocupamos, favorecendo novas ambiências humanas, assim como alterando o próprio ritmo de vida dos cidadãos.

Conforme o pensamento de Berman²:

O turbilhão da vida moderna tem sido alimentado por muitas fontes: grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção que transforma o conhecimento científico em tecnologia cria ambientes novos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; descomunal explosão

² O projeto Moderno para Berman caracteriza-se como "ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas, ao mesmo tempo, ameaça destruir tudo o que temos, tudo que sabemos, tudo que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais de classe e racionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana" (BERMAN, 1986, .p.15)

demográfica, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu habitat ancestral, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas. (BERMAN, 1986, p. 16).

Já o sociólogo Lefebvre faz outra observação sobre os efeitos da industrialização, cujo alastramento generalizado leva a uma profunda transformação na percepção dos "valores" que acontecem na cidade e na vida dos cidadãos. O processo de industrialização passa então a ser atribuído a tudo, ou seja, universal e naturalizado cujo valor e uso da mercadoria passam a ser o sentido e o fim de tudo.

"Temos à frente um duplo processo ou, se preferir, um processo com dois aspectos: industrialização e urbanização, crescimento e desenvolvimento, produção econômica e vida social". (LEFEBVRE, 1999, p. 42)

A indústria passou a direcionar o desenvolvimento da sociedade e a vida cotidiana. Processo esse que segue imbuído de ideologias que servem a uma finalidade específica, determinada a favor daqueles que detêm o poder político e econômico: a burguesia. Tomemos como exemplo histórico a intencionalidade das transformações urbanas que implicaram diretamente numa transformação social racionalmente planejada - a fragmentação do espaço. As cidades e as redes sociais passaram a ser remanejadas de acordo com as necessidades do setor industrial e econômico. Por outro lado, as relações sociais de caráter capitalista com seus meios de produção e propriedade privada proporcionaram barreiras sob forma de neutralizar o avanço e o desenvolvimento das forças produtivas.

Em *O Direito à Cidade*, o sociólogo cita como exemplo o processo de intervenção urbana em Paris, a partir de Haussmann. Em que a fragmentação do espaço social refletiu na exclusão urbana de classes, grupos e indivíduos da civilização e da sociedade. Ocorreram processos de implosão e explosão de cidades: surgem as periferias, os subúrbios, e

as favelas. Surgem também um modelo de segregação espacial e o afastamento da realidade urbana, ou até mesmo o encontro ou a reunião dos indivíduos.

No entanto, a realidade urbana não pode existir sem um centro, conforme o autor:

“sem uma reunião de tudo que pode nascer no espaço e nele produzido, sem encontro atual ou possível de todos os objetos” e “sujeitos” . (LEFEBVRE, 1999, p.32).

A cidade é a estrutura espacial e social na qual historicamente se materializa a idéia de direitos do homem, visto que a vida urbana insere o indivíduo numa “rede de práticas contratuais e relações formais”. Ter direito à cidade significa, portanto, a reivindicação do “direito”, do acesso e da participação de todos na vida urbana (LEFEBVRE. p.40). Assim, para o autor, ter *direito à cidade* é oferecer meios que conduzam para a realização dos demais direitos que viriam com o surgimento e o desenvolvimento do Estado Moderno de modo que a exigência movida pelo indivíduo seja de recursos institucionais necessários para o seu bem-estar.

O fato urbano transforma-se no conceito de cidade quando se imagina a partir de uma visão perspectiva e prospectiva, ou seja, histórica, temporal e arquitetural - como uma característica projetada a partir do olhar diante do que foi o passado e o futuro indefinido. Ela se organiza por operações no campo especulativo e classificatório, no qual estão ao mesmo tempo entrelaçados o poder da gestão e também o da eliminação movido pelo setor público ou privado. Fronteiras e impedimentos são construídos entre o homem e o outro homem, entre eles e a cidade.

Assim, a idéia de um planejamento sobre a cidade está confinada a questões de caráter político e econômico. Segundo Certau é:

Nesse lugar organizado por operações "especulativas" e classificatórias, combinam-se gestão e eliminação. De um lado, existem uma diferenciação e redistribuição das partes em função da cidade, graças às inversões, deslocamentos, acúmulos etc.; (...) Além disso, a racionalização da cidade acarreta a sua mitificação nos discursos estratégicos, cálculos baseados na hipótese ou na necessidade de sua destruição por uma decisão final. Assim funciona a Cidade-conceito, lugar de transformação e apropriações. (CERTAU, 1994, p.173-174).

De certo modo, quaisquer observações e pesquisas que se façam no meio urbano implicam em compreender ou lidar com os indivíduos ou grupos com quem temos de estabelecer outras relações sociais mesmo quando são indiretas, ou, no bom sentido sociológico, contextualizá-las. Deve-se entender de forma mais ampla a cidade como *lócus* de investigação onde se pode focalizar e compreender fenômenos, processos de mediação e interações sociais que nela ocorrem envolvendo atores e grupos sociais. Nesse sentido, Gilberto Velho coloca que:

O planejamento urbano ignora a dimensão simbólica e cultural, a experiência e identidades particulares de certos locais ou espaços urbanos públicos, ignorando o que há de mais importante na ação social, que é o significado a ela atribuído pelos diferentes atores sociais. (VELHO, 2002, p.41).

No que se referem às interações sociais, atualmente fragmentadas, na cidade tudo se apresenta de modo transitório e fugaz, principalmente quanto à crescente mudança nos modos de vida. Em face das necessidades econômicas, existe uma predominância arbitrária nas convivências citadinas em que o outro se sobrepõe independente de sua vontade.

Em relação a esse tipo citadino racional e econômico, Simmel aponta em suas impressões o efeito da subjetivação do indivíduo fechado e indiferente. Para ele, a única certeza que se pode ter é que a forma de

vida na metrópole deveria ser um terreno mais propício para alimentar a interação social. Tal experiência só é construída a partir de um processo em que dois ou mais indivíduos busquem estabelecer suas relações ou práticas sociais. Como sugere Simmel:

Se as relações entre as pessoas se fundam em sua individualidade, as relações racionais tornam os homens como elementos de cálculo, indiferentes de si mesmos e só tendo interesse por seu rendimento. (SIMMEL, 1997).

Deste modo, há uma inversão sobre os efeitos esperados entre a alta densidade e as interações sociais, ao obter-se resultado contrário entre as mesmas, visto que se observa na cidade um esvaziamento diante da crescente mudança e da transitoriedade nos modos da vida, principalmente no que se refere às interações sociais fragmentadas nos espaços urbanos.

Por outro lado, a atual representação da figura do homem na modernidade está, sobretudo, no perfil do *blasé*, evidenciando-se a impessoalidade e a indiferença em não reagir diante das novas excitações ou mudanças que a própria dimensão da urbe proporciona.

Diante dessa ocorrência, Simmel aponta para a seguinte observação:

É precisamente desta incapacidade de reagir a novas excitações com energia de mesma intensidade que decorre a lassitude do homem enfastiado. O que define o homem enfastiado é que ele se tornou insensível às diferenças entre as coisas; não é que não as perceba, não é que seja estúpido, é que a significação e o valor dessas diferenças e, pois, das próprias coisas, para ele resulta negligenciável. (SIMMEL, 1997 p.35).

Outras mudanças comportamentais chegaram à cidade. Essas mudanças interferiram de forma negativa no campo da relação entre os

indivíduos e os espaços públicos, como, por exemplo, o retorno ao convívio íntimo, fechado, em detrimento dos espaços abertos como ruas e praças. Segundo a observação de Costa:

As fronteiras entre vida íntima e pública é característica de uma vivência urbana moderna, em que o individualismo dimensiona novas formas de comportamento social. O urbanismo moderno, as vias de acesso, as construções verticais e as grandes distâncias alteraram a percepção de tempo e espaço das cidades, configurando espaços de permanência ou percurso. (COSTA, 2008, p.212)

A relação do homem nas esferas do público e do privado sofreu alterações no campo da vida social. Como afirma Richard Sennett, “o conceito de supressão do espaço vivo” se resume ao fato de que o espaço público se tornou algo desprovido de sentido, uma vez que, na modernidade, a iniciativa dos conglomerados arquitetônicos suprimiu os espaços do centro urbano como local de passagem, em vez de permanência para o destino do passeio público e de lazer.

Para Sennet:

A supressão do espaço público vivo contém uma idéia ainda mais perversa: a de fazer o espaço contingente às custas do movimento... , O espaço público destina-se à passagem, não a permanência. (SENNET, 1989, p.28)

Nos dias atuais, há uma mudança entre o global e o local nas estruturas sócio-espaciais da paisagem urbana. Diante dos interesses mercadológicos do setor imobiliário, a partir do pensamento global, o setor privado tem assumido serviços de responsabilidade do poder público. Assim como em Zukim quando afirma que:

A paisagem é, em grande parte, uma construção material, mas também é uma representação simbólica das relações sociais e espaciais. A paisagem é uma poderosa expressão das restrições estruturais de uma cidade. Com frequência, o que observamos como paisagem - aquilo que é construído, escondido e que resiste - é uma paisagem do poder. (ZUNKIM, 2000, p.106).

Pode-se citar como exemplos de ações de poder na paisagem urbana que se tornaram característicos da iniciativa privada o planejamento urbano, o transporte e o saneamento com o intuito de gerar outros espaços domesticados, cujo caráter público é torná-los diferenciados e enobrecidos. Notadamente esses espaços domesticados inibem e impedem o acesso de indivíduos de baixo poder e *status* econômico. Assim, espaços como os Shoppings Centers, os Cafés, os Condomínios, mansões e arranha-céus fechados são exemplos que refletem uma representação do poder simbólico diante das mudanças “materiais” na paisagem urbana.

2. 2. Controle e vigilância nos espaços.

Atualmente, em uma sociedade hierarquizada ainda se mantêm, em suas várias instituições, microtribunais por toda parte, onde todos julgam, vigiam e punem. Seja no trabalho, na escola, na mídia, no poder público ou privado, nas ruas ou na própria cidade em si, todos estão sujeitos às normas disciplinares e ao processo de "corpos dóceis". A liberdade se mantém condicionada à vigilância, confinamento, normas de conduta e isolamento de uma sociedade programada e controlada. Impedimentos e fronteiras são erguidos em relação a ela.

Ao analisar as relações presentes na sociedade dos séculos XVIII e XIX, Michel Foucault traçou características de força disciplinar e um perfil das relações de poder, do saber e do corpo. Em **Vigiar e punir** essas relações se materializam nas condutas disciplinadas. Esse estudo se voltou para as formas de uma sociedade que agia de modo ordenado e disciplinar.

Para o autor francês, o indivíduo não parou de passar de um espaço fechado para o outro, cada qual com suas próprias leis. Primeiro, a família; depois a escola e, por último, a fábrica. Nessas instituições, aquelas relações de poder se refletem através do exame, da vigilância e das hierarquias e, muitas vezes, propiciadas pelo modo como se disciplina. Corpos dóceis são praticamente fabricados por esse diagrama de forças. Uma "arquitetura do poder" que se faz presente pela construção do saber que examina, vigia e pune.

O modelo disciplinar pode ser melhor compreendido ao se observar como as pessoas eram tratadas na época, pois quem exercia o poder sabia exatamente quem eram todas as pessoas e como eram analisadas e "repartidas" num determinado espaço dividido e vigiado a todo momento.

A técnica disciplinar centrada pelo uso do “poder” toma como objeto e alvo o corpo. Esse poder tem como sentido não usar a força e a repressão exterior, mas uma coerção incorpórea, uma submissão mais efetiva difundida no corpo social. Assim, a disciplina no corpo humano torna-se objeto manipulável para se obter educação e obediência. Para Foucault:

Em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações. (FOUCAULT, 2008, p.118).

Foucault nos dá um exemplo do uso desse poder na forma de adestramento e domínio visíveis especialmente na fábrica: concentrar, distribuir no espaço e ordenar no tempo uma relação de força produtiva. Um modelo de confinamento e vigilância, em que o processo de domesticação da vida social, os comportamentos e a moralização dos indivíduos estavam fundamentados pela técnica de controlar os impulsos e direcionar os desejos desses indivíduos “dóceis”. É imprescindível, aqui, manter o ciclo entre a produção e o consumo, cujo caráter final sempre foi político e econômico.

Conforme o pensamento do filósofo francês:

A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças em termos (em políticos e obediência). (FOUCAULT, 2008, p. 119)

Para ele, também, a escola, o hospital, o presídio e, como foi citado, a fábrica são modelos onde os espaços distribuídos revelam contradições. O sentido é socialmente construído: as técnicas de ocupação e organização espacial disciplinar, a vigilância e o adestramento sobre os “corpos dóceis”, sob forma de punição, controle social e individual. Continuando:

O espaço disciplinar tende a se dividir em tantas parcelas quando corpos ou elementos há a repartir. Importa estabelecer as presenças e as ausências, saber onde e como encontrar os indivíduos, instaurar as comunicações úteis, interromper as outras, poder a cada instante vigiar o comportamento de cada um, apreciá-lo, sancioná-lo, medir as qualidades ou méritos. Procedimento, portanto, para conhecer, dominar e utilizar. A disciplina organiza um espaço analítico. (FOUCAULT, 2008, p.123).

A crítica de Foucault passa a ser representada pela apropriação do tempo do indivíduo, de como capitalizá-lo e de como transformá-lo em controle. Desta forma, organizam-se os espaços a fim de capitalizar o tempo e de aplicar medidas de disciplina nas práticas coletivas. Do processo de controle, passa-se ao adestramento e, logo em seguida, ao poder disciplinar com suas diversas técnicas.

A disciplina dócil descrita por Foucault revela uma “microfísica” do poder, principalmente quando se trata das pequenas ordens ou coisas da vida cotidiana. O indivíduo torna-se passível de ser comparado, medido e regulado.

Técnicas sempre minuciosas, muitas vezes íntimas, mas que têm sua importância: porque definem um certo modo de investimento político e detalhado do corpo, uma nova “microfísica” do poder, e porque não cessaram desde o século XVII, de ganhar campos cada vez mais vastos, como se tendessem a cobrir o corpo social inteiro. (FOUCAULT, 2008, p.120)

Para alcançar um bom desempenho disciplinar exige-se muito pouco: um olhar hierárquico, um castigo que normatize combinado com a observação. Como a vigilância precisa do olhar, as relações de poder se organizam em torno de uma figura arquitetural – o panóptico de Jeremy Bentham – que traduz uma arquitetura da disciplina, da utilização dos

corpos e da apropriação do tempo. É uma arquitetura disciplinar porque possui, em primeiro lugar, a cerca ou o muro; em segundo lugar, configura-se através do quadriculamento, no qual cada um possui um lugar e para cada lugar está um indivíduo segmentado, isolado e vigiado.

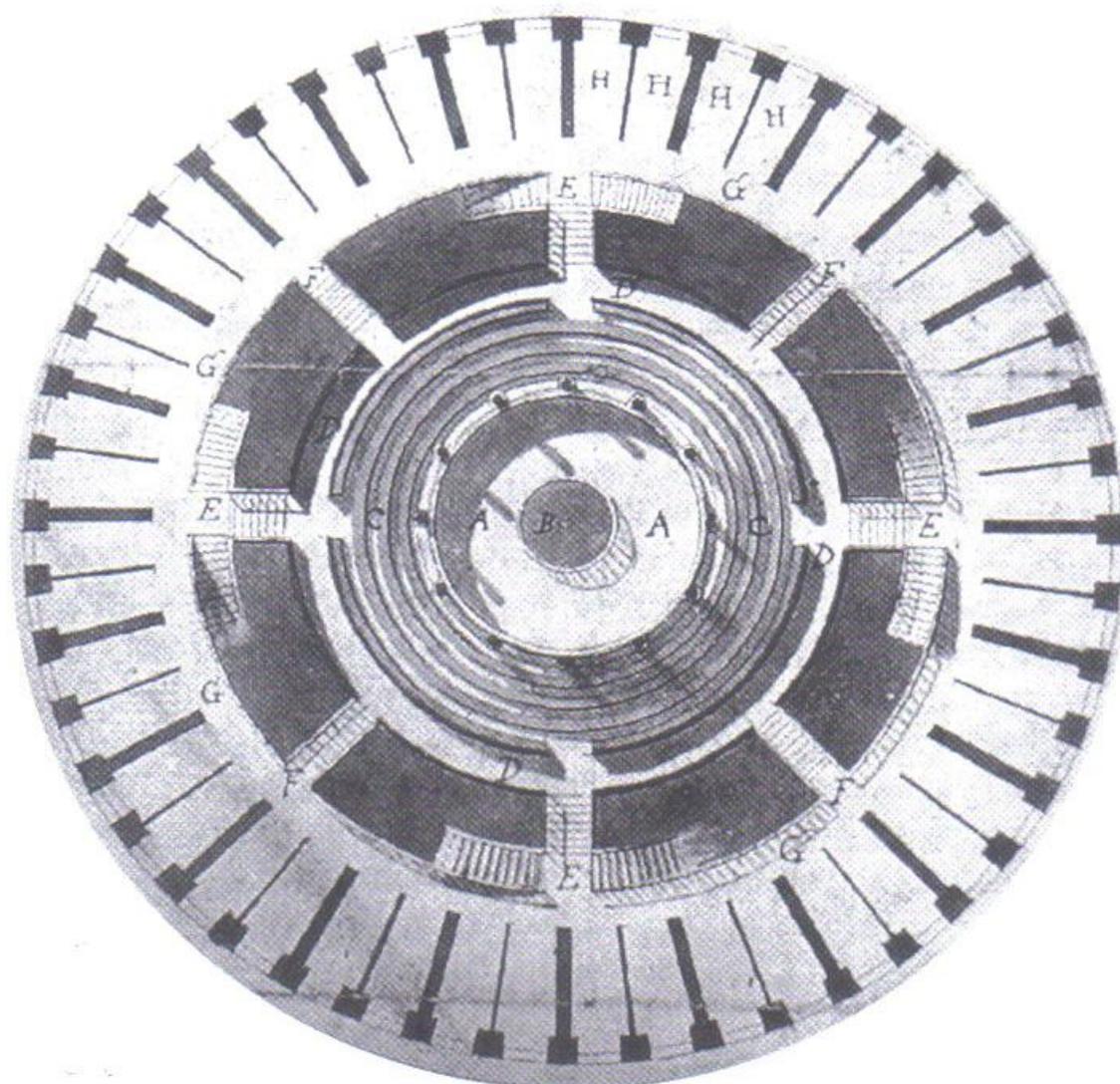


Fig. 1. O panóptico de Jeremy Bentham (1748-1832) é uma idealização de um edifício cilíndrico - um novo tipo de prisão, no qual estavam distribuídas celas individualizadas que abrigavam somente um prisioneiro, isolado dos demais. Todos podiam ser vistos por um inspetor que ficava alojado em uma torre central. Os guardas podiam ver cada unidade sem serem vistos pelos prisioneiros. O controle era mantido pela sensação constante que os prisioneiros tinham de ser vigiados por olhos que não podiam ver. Esse sistema de encarceramento visava uma ordem racional mais eficiente no intento de substituir o castigo corporal e a execução da pena pública. (In: FOUCAULT, 2008.)

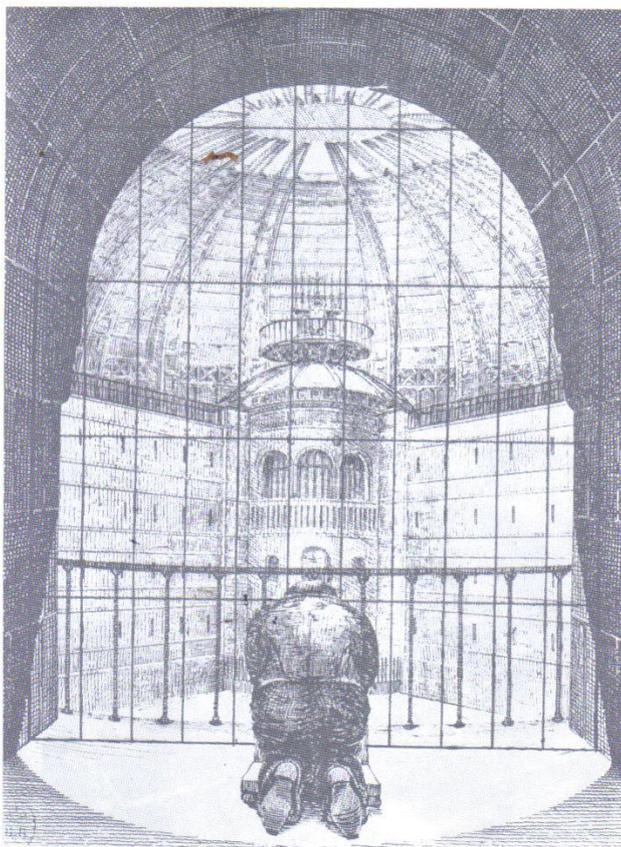


Fig. 2 –N. Harou Romain. Projeto de penitenciária, 1840. Um detento, em sua cela, reza diante da torre central de vigilância. (In: FOUCAULT, 2008.)

O poder também é exercido pela vigilância. Nas instituições, passa a funcionar uma arquitetura planejada com passagens, aberturas e transparências, grandes vãos vazios para favorecer uma visibilidade geral e que propicie o exercício do poder vigilante, em que uma rede de olhares controla uns aos outros e um monitor controla todos.

Torna-se possível, portanto, tirar conhecimento dos corpos ali individualizados, na organização disciplinar seja na escola, na indústria, prisão ou quartel. Pois, de certo modo, para cada aplicação de poder há uma produção de saber. O poder e o saber se articulam sobre os corpos humanos moldando um tipo de sujeição nos indivíduos.

Esse adestramento no modelo institucional revela, conforme Foucault, um aparato ideológico, um aparelho contínuo de medidas e comparações de um com todos, a fim de medir e aprovar. Além de obter corpos vigorosos, obedientes e livres de qualquer devassidão, ou rebelião, objetiva-se separá-los, como também deixá-los mais visíveis para observação e exame. Retomando o pensamento de Michael Foucault:

O exame combina as técnicas da hierarquia que vigia e as sanções que normaliza. É um controle normalizante, uma vigilância que permite qualificar, classificar e punir. (FOUCAULT, 2008, p.154).

Mantendo os indivíduos num campo de vigilância contínua e de visibilidade obrigatória, Foucault esmiúça características dessa sociedade, cuja política de controlar e disciplinar sempre estiveram relacionados a lugares fechados. Fora desses ambientes, para ele, no espaço privado, esse controle não existia. Entretanto, o indivíduo de hoje, vigiado, estende ao longo da topografia do espaço aberto o modelo proposto por Foucault.

Quando o sujeito era único e singular, pertencia a um universo físico onde o controle era voltado somente para si mesmo. Na atual sociedade, os sistemas de controle não se interessam mais pela pessoa física, mas sim pelo perfil subjetivo, pelas características e potencial de consumo. Desse modo, ocorre uma interiorização do hábito vigilante e uma valorização maximizada pela exposição exacerbada.

De certo modo, encontramos uma inversão de valores: em vez de uma subjetividade individual, uma subjetividade coletiva que, condicionada por meios tecnológicos de informação, otimizam a vigilância, a manipulação e alienação de todos. Alienação no sentido de

que a manipulação no consumo, na política e na mídia exerce o poder de entreter os indivíduos com produtos e programas de massa, principalmente nos modos de entretenimento e organização social.

Os Aparatos tecnológicos como filmadoras, *celulares com câmeras, internet, Orkut, e o reality show*, cercas elétricas, entradas permitidas por crachás eletrônicos, senhas ou digitais, câmeras de vigilância e guaritas auxiliam um controle sem necessidade de se estar em espaços fechados. Nessa sociedade controlada por câmeras de vigilância, aqueles aparatos estão cada vez mais presentes nos espaços abertos da cidade, invadindo a privacidade na rua ou em domicílios. Uma suspeição geral, ancorada pela afirmação de uma “segurança”, leva a crer que constantemente estamos sempre sendo observados.

Assim, nessa tecnologia de controle, noções da categoria pública e privada se diluem, fazendo do privado, público e vice-versa. Numa sociedade que supõe estar em estado de vigilância constante, começa-se a naturalizar, no comportamento e no cotidiano das pessoas, uma cultura de espiar e controlar todos.



Fig. 03 e 04 – In: Rev. Sociologia Ciência e Vida, ano 3, nº 21, p. 47

2.3. Geometria do poder

Em decorrência do desenvolvimento industrial e tecnológico vigente nos últimos séculos, as cidades vêm se transformando de modo expressivo. A partir da metade do século passado, no Brasil, buscou-se transformar os centros urbanos, que antes eram lugares de moradia, em centros industriais e comerciais.

A política econômica e excludente do neoliberalismo globalizante resultou na expulsão de milhares de trabalhadores do campo para as periferias das cidades, onde não se dispunha de um projeto urbano e social para acolhê-los. A inexistência de um modelo socioeconômico capaz de pensar sobre a necessidade de gerar um desenvolvimento sustentável implicou, para a população abaixo da linha de pobreza, forte desesperança no futuro.

A cidade foi reestruturada, enquanto centro catalisador dos espaços e dos usuários, não somente com o intuito de viabilizar o progresso, mas, também, de implementar outras emergências desenvolvimentistas de caráter capitalista. Para isso, instauraram-se projetos que tinham como pressuposto a padronização, os deslocamentos e a re-ordenação espacial com o intento de racionalizar a vida em sociedade, conforme o projeto Hausmaniano³, de renovação e reconstrução urbana.

Como solução econômica, investiu-se na utilização do solo e das construções arquitetônicas. Para resolver a problemática residência/trabalho, empregaram-se métodos e formas racionalizadas de padronização e pré-fabricação de objetos relativos à vida cotidiana.

O poder econômico passou a condicionar com maior ênfase necessidades e mudanças nos hábitos e modos de vida dos cidadãos.

³ Projeto de renovação urbana em Paris no século XIX, cujo planejamento foi aumentar e uniformizar as ruas, no sentido de objetivar o desejo de controlar o acesso das massas, separando os bairros entre as classes baixa e alta – pobres e ricos, assim como determinou o acesso e o rápido fluxo do tráfego.

Isso se reflete no modo em que as relações entre as pessoas e o entorno urbano foram e estão calcadas na vida prática e utilitarista, marcada pela lógica do consumo. O ritmo cotidiano acelerou-se, demonstrando como as interações sociais foram gradativamente diluídas e os espaços públicos suprimidos, em função de outros interesses mercadológicos.

De um modo geral, a urbe, em decorrência dessas transformações alteradas pelo pensamento racional econômico, vem perpetuando esse caráter de funcionalidade ininterrupta, enquanto modo e processo de mediação e complexidade nas relações sócio-espaciais, marcadas pela acentuada individualização e impessoalidade no tecido urbano.

Os espaços foram domesticados e tornados privativos sob forma de ilhotas fracionadas e segregações espaciais. Exemplos disso são os condomínios fechados, os espaços públicos para o lazer, como as praças e as calçadas que deram lugar aos estacionamentos, ruas e avenidas.

Essas transformações múltiplas e contraditórias na paisagem urbana são, também, fruto das interdições materializadas nesses espaços e acessos públicos sob forma de restrição e demarcação. Estas mudanças perfazem-se nessa paisagem e se manifestam pelo poder simbólico e espacial. Retomando Cortês:

O controle arquitetônico das fronteiras sociais converteu-se no verdadeiro espírito da reestruturação urbana; a segurança residencial e comercial conseguiu tomar o lugar das esperanças de qualquer reforma de integração social. (CORTÊS, 2008, p.108).

Estão presentes na malha urbana, espaços diversos, complexos e compartilhados, em que as contradições e a heterogeneidade são próprias de uma dinâmica característica de uma sociedade pós-industrial. Isso demonstra que estão engendradas e simultaneamente acontecendo

através do tempo e das ações vividas na metrópole à noção de “arquitetura do poder”. São os arranha-céus que representam esse poder simbólico e acentuam as diferenças econômicas e sociais, estabelecendo uma dicotomia entre centro e periferia, acessibilidade e não acessibilidade, liberdade e restrição desta, ausência e presença de infraestrutura.

Segundo a observação de Cortês:

A arquitetura tem uma participação muito importante na formação da imagem da ordem social e até mesmo em sua configuração e imposição. Um poder lógico organiza a arquitetura para além do que um edifício suporta em termos possíveis de uso (CORTÊS, 2008, p.39 e 40).

Nas grandes cidades, essa geometria do poder pode ser observada no planejamento urbano e arquitetural idealizado para apresentar áreas sofisticadas, assépticas e agradáveis por meio do uso de tecnologia moderna. A cidade delinea divisões sociais que se refletem nos comportamentos e modos de vida, o que resulta numa maior dificuldade para estabelecer relação sócio-espacial.

Conforme o pensamento de Cortês:

O entorno construído não expressa em si opressão ou libertação, mas condiciona as diferentes formas de prática social e emoldura a vida cotidiana. Todo elemento construído ajuda a estabilizar uma ordem e uma identidade espacial, e inevitavelmente autoridade e capital simbólico. (CORTÊS, 2008, p.61).

Uma imagem se percebe nas fronteiras materializadas pelos impedimentos dessa geometria que são as cercas de tapumes, muros, grades e portões eletrificados cuja ordem máxima como item de “segurança” e “proteção” é isolar cada vez mais o indivíduo.

Em nome dessas “seguranças”, está se reduzindo a cidade a guetos e a outras segregações espaciais que possivelmente representam uma cortina, uma face desigual para com as camadas mais pobres. A segregação espacial é a forma mais visível de se observar a perpetuação do poder velado nas formas geométricas da arquitetura edificada, cujos relevos discriminatórios mantêm à margem outros setores da realidade da cidade. Para Miguel Cortés:

a cidade tende a estruturar-se em torno de pequenos lotes privados nos quais não existe nenhum sentimento de coletividade. Território de cada cidadão começa e termina em sua própria casa: fora de seus muros, o resto é escuridão, silêncio e insegurança. (CORTÉS, 2008, p. 68)



Fig. 05: Terreno baldio localizado na Rua da Graça
bairro Graça-Salvador

Como exemplificamos, ao ilustrarmos o exemplo do terreno baldio no bairro da Graça (fig. 05), em Salvador, numa sociedade em que a convivência é uma necessidade, as áreas privadas dos lotes são desprovidas desse sentido, já que há um interesse voltado à especulação imobiliária. Também podemos citar outros exemplos, como os empreendimentos de condomínios residenciais fechados, construídos ou

não (fig. 06 e 07), e as áreas públicas cujas ruas e praças não se interligam.



Fig. 06 –Foto: Bené Santana. Empreendimento de condomínio no bairro Jardins, zona considerada nobre e antiga área recoberta por manguezal, em Aracaju, 2010.



Fig. 07 – Foto: Bené Santana. Loteamento próximo ao Shopping Jardins, Aracaju, 2010.

Outras áreas abertas como espaços arborizados estão sendo substituídas por edificações impondo-se o privado ao público. Portanto, os locais públicos, de encontros espontâneos, que deveriam permitir aos moradores da cidade estarem sempre próximos uns dos outros,

estimulando a convivência, e se constituir em espaços em que a violência seria mais controlada, estão sendo suprimidos.

A relação com os espaços está se diluindo e fracionando-se pelo formato e conceito de modelo de segurança na sociedade. No lugar de uma praça, ou parque público, empreendem-se centros comerciais, de lazer e de entretenimento com suas salas refrigeradas, mansões condomínios fechados, academias de ginástica sofisticadas e *shopping centers* - centro para o exacerbado estímulo do consumo compulsivo, do controle e do isolamento social. Retomando a observação de Olgária Matos, *"a tendência é realmente no sentido do encapsulamento e do contato apenas com aquilo que não é desafio"* (MATOS, 1998, p.61-63.), pois quando dividida, fragmentada por questões econômicas, a cidade perde a sua razão de existir e, portanto, nesse sentido, ela aos poucos deixa de ser o espaço da diversidade dos conflitos abertos.

2.4. Arquitetura vigilante

Ampliando o pensamento de Foucault, observam-se no contexto urbano, inquietações ou outros modos reflexivos relacionados à arquitetura, à paisagem e aos espaços ou, até mesmo, aos elementos pertencentes ao seu universo estético que vêm à tona e podem ser absorvidos pelo olhar do sujeito contemporâneo. Percebe-se nessa paisagem, uma estética urbana racional, funcional e proibitiva, que se mostra, agora, de forma mais contundente, pela dominação econômica sobre os lugares, muitos deles privatizados. Erguem-se trincheiras, fronteiras criadas por muros.

Segundo Harvey (1989), os projetos de habitação modernista, ao serem adotados como princípio para solucionar o *déficit* de moradia de baixa renda, foram idealizados para a publicidade e prestígio dos governantes sob forma de escamotear as diferenças sociais e históricas que subsistiam no contexto urbano. A organização do traçado espacial favoreceu a lógica dos empreendimentos imobiliários ao utilizar os espaços para servirem como lugares excludentes.

A ênfase nesse projeto urbanístico caracterizou-se por personalizar essas moradias massificadas, cujo interesse “democrático” se mostrou no discurso e na *práxis* como forma de intensificar o processo de despolitização dos seus habitantes. Isso pode ser confirmado, atualmente, pelo grande interesse na produtividade. Para o alcance desta, exigiram-se, retomando Foucault, dominação e controle do tempo pelo espaço, hierarquizando territórios e lugares, suprimindo a importância dos ambientes coletivos.

Nos centros urbanos, a partir da racionalidade moderna, foram priorizadas as relações prático-utilitárias e a percepção do ser humano em relação à paisagem urbana se tornou predominantemente operacional

(VASQUEZ, 1999). Priorizaram-se, dessa forma, funções restritivas do dia-a-dia em detrimento de se (con)viver coletivamente. Tome-se como exemplo a ocupação do solo urbano para a construção de estacionamentos e condomínios residenciais fechados. Retomando o pensamento de Caldeira:

O principal instrumento desse novo padrão de segregação espacial é o que eu chamo de "enclaves fortificados". Trata-se de espaços privatizados, fechados e monitorados para residência, consumo, lazer e trabalho. (CALDEIRA, 2000, p.211).

As fortificações desses condomínios em alguns bairros, ruas e avenidas codificam uma imagem panorâmica de (des) construção, cujo isolamento e perda da liberdade representam uma lógica do confinamento que vem influenciando a sociedade e seu *habitat*. Metaforicamente, são fronteiras demarcadas da atual sociedade contemporânea em que os impedimentos se apresentam a céu aberto. De certo modo confirma-se que os habitantes da cidade se vêm condicionados a, ou escolherem, formar pequenos grupos, ou até mesmo, se isolarem, tanto do ponto de vista real quanto simbólico.

Conforme a observação de Caldeira, a cidade e as regiões metropolitanas vêm sofrendo mudanças, pois:

... as transformações recentes estão gerando espaços nos quais os diferentes grupos sociais estão muitas vezes próximos, mas estão separados por muros e tecnologias de segurança e tendem a não circular e interagir em áreas comuns. O principal instrumento desse novo padrão de segurança é o que eu chamo de enclaves fortificados. (CALDEIRA, 2000, p.17).

A idéia de fronteiras e impedimentos surgiu dessas observações, nas quais esses espaços privatizados, restritos e individualizados fazem parte do tecido urbano. Ele é representado por interdições ou impedimentos visuais, espaciais e corporais nos espaços abertos da

cidade, onde estão presentes edificações de prédios sofisticados e a acessibilidade se restringe pelo *status quo*.

Contudo, a vivência faz parte, enquanto experiência estética, da historicidade humana. Percebe-se nessas fronteiras espaciais, uma estética urbana racional, funcional e proibitiva. Os lugares privatizados são exemplos dessa dominação econômica sobre os espaços.

Essa estética de ordenamento espacial impositiva e padronizada se assemelha a uma cortina de retalhos, cujos pedaços de recortes são cada vez mais mal alinhavados, em cuja esfera pública e privada se entrecruzam. O privado busca, logo, proteção; esconde-se atrás de muros; protegem-se com cercas, guaritas e portões elétricos, exigindo uma revista ou identificação para acesso. Para Caldeira:

são exatamente os valores que estão em xeque atualmente em S. Paulo e em muitas outras cidades onde o espaço público não mais se relaciona ao ideal moderno de universalidade. Em vez disso, ele promove a separação e a idéia de que os grupos sociais devem viver em enclaves homogêneos, isolados daqueles percebidos como diferentes. (CALDEIRA, 2000, p.212).

Esses locais ou lugares privatizados representam indivíduos possuidores do 'pedaço' - que não é compartilhado. No entanto, esses setores (ou senhores) são os possuidores de fato, com direito a câmeras de vigilância, seguranças e acesso controlado. O resto é apenas uma paisagem onde se corta o caminho para outros espaços de não-lugares como *shoppings*, supermercados, casas de "acampamentos", clubes privados e redes de hotéis.

Entendem-se como *não-lugares* um conceito proposto pelo antropólogo Augé. O autor menciona que um espaço de passagem

impossibilita gerar ou proporcionar forma a qualquer tipo de identificação. Os espaços públicos de rápida circulação como rodoviárias, aeroportos, estações ou meios de transportes urbanos, representam uma dimensão espacial personalizada oposta ao do lar. Para o antropólogo, o nosso lugar se comporta como um espaço histórico e identitário, mais pessoalíssimo. No entanto, diante de um abundante individualismo por efeito do enfraquecimento das referências coletivas e das fragmentações espaciais, os habitantes dos não lugares se organizam cada vez mais com as partes do que com o todo e a relação com a cidade e o seu entorno torna-se residual em função de “uma perda do vínculo social”. São usuários em trânsito que circulam ou passeiam nesses espaços de ninguém e sem identidades.

A relação tempo e espaço se modificou em função do mercado econômico liberal e excludente. O processo de urbanização somado à tecnologia deslocou e modificou a relação sócio-espacial. Outros habitantes da urbe, pela falta de um próprio “pedaço”, se alojam nos espaço das marquises, viadutos (fig. 08), avenidas e praças, passando a recompor seu próprio lugar no não-lugar sob forma de manter uma relação geometricamente habitável.



Fig. 08 Fonte: http://oglobo.globo.com/fotos/2010/03/18/18_MHG_sp_morradorr.jpg, 18/05/2010.

Conforme o antropólogo Marc Augé, uma paisagem de não lugares dá a entender que:

se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não se pode definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar” (AUGÉ, 1994, p.73).



Fig. 09 – Fonte: <http://www.divitec2.com.br/images/f03.jpg>, 18/05, 2010.

Nesses não-lugares, como o *Shopping Center* (fig. 09), vai se modificando o tecido urbano, fruto dos processos dinâmicos da cidade, que de certo modo vai moldando espacialmente uma perda na tessitura da integração social. Diante desse processo, dilui-se o sentido do espaço urbano, o vínculo social e a consolidação para uma cidadania mais justa. Essa perda na tessitura corresponde à da trama das redes sociais. Inversamente, Calvino nos aponta outras ligações com a cidade, (vide também fig. 10):

para estabelecer as ligações que orientam a vida da cidade, os habitantes estendem fios entre as arestas das casas, brancos ou pretos ou cinza ou preto-e-branco, de acordo com as relações de parentesco, troca, autoridade, representação. Quando os fios são tantos que não se pode mais atravessar, os habitantes vão

embora: as casas são desmontadas; restam apenas os fios e os sustentáculos dos fios. (CALVINO, 1999, p.72)



Fig.10–Fonte: (Foto: Ana Paula Cardoso/VC no G1) In: http://s.glbimg.com/jo/g1/f/original/2010/04/15/salvador_ana_paula620.jpg, 18/05/2010

Assim, é inevitável pensar em como é fácil deixar que a percepção da vida social se seduza por mecanismo vigilante, adestrado e proibitivo. O midiático e especulativo, o consumo, as representações do urbano na mídia e nos discursos políticos são aspectos materializados desse poder e que só podemos enxergar se descortinarmos o discurso da exclusão que não se assume como tal, e que não deixa claro qual o papel que está por ele desnovelado na esfera das relações sociais.

Há várias formas de observar o comportamento construído por essa linguagem contida nos discursos que não alimenta uma cidadania, mas, sim, uma segregação. Conseqüentemente, uma tensão urbana resulta desse embate diário entre diversos grupos. O que há por detrás dos

discursos, das falas na mídia e nos gestos é aquilo que está implícito, quase invisível. Como sugere Roland Barthes:

A linguagem nunca é inocente. As palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio das novas significações. [...] Todas as marcas escritas se precipitam como um elemento químico no início transparente, inocente e neutro, no qual a simples duração faz aparecer pouco a pouco todo um passado em suspensão. (BARTHES, 1984, p.22).

Cotidianamente nos deparamos com essas fronteiras e impedimentos – cada vez mais abundantes, espessos, impositivos. Não são formados apenas por suas paredes, cercas ou muros construídos. São compostos também por outros aspectos – aparentemente menos significativos, porém tão imperativos quanto os muros - que demarcam limites e definem categorias muito bem estabelecidas. Uma determinada roupa ou um carro com suas películas pode servir tão bem quanto uma parede para determinar diferenças e distanciamentos sociais.

A definição dos grupos urbanos acontece também por esses detalhes. Diante dos códigos representados por aqueles instrumentos, as diversas segmentações da cidade contemporânea tornam-se cada vez mais presentes e as suas diversas regiões cada vez mais definidas.

Por outro lado, uma vez inseridos em um determinado segmento, os sujeitos que ali se encontram tendem a estar cada vez mais identificados com aquela determinada categoria, tornando-se, portanto, cada vez mais padronizados. As interrelações são empurradas crescentemente para a superficialidade e se quebram com mais facilidade, interrompidas sob o peso destes muros, cercas urbanas, cujos impedimentos são reais ou simbólicos.

Assim, é importante refletir sobre a cidade e repensar em como a complexidade das relações humanas que estão ali engendradas coexistem de modo conflitante ou não. Inviabilizar espaços para qualquer acesso ao usuário inibe a sensibilização do que se vivencia ao seu entorno, como meio de impedir transformação e mudança social.

Na atual sociedade contemporânea, as fronteiras são intransponíveis, consequência de pertencimento a uma determinada categoria dominante e dominadora. Esta implica em se excluir, porque abre mão de participar da vida da cidade, abstraindo-se dela. Só a vêem através dos vidros blindados de seus automóveis. Esse obscurecimento também se encontra nos edifícios com fachadas espelhadas. Ao mesmo tempo em que impedem a visão do seu espaço interno, configuram-se como uma barreira, garantindo aos seus habitantes uma espécie de 'invisibilidade'. Diante desse aspecto, o que se revela é uma anticidade onde os espaços que a compõem não possuem relação entre si.

3. Interdições nos espaços

3.1. A cidade e as intervenções artísticas

Compreende-se que a “Cidade” foi e continua sendo, por muito tempo, um dos objetos de representação para os artistas. A urbe proporciona ao homem viver sob diferentes noções de escala e tempo, o que acaba transformando a sua percepção da paisagem como a sua própria realidade sob novas interpretações.

É importante entender como as propostas artísticas desenvolvidas pelas vanguardas, durante o século XX, sofreram influências do grande e acelerado crescimento nos centros urbanos. Os artistas passaram a redimensionar em suas práticas, movidos pela relação entre o espaço e o indivíduo, elementos da paisagem urbana como tema e reflexão nas suas obras. A cidade tornou-se, pois, um elemento e objeto de estudo no campo das artes visuais, sobretudo na arte contemporânea, a partir das intervenções urbanas no espaço público com diferentes interpretações, passando de certo modo a refletir como algo que tem relação com o seu lugar.

A partir da primeira metade do século passado, o conceito básico da arte contemporânea e o conceito de vanguardismo estavam quase umbilicalmente ligados à ideologia do progresso, uma característica da moderna sociedade industrial e fruto da industrialização iniciada no séc. XIX. Mais adiante, delineou-se uma linha divisória na cultura e na história da arte, que originou movimentos artísticos como o expressionismo abstrato, o dadaísmo e o minimalismo e, por conseqüência, o desdobramento de outras manifestações e intervenções artísticas contemporâneas nos espaços públicos da cidade.

A partir dos anos 60 e até meados dos anos 70, surgiram movimentos com muitas formas e nomes diferentes: Arte Conceitual, Arte Povera, Processual, Land art, Ambiental e Body. Esses e outros tiveram suas raízes a partir do Dadaísmo, Minimalismo e das várias ramificações absorvidas pelas manifestações da Arte Pop.

Conforme Danto, "A década de 1960 foi um paroxismo de estilos". Vários movimentos apresentaram um grande raio de direções distintas e comportavam obras com aspectos e conteúdos muito diversos. No entanto, observa-se que em cada uma dessas correntes havia um caráter específico, seja pelo uso de materiais ou técnicas, seja pelas diferentes soluções e suportes. Citemos como exemplo o expressionismo abstrato norte americano, no qual podemos destacar o gestualismo ou Action Painting em que os artistas mais representativos desse movimento foram Jackson Pollock, Robert Motherwell, Willem de Kooning, Franz Kline, entre outros.

Diante da ocorrência desses movimentos, houve questionamentos sobre a dificuldade de compreender em que, afinal, a arte estava se transformando durante esse período: a obra de arte tinha forma substancial ou era um conjunto de idéias de como devemos perceber o mundo? Tratava-se de um objeto singular, ou de algo mais, que pudesse ocupar um espaço muito maior do que o institucional? A arte deveria ser encontrada dentro ou fora da galeria? Ou seria alguma coisa a ser achada somente na própria materialização da obra, ou nas manifestações subjetivas do artista acerca dos objetos que o circundam? Essas e outras indagações se refletiram por toda a arte produzida dos anos 60 até o momento presente.

No início da década de 60, ainda era possível pensar nas obras de Arte como pertencentes a uma das duas categorias: a pintura ou a escultura. As colagens cubistas de Braque e Picasso, e os eventos promovidos pelos dadaístas já haviam começado a desafiar essa díade,

passando a desconstruir a tradição formalista e linear nas artes visuais.

Os *readymades* de Marcel Duchamp vieram incluir, depois, no conceito de arte contemporânea, a incorporação de novas configurações artísticas. A atitude de Duchamp de provocar com seus objetos gerou um novo sentido e nova assimilação visual no campo das artes visuais, ampliando o deslocamento estritamente específico de uma linguagem representativa. Essa contribuição de Duchamp, assim como a de Picasso, proporcionou ao observador outro modo de pensar e definir a obra de arte, identificando o que deve apresentar - em meio à abundância de outros objetos que estão ao nosso redor para que seja aceita como tal. Outro aspecto marcante está nos trabalhos dos norte-americanos Robert Rauschenberg e Jasper Johns, com seus objetos e *assemblages*, considerados como Neodadá, devido à idéia do uso particular de temas derivados do mundo cotidiano, na busca de unir imagens e objetos para produzir uma arte sem perder a identificação com a realidade.

Portanto, compreende-se que tanto as colagens quanto os *readymades* abriram um caminho livre para uso de novos materiais e técnicas que atualmente permeiam as novas figurações artísticas contemporâneas. Segundo Tassinari:

No cubismo de 1911, notável é que se atinge uma espacialidade como que retirada à força das profundezas do espaço naturalista. Já com a colagem, a arte moderna nunca será a mesma. ...o equilíbrio na fusão de coisas e espaços proporciona uma troca de aspectos entre o que é sólido e o que é vazio. O espaço ganha solidez e as coisas se espacializam. (TASSINARI, 2001, p. 38).

Tratando-se de novas tendências no campo moderno e contemporâneo, no conceito minimalista, não apenas a arte deveria assemelhar-se a coisas comuns, mas também ao modo como o espectador a observa e contempla-a na busca de um novo sentido baseado numa

experiência cotidiana. A arte deve, dessa forma, assemelhar-se às coisas comuns ao ter-se presente a preocupação com o espectador, o modo como ele a observa e contempla a obra.

Artistas como Don Judd, Carl André, Robert Morris e Frank Stella, defensores dessa corrente, propõem que o espectador tome consciência de que o processo de observar oferece múltiplas construções visuais. Enquanto olhar uma pintura permite ao indivíduo somente perder-se no mundo que ela oferece ou representa, uma exploração que era frequentemente descrita como intemporal ou como ocorrendo fora do tempo. Para Morris, caminhar em torno e por entre as partes de uma obra permite ao indivíduo vivenciar o espaço que comporta a obra, assim como o próprio corpo e o dos outros como uma realidade.

De todas as tendências que povoaram a cena artística no final da década de 60 e 70, a arte conceitual foi a que adotou a postura mais radical. Os artistas conceituais se propuseram combinar suas objeções aos meios convencionais. A arte conceitual propõe que uma obra de arte, de certo modo, pode ser lida. As palavras também podem funcionar de um modo análogo ao da imagem. A linguagem e as idéias eram as verdadeiras essências da arte, na qual a experiência visual e o deleite sensorial deveriam permanecer em segundo plano. Segundo um defensor dessa corrente, Le Whitt (apud ARCHER, 2001), "na arte conceitual a idéia ou o conceito é o aspecto mais importante da obra".

Já segundo Danto:

A arte conceitual demonstrou que não era preciso nem mesmo ser um objeto visual palpável para que algo fosse uma obra de arte visual. Isso significava que não se poderia mais ensinar o significado da arte por meios de exemplos. Significava que, no que se refere às palavras, tudo poderia ser uma obra de arte e também significaria que, se fosse o caso de descobrir o que era a arte, seria

preciso voltar-se da experiência do sentido para o pensamento (DANTO, 2006, p.18).

Assim como a Conceitual, a Land Art surge no final da década de 60 para designar outras ações que visam a utilizar ou transformar um lugar natural, geralmente em grande escala. Uma de suas significativas conseqüências é o trabalho do artista fora dos circuitos dos museus e do mercado de arte, que já havia ocorrido com o surgimento das primeiras performances e *happenings*.

Na Land Art, alguns nomes tornaram-se referência, como Walter de Maria, Richard Long, e, particularmente, Robert Smithson (fig. 11). Este último, além de sua importância relativa às intervenções na natureza, foi um criador de conceitos, entre os quais o de deslocamento, que se pode compreender como algo originalmente ligado à visão, mas que evoca, igualmente, o descentramento, a fragmentação e a decomposição.

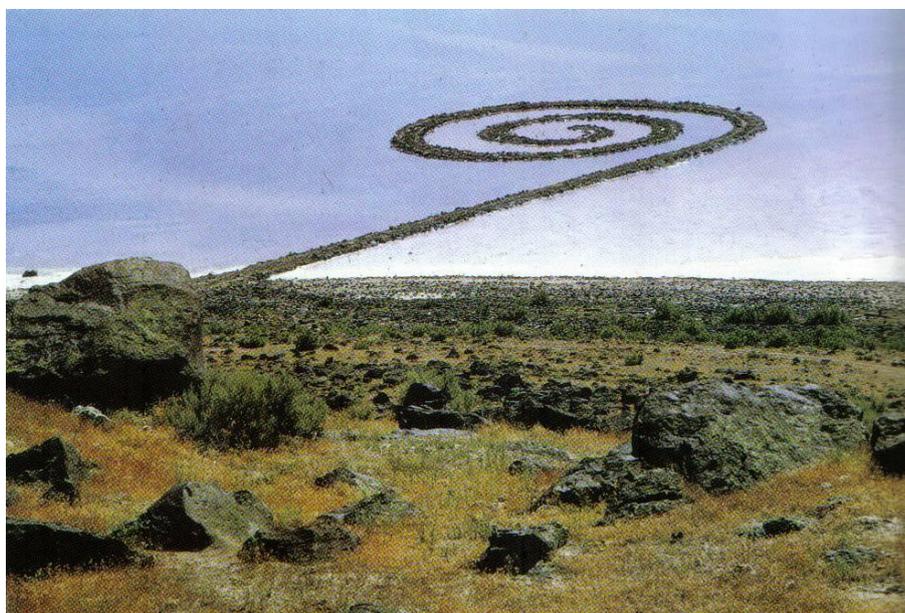


Fig. 11 - Fonte: ARCHER, 2001 - Smithson utiliza praticamente objetos encontrados nos locais em que investe para criar seus Earthworks (obras de terra). Dentre elas, a Spiral Jetty tornou-se a mais célebre. A obra nasce em 1970 e se trata de uma faixa de 5m de largura e 500m de extensão, composta por toneladas de rochas basálticas, desenhando uma espiral no Great Salt Lake (Grande Lago Salgado) do estado do Utah, nos EUA.

Smithson estava voltado para desenvolver a teoria da relação entre um local particular no meio ambiente - que ele chamava de "sítio" - e os espaços anônimos, essencialmente intercambiáveis, nas galerias em que o artista poderia expor, o qual chamava de "não-sítios". Para o artista, a natureza é algo de inacabado; na qual ele tem o direito de intervir, de integrar seu processo de transformação. Complementando com Krauss:

Sendo uma espiral, essa configuração possui necessariamente um centro, que nós, como espectadores, podemos efetivamente ocupar. (...)

À prova fenomenológica que de origem à idéia de Smithson para o Quebra-mar resultava não apenas do aspecto visual do lago, como também do que poderíamos chamar sua ambientação mitológica, a que Smithson se refere como seus termos "ciclone imóvel" e "espaço giratório". (KRAUSS, 2007, P. 336)

A relação espectador/obra passa a assumir novos aspectos quando a proposta de concepção de arte sai do espaço habitual dos museus e galerias para acontecer também no espaço urbano. Os limites do ateliê tradicional são de certo modo pulverizados e os espaços de exposição são interrogados. Desta forma, a paisagem, a natureza, o espaço natural, de um modo geral, seus aspectos físicos e suas leis internas tornam-se igualmente lugares em que a arte passa a existir, como objetos que geram novos sentidos e questionamentos, sejam eles, sociais ou políticos.

3.2. A arte nos espaços da cidade

Na metade do século passado, as ações da produção da vanguarda artística no Brasil já apontavam um novo sentido entre a arte e a cidade. Introduziu-se uma nova proposta de representar, sobretudo, uma prática do discurso enquanto experiência e compreensão sobre o espaço, ou seja, abandonou-se a idéia do cubo branco – a galeria de arte – como espaço expositivo ideal, exaltando-se o espaço público como lugar ideal para a interatividade entre a arte e os fenômenos cotidianos.

A adesão de vários artistas ao vanguardismo entre os anos 40 e 50, com suas experiências no campo artístico da pintura e da escultura assimiladas da vanguarda internacional, voltava-se, acima de tudo, para a superação do formalismo ilusório e retiniano das imagens representativas tradicionais do período moderno. Disseminou-se no Brasil a idéia de que os artistas que se dispuseram a estruturar suas realizações de caráter tridimensional abstracionista, concretista e de outras tendências construtivistas, buscavam, como único princípio, valorizar uma expressão do sujeito-artista sob forma de alcançar uma intersubjetividade por meio de suas obras com o público.

Segundo Cocchiarale:

Um mapeamento da escultura abstrata no Brasil deve inicialmente reconhecer que o caráter radical de sua origem, no fim dos anos 40, resultou de um corte profundo com a tradição escultórica decorrente da emblemática Semana de Arte Moderna (São Paulo, 1922). Deve também compreender que a sua trajetória, até o começo da década de 60, só foi possível porque não podendo apoiar-se no passado da arte brasileira, com a qual havia rompido, pode assimilar de modo próprio a mais inteligível constelação. (COCHIARELE, 1999, p.48).

A contemporaneidade no Brasil seguiu os movimentos artísticos internacionais com uma pequena distância temporal. Tal qual no exterior, a Arte Contemporânea começa a manifestar-se a partir da década de 50. Na década de 60, surgem os movimentos culturais e artísticos alinhando suas contestações à política vigente através da arte; a década de 70 caracterizou-se pelas noções de conceito e tecnologia a serviço da arte; a chamada geração anos 80 passou a configurar posições individuais de uma arte alegórica; já na geração 90, afirma-se a pluralidade nas realizações artísticas como simulacros da nossa realidade, conforme o que nos diz a leitura feita por Moraes (2004, p.100-110), ao realizar um balanço dos anos 60 até as últimas décadas do século XX.

A diversidade das produções artísticas modernas e contemporâneas originou-se, como meios de instrumentos e de materialização, aparentemente amalgamadas pelos cruzamentos de outras experiências das vanguardas européias. Isso leva a pontuar, de modo sucinto, um perfil muito significativo desse cruzamento enquanto documentação histórica da arte no Brasil do século passado, bem como rever o desdobramento originado por esses movimentos que antecederam e marcaram a nossa atual produção artística contemporânea.

A relevância contextual desses movimentos, traduzidos em suas práticas, buscava fundamentar um novo sentido teórico e visual e apontar para outro caminho, além de representar rompimentos e redefinições tanto na linguagem quanto nas formas. Isso demonstra um princípio de racionalidade imagético-visual para com o campo das manifestações plásticas.

Quando se trata da produção contemporânea no Brasil, vale lembrar o surgimento das manifestações por volta de 1949, com o aparecimento das tendências vanguardistas no país com o Concretismo em São Paulo, o Abstracionismo e os Neo-concretos no Rio de Janeiro. Os

artistas passaram a inserir novos sentidos e possibilidades de mudanças tanto na linguagem visual quanto na matéria, na forma, nos volumes e no conteúdo; assim como experiências subjetivadas entre a arte e a realidade.

Os adeptos dessas novas correntes artísticas, a começar pelo rigor da Arte Concreta, tanto na escultura quanto na pintura, foram inicialmente absorvidos pelas idéias e manifestações das vanguardas européias. Vale ressaltar que o centro de maior absorção e irradiação dessa herança ideológica estava concentrado no eixo centro e sul do país, tendo como destaque, de maior efervescência artística, São Paulo e Rio de Janeiro.

Segundo Morais:

No Brasil, São Paulo, representando um estágio industrial mais avançado, vinculando-se preferencialmente ao Construtivismo suíço, alemão e holandês, enquanto o Rio de Janeiro, lúdico e sensual, revela maiores afinidades com o Construtivismo russo (Malevitch e Tatlin). 'Em seus desdobramentos, o Concretismo (São Paulo) chegou à Art by Computer (Waldemar Cordeiro) e o Neoconcretismo chegou a Body Art (Ligia Clark) e ao Tropicalismo (Hélio Oiticica)'. (MORAIS, 2004, p.73-74).

Artistas como Ligia Clark, com seus Bichos e as Máscaras sensoriais, Hélio Oiticica, com os seus Parangolés, Núcleos e Penetráveis já apontavam um descompasso em relação à produção de uma arte narrativa tradicional vigente no modernismo brasileiro. Assim, nos anos 60 e 70, esses e outros como, Cildo Meireles (Inserções em Circuitos Ideológicos/Projeto Coca-cola); Artthor Barrio com suas intervenções no Ribeirão do Arruda em Belo Horizonte, Nelson Leiner e Ligia Pape assumiram uma postura radical micro política a partir das intervenções

locais, em que as ações caracterizavam-se, de certo modo, uma arte-política sob forma de oposição ao regime político e social.

Essa radicalização se manifestou tanto no campo da produção quanto nos poderes institucionais e visualizou-se um novo rumo nas artes visuais no Brasil. Manifestou-se o rigor das idéias dos objetos conceituais como forma de abolição do primado visual na pintura e na escultura. Esses objetos, tornando-se tácteis, permitiram que houvesse a experimentação participante.

Como afirma Favareto:

O objeto não seria uma nova categoria híbrida e sintética acrescentada à pintura e à escultura, mas uma proposição conceitual que praticamente abre um domínio da arte contemporânea ativa até hoje. Tal como concepção de objeto radicaliza a dissolução estrutural e propõe outras ordens estruturais, de criação e de recepção; implica a relação objeto-comportamento, ressignifica o ato artístico e a experiência estética. (FAVARETO, 1999, p.111-112).

A partir daí, fica evidente a ruptura com a Arte Moderna e seus conceitos, pois a linguagem visual das artes plásticas que se configuravam como novas tendências até o fechamento do século passado tomou outro direcionamento - a Arte Contemporânea. Novas realizações heterogêneas, em diferentes regiões do Brasil, apresentam, hoje, uma nova estética diante da manipulação ampla para com a experimentação de materiais diversos, proporcionando aos artistas materializarem uma fusão de linguagens.

Conforme demonstra Cattani:

Trabalhando com mestiçagens que caracterizam certas obras de outros países, realizadas durante as duas últimas décadas do século XX, os artistas contemporâneos apelaram, portanto

freqüentemente a duas fontes diferenciadas: por um lado, o questionamento das premissas modernas de pureza de cada médium artístico e a conseqüente abertura a todas as hibridações e misturas possíveis. (CATTANI, 2004, p.67).

Além da proximidade com as questões universais de outros movimentos com teor artístico fora do Brasil, as propostas radicais dessa nova safra consolidaram um novo rumo em relação à origem e à expansão da arte contemporânea brasileira, possibilitando novas gerações voltadas para intervenções artísticas no espaço público .

A arte de intervir sobre o que está estabelecido nos espaços urbanos pode provocar interações, indagações ou até mesmo tensões inesperadas. Compreende-se que a cidade foi e continua sendo um dos suportes ideais para que artistas contemporâneos manifestem suas múltiplas ações.

Mas como intervir em megacidades? Quais as condições impostas pelo caráter informe e genérico dessas novas especialidades para qualquer projeto de intervenção?

As relações que as intervenções possam estabelecer com o edificado, com o entorno urbano imediato e com toda a região, inserida em processos urbanísticos de caráter metropolitano e global estão no centro do projeto **Arte/Cidade**. Arte/Cidade foi um projeto de intervenção urbana, que se realizou em São Paulo a partir de 1994 e que promoveu três edições. O projeto buscou destacar áreas críticas da cidade diretamente relacionadas com processos de reestruturação e projetos de revitalização, visando identificar seus agentes e linhas de força e ativar sua dinâmica diversidade. Conforme o autor do projeto, Nelson Brissac, o Arte/Cidade "São intervenções no processo urbano difuso, não planejado e multidirecional, que se desenrola nas metrópoles contemporâneas" (BRISSAC, 2002). Podemos visualizar como exemplo

dessa citação de Brissac as obras de Mano (fig. 12) e a de Guto Lacaz (fig. 13), realizadas na edição *A cidade e seus fluxos*, 1995.



Fig. 12 Rubens Mano. Instalação de dois holofotes no Viaduto do Chá – São Paulo.



Fig. 13 O Periscópio de Guto Lacaz é um imenso dispositivo óptico erguido diante da fachada do antigo prédio da Eletropaulo.

Sendo assim, quando as intervenções são realizadas em torno da paisagem, seja urbana ou rural, partem de um conceito voltado para um pensamento enquanto lugar sem fronteiras. Essas ações ocorrem em um determinado lugar na cidade. Além de visibilidade pública, os artistas buscam absorver fenômenos contidos em sua paisagem, demonstrando, de certo modo, uma lógica sócio-espacial dentre outras complexidades histórica, geográfica e humana.

3.3. A cidade como campo expandido

Diante do que foi exposto, compreendemos que, ao visualizar as novas formas de representação acerca dos problemas atuais, a Arte Contemporânea está norteadada, principalmente, por questões que afetam a todos diretamente nos espaços da cidade. A cidade, portanto, torna-se um campo expandido onde se absorve a transitoriedade no fluxo de pessoas, reunidas ou não, bem como nas manifestações de ordem diversa (política, social e cultural) ou nos conceitos manifestados e difundidos por ações que transformam o espaço da cidade num palco, em que atuam as relações pessoais, a mídia e a própria arte.

A inquietação diante da realidade que cerca a cidade e a arte, através dos objetos que nos são dados, impulsiona ações movidas pelos artistas. Estes, quando a absorvem, direcionam suas práticas na busca de dar-lhe um novo sentido de ação através da comunicabilidade artística. Nesse sentido, convém compreender a cidade com seus espaços abertos, nos quais se retrata uma complexidade ainda em processo de transitoriedade, em que se perpetuam as distâncias sociais e anônimas modelos de experiências de sociabilidade e convivências.

Retomando o pensamento de George Simmel (1979), as experiências desse convívio social tomam um novo sentido quando são construídas a partir das interações sociais entre os indivíduos que nelas atuam, de modo que se estabeleçam, entre elas, as relações sociais. No entanto, observa-se que na sociedade em que vivemos há um esvaziamento dessas interações.

Para compreendermos as interações que estão permeadas entre arte pública e cidade, é necessário averiguar o que comporta nos espaços urbanos, ou seja, o que habita não só fisicamente, mas também a permanência visível das representações sociais como suporte de

elemento para com o exercício das práticas visuais artísticas. O conceito de representações sociais pode se apresentar sob forma de algo aparente e simbólico entre o objeto e o sujeito, como elemento construído coletivamente na sociedade.

Para Jodelet, as representações sociais:

(...) circulam nos discursos, são trazidas pelas palavras e veiculadas em mensagens midiáticas, cristalizadas em condutas e em organizações materiais e espaciais. ...é um conhecimento, socialmente elaborado e partilhado, com um objetivo prático, que contribui para construção de uma realidade comum a um conjunto social. (JODELET, 2001, p.17-18).

Isso exige, sobretudo, uma leitura voltada para o ritmo social que internamente é absorvida pelos atores sociais, inclusive o próprio artista que busca idealizar esteticamente o olhar e de certo modo, registrar suas impressões a partir dele. O olhar é, enquanto sentido, novas visibilidades que podem traduzir-se por um intermédio estético através das manifestações artísticas. Uma percepção na busca de deslocar e questionar o que comporta o espaço público em suas diversas maneiras de atuação e ocupação enquanto pertencimento dos indivíduos.

Conforme o pensamento, de Novaes:

Quando conseguimos desvendar os olhos, reconhecemos: a vontade de delimitar, de geometrizar, de fixar relações estáveis não se impõe sem uma violência suplementar sobre a experiência natural do olhar. Mas esse olhar vigilante provoca uma resposta: só existe mundo da ordem para quem nunca se dispôs a ver. (NOVAES, 1998, p.9).

Assim, é imprescindível que tomemos como sentido artístico o olhar de que a arte pública não reproduz esteticamente a ação da arte em

lugares públicos, mas que reproduza uma manifestação perceptiva crítica do contexto, voltada para historicidade dos lugares e suas transformações no seu tempo social.

Para complementar, citemos também a expressão da antropóloga Marise Veloso sobre Arte e Cidade:

...é preciso perguntar pelas possibilidades da arte como referência para lembrança de que o espaço público é predominantemente um espaço social, portanto, construído pelos sujeitos que dela participam. A arte pública propõe como uma de suas diretrizes a ênfase na relação entre o artista e o espectador e o lugar onde aqueles estão situados. O que distingue a arte pública crítica e contemporânea da arte acadêmica tradicional não é apenas incorporar o contexto numa perspectiva crítica, mas, sobretudo, a tentativa de tal invenção em tal contexto ou 'lugar'.

O minimalismo estabeleceria novos parâmetros para as intervenções no espaço. A partir dele, estabeleceram-se novos parâmetros para as intervenções artísticas. Ele não apenas rejeitaria a base antropomórfica da escultura tradicional como recusaria sua desvinculação do sítio. Portanto, as obras minimalistas são entendidas na sua relação com o entorno e redefinidas em termos de lugar.

Retomando o pensamento de Brissac:

A posição dos elementos escultóricos no terreno aberto chama a atenção do espectador para a paisagem à medida que ele se desloca. (BRISSAC, p.178, 2004).

Toma-se, por exemplo, Richard Serra, que buscou redefinir os

princípios da arte para um lugar - o site específico⁴, redimensionando sua escala, ou seja, o espaço da cidade e o observador - e não mais para o objeto - torna-se a referência. Portanto, a obra passa a configurar um novo sentido a partir de uma espacialidade ampla e complexa.

De acordo com Michael Brenson:

Uma das características da nova arte pública é ser moldada, num grau decisivo, pelas circunstâncias e condições de cada lugar específico. (BRENSON, 1998, p.17).

Nesse sentido, toma-se como exemplo uma discussão em torno da escultura o *Arco Inclinado*, de Richard Serra (figura 13). Em 1989, a peça foi retirada do espaço público onde estava instalada pelo poder municipal de Nova York. A decisão deveu-se a um processo movido por parte de algumas pessoas que utilizavam diariamente como passagem o local onde a escultura foi instalada e por parte de especuladores imobiliários que tinham interesses na área.

Alegavam que a obra dificultava o trânsito de pedestres e, por dividir ao meio a praça onde estava, tornava o local perigoso. Neste caso, entre outras coisas, discutia-se o fato de um artista poder dispor de uma área pública, sem considerar os verdadeiros usuários do local em questão: a população que trabalhava nas imediações. Richard Serra havia participado de um edital público para colocar na praça seu trabalho e exigiu que a obra permanecesse no local para o qual havia sido planejada, pois tratava-se de um projeto para sítio específico (fig. 14).

⁴ Richard Serra e Robert Morris redefiniriam os princípios da arte para lugar específico (*site specific*) redimensionando sua escala: o espaço da cidade e o observador, e não mais o objeto se torna a referência. A escultura é entendida na sua relação com o entorno e redefinida em termos de lugar. O que interessa a esses artistas é o desejo de uma cumplicidade, entre o lugar, obra e espectador.

Mesmo assim, a obra foi retirada, sob decisão judicial, considerada por alguns, ilegal (Brenson, 1998, p.26).



Fig. 14- *Arco Inclinado*, de Richard Serra, 1981. EUA.

O ato de mandar retirar a obra de um espaço público reflete a necessidade de um debate envolvendo a ocupação, nos espaços considerados públicos, por propostas artísticas. Também demonstra a necessidade de o artista estabelecer um diálogo com a cidade sobre outras bases, que não apenas as estéticas, em que estão literalmente expostas a outros olhares tais propostas artísticas e concepções de cidade que o artista tem a respeito do espaço.

Mas como intervir na paisagem urbana? Quais as condições e as relações que essas intervenções podem estabelecer com o que está edificado com o entorno urbano imediato e com toda a região, inserida em processos de mudanças urbanísticas?

A importância do Arte/Cidade foi a de ser um projeto experimental de intervenções urbanas, sob a coordenação do Nelson Brissac, que se realizou em São Paulo a partir de 1994. O fundamento desse projeto foi destacar áreas críticas da cidade diretamente relacionadas com processos de reestruturação e de desenvolvimento, mirando ativar sua dinâmica e diversidade. Participaram desse evento, artistas e arquitetos voltados para situações urbanas, na busca de desenvolver um deslocamento visual com diferentes linguagens e suportes técnicos, estéticos e urbanísticos não convencionais.

Segundo Brissac:

O que me interessa, no que podemos chamar de arte pública, não é o fato de que ela se dê na rua. É primordialmente o fato de que ela envolve um espectro maior de situações. E enfrentá-la exige uma maior riqueza de aportes, um diálogo mais amplo, lidar com um maior número de tensões do que no trabalho em locais, institucionais ou não, já destinados a uma atividade artística. (BRISSAC, 1998, p.116).

Nesse sentido, as intervenções em Arte/Cidade partem para, como suporte, buscar e reconstruir áreas centrais do espaço público da cidade como proposta de ressignificar o contexto urbano, os lugares do passado e da memória, capazes de sustentar a percepção, a visualização e interatividade sobre os lugares que comportam o tecido urbano.

Compreende-se que a arte pública deve ser pensada, de certo modo, como uma nova tendência da arte contemporânea voltada para o espaço, seja ele na galeria ou nos espaços da cidade. Definir uma arte que seja pública nos obriga a considerar algumas dificuldades enquanto noção de conceito.

Podemos imaginar que seriam obras que são realizadas fora dos espaços tradicionais, onde se verifica a idéia física de uma peça acessível, que modifica a paisagem seja ela temporária ou permanente. Nesse sentido, os espaços da cidade tornam-se um campo aberto para ser explorado pela arte pública e outras intervenções de modos distintos, em que podem se apresentar projetos artísticos e arquitetônicos contando com a participação das pessoas como parte integrante na obra, modificando a fisionomia urbana e a recuperação dos espaços degradados na cidade.

Desta forma, acreditamos que a intervenção artística contribui para redefinir o espaço urbano enquanto uma adequação de lugar na cidade, para novas relações entre o artista e as novas linguagens.

Conforme o pensamento de Nelson Brissac:

A cidade significa antes um novo campo, um espaço mais amplo, instaurado por essa intervenção e pelo objeto artístico, redefinindo as tradicionais contraposições entre o interior e o exterior, rua e galeria, ou seja, tornando muito mais ambíguas essas polaridades. A cidade é pretexto pra colocar a questão do lugar da arte, a questão da natureza do trabalho artístico e por outro lado, a questão da cidade. (BRISSAC, 1998, p.117).

Diante do exposto, compreende-se que arte pública não se constitui apenas por esculturas, monumentos ou murais na cidade. Arte pública pode se apresentar também como algo espontâneo que ocorre na rua como "arte urbana", que contempla uma série de ações, interferências efêmeras ou permanentes nos espaços públicos e envolve campos diversos de expressão.

4. Um olhar sobre as Intervenções na *Urbe*

Alguns grupos formados a partir dos anos 90 optaram por atuar diretamente no cenário urbano por meio de intervenções e ações performáticas, em oposição aos meios legitimadores da instituição museológica. São intervenções que provocam e interagem na cidade e caracterizam-se como uma pluralidade de ações que remetem a um contexto social, político, cultural e artístico. Provoca novas funções e sentidos nos espaços abertos da cidade, a partir dos cruzamentos de novas figurações plásticas com outras linguagens, cujos trabalhos passam a refletir discussões históricas e simbólicas. Além do deslocamento dos suportes, estabelecem um novo olhar entre arte e o entorno da cidade.

Citam-se, como exemplos, a art door, art Xerox, a grafiteagem nos muros e a Street Art, como manifestações de arte de rua que do final da década de 60 até os anos 80 caracterizaram-se como forma de comunicação de massa de baixa tecnologia utilizada por grupos e artistas urbanos. Isso aconteceu ironicamente num mundo determinado pela alta tecnologia, sob expressões como murais a céu aberto.

No decorrer da própria modernidade, surgiram novas tendências formadas por grupos de artistas que objetivaram concepções no sentido de democratizar a arte e o conceito, sua função social e o seu espaço, assim como dinamizar a compreensão estética do período. Buscou-se criar condições para a emergência de utilização de novos meios de abordagem crítica sobre o papel e a função dos museus e galerias. Buscavam promover uma reflexão acerca do que comporta as relações estéticas e sociais na paisagem urbana.

No Brasil, as primeiras intervenções, com a cara do que se conhece hoje por arte nos espaços abertos da cidade, levam a assinatura de artistas como Cildo Meireles, que realizava intervenções no cotidiano urbano demonstrando um senso crítico ao regime econômico; Arthur

Barrio, que muito utilizou materiais perecíveis em suas intervenções no espaço público, causando grandes repercussões nos meios políticos e culturais (fig. 15 e 16); Ligia Clarck e Hélio Oiticica cujos trabalhos experimentais exigiam a participação do público e a integração entre arte e vida.



Fig. 15 e 16 Artur Barrio - Trabalho realizado em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 20 de abril de 1970. LOCAL: em um rio/esgoto, colocação de 14 trouxas ensangüentadas.



Assim como Barrio, segue outro artista como Eduardo Srur, com outro exemplo de intervenção urbana no rio Tietê.



Fig. 17 - Eduardo Srur, "Pets", 2008, São Paulo.

O Poro, outro grupo que faz interferências artísticas em Belo Horizonte/Brasil, é Formado pela dupla Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada!. Eles atuam (fig. 18, 19 e 20) desde 2002 tendo como focos principais o espaço público, as manifestações efêmeras e as mídias de comunicação popular.



Fig.: 18,19 e 20 Grupo Poro. Fonte: <http://poro.redezero.org/inicial.html>

Atualmente, a principal forma pelas quais as intervenções urbanas crescem e se multiplicam são os coletivos, grupos de artistas como o Grupo Poro, Grupo Moto, "Grupo" / Belo Horizonte, Contínuo/Curitiba, Vaca Amarela/SC, Grupo Camelo/PE. Nos anos 70, o grupo 3Nós3, formado por Hudinilson Jr., Mário Ramiro e Rafael França decidiram encapuzar algumas estátuas e monumentos da cidade São Paulo. Todos os elementos que, segundo a opinião do grupo, eram identificados com o regime, foram encapuzados.

O sucesso da primeira intervenção levou o grupo a realizar uma segunda (fig. 21 e 22): eles "lacraram" a porta das principais casas de exposição de arte de São Paulo usando fita crepe. Embaixo da porta, ia um manifesto que dizia: "O que está dentro fica, o que está fora se expande". A essa altura, o grupo já tinha adotado o nome de 3NÓS3 e tinha conseguido atormentar seus dois principais alvos: figuras do regime militar e os donos de galerias de artes.



Fig. 21 e 22–Grupo 3NÓS3- Fonte:

http://artebrasileira1970.blogspot.com/2007_12_01_archive.html

Outro exemplo de intervenção no espaço urbano foi a alteração na faixa de pedestres, em uma rua de Porto Alegre-RS, que provocou polêmica e reflexões. No sinal de trânsito, foram pintadas delgadas faixas brancas por entre as já existentes, e inseridos alguns números com estêncil. Posteriormente, transformou-se a faixa numa das imagens mais presentes da atualidade, o código de barras. Esse modo de intervenção transformou o sinal de trânsito em uma sofisticada linguagem de inserções artístico-políticas. Como consequência, virou notícia de repercussão nacional. Instaurada a polêmica pelas autoridades de

trânsito, prevaleceu o pragmatismo, sendo a ação classificada como "vandalismo" e assim removida.



Fig. 23 – Intervenção artística virou caso de polícia em Porto Alegre (Foto: Genaro Joner/Ag. RBS)
– Fonte: <http://g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,,MUL38388-5598,00.html>

Em Salvador-BA, muitas intervenções urbanas continuam sendo realizadas nos espaços abertos da cidade, grande parte como resultado da atuação de artistas isolados, ao expressar suas mensagens através de uma arte de rua⁵ nos muros, postes, viadutos, ponto de ônibus com grafiteagem, stickers, cujo desafio é fixar suas imagens por meio de formas, linhas, letras e cores, dentre os quais se destaca o artista plástico Bel Borba (fig. 21) que usa a técnica de mosaicos nas encostas e morros da capital baiana, e o artista Baldomiro (fig. 22) que faz instalações em alguns locais da cidade.

⁵ “São as imagens e interferências de sujeitos anônimos na malha urbana, ao criarem um sistema visual adjacente ao da publicidade, das normas e linguagens gráficas de conduta (faixa de pedestres, sinais de trânsito, placas) e até mesmo da arte oficial, que pode e deve ser analisado como fenômeno do que chamamos arte da rua. O mais emblemático de todos eles é o grafite.” (In: Rev. Dartses – artes visuais em revista, ano I, n°06, São Paulo, out/nov 2009.)



Fig. 24 – Bel Borba – Mosaicos encravados nas rochas – Avenida Contorno Salvador/Bahia – 1998.



Fig.25 - Baldomiro – Intervenção na Lagoa do Abaeté – Salvador/Bahia 2000

Portanto, some-se a isso o fato de que essas intervenções foram feitas especificamente para o contexto urbano, para que fossem, de certo modo, percebidas naquela esfera.

As iniciativas dos grupos e dos artistas acima citados fazem de suas obras um manifesto contra o sistema político e a instituição museus e galerias. É comum que elas tragam uma crítica ácida e contumaz contra

a forma como a arte é exposta e as maneiras como as pessoas têm – ou não têm – acesso a elas. Conforme a visão de Cocchiarale:

A proliferação de grupos de artistas é hoje fenômeno manifesto em quase todas as regiões do Brasil. Entretanto, a diversidade socioeconômica, cultural e até mesmo geográfica dessas regiões imprimiu suas marcas nesses grupos, tornando seus objetivos bastante diferenciados.(COCCHIARALE, 2004.p.67).

Se o museu e as galerias eram os lugares da arte e o ponto de separação de tudo que não correspondia como arte, a arte urbana surge como um movimento com formato estético e artístico dentro do processo do atual contexto contemporâneo. A posição da arte nos espaços fechados torna a ser questionada e criticada enquanto *status*. Notadamente, a concepção de cidade como um espaço da razão, da produção e da função, passa a ser, para a nova safra de artistas e grupos contemporâneos, dialetizada e ampliada para o de espaço de vivências humana e artística.

Compreende-se que, muitas intervenções de arte na cidade, por mais que os meios de comunicação e propaganda representem outra face dela ao utilizá-la, buscam uma estética para promover novas formas de relação entre o sujeito e o entorno urbano. Apropriam-se, por outro lado, da existência de uma estética urbana, racional, moderna, funcional e restritiva, que se impõe pela dominação econômica do tempo, sempre dinâmico, e dos lugares, já bastante privatizados, inviabilizando, de certo modo, momentos e espaços, cujo objetivo é o de que os sujeitos possam sensibilizar-se com o que está ao seu redor e modificar sua maneira de viver.

No entanto, verificam-se outras formas de relação estética com a cidade que possam emergir por meio da arte urbana, principalmente na valorização dos espaços públicos, introduzindo a arte na própria vida,

não como ornamento, mas, sim, como possibilidade de transformação humana.

Segundo Vera Pallamin:

A arte urbana como prática crítica, ao antepor-se narrativas pré-montadas, percorre as vias de interrogação sobre a cidade, sobre como esta tem sido socialmente construída, representada e experienciada. (Pallamin, 2002p. 109).

Faz-se necessário refletir sobre as condições que temos ao nosso redor de fazer uma leitura dos objetos e das imagens saturadas do cotidiano, no intento de procurar outras visibilidades e outros sentidos que as paisagens urbanas podem suscitar.

A proposta de arte nos espaços da cidade decorre da necessidade de priorizar outras relações humanas com o mundo, outras formas de comunicação e de linguagem na urbanidade: ou seja, desconstruir a percepção que se faz unicamente utilitarista e condicionada às tarefas cotidianas, estreitando-se verticalmente para direções que não se comunicam além do necessário para uma ação imediata.

Quando se fala de uma arte urbana, procura-se um novo olhar sobre a cidade, ressaltando o movimento próprio que ela tem. Olhar a cidade através da arte ressalta o movimento próprio que ela tem e que não podemos achar que pode ser racionalmente controlado, porque a cidade é marcada por fluxos ininterruptos e por relações sociais contraditórias e diferentes.

Encontramos em Pallamin:

..., a noção de representação não é tomada como mera aparência oposta à realidade. As representações são entendidas como

relações sociais, sendo elas mesmas produtoras de significados e subjetividades. (Pallamin 2006 p.107).

Ao fazer uma arte urbana, o artista busca construir espaços outros, abertos ao desinteresse da função prática dos objetos, no sentido de alcançar uma contemplação e ressignificação do que está ao seu redor, de modo que ele constrói outras significações a partir de um lugar. Este lugar passa a ter uma função importante na realização de um trabalho, o qual se resulta em novas experiências.

Já Brissac, afirma que:

O artista não busca lugares particularmente dotados de significado histórico ou imaginário já garantido. Ele não trabalha com a imagem deles, mas essa confrontação espacial. Ele procura converter esses locais de trânsito, típicos de nossa dinâmica urbana moderna, em locais de experiência. (BRISSAC, 1998, p.18).

A arte urbana veio romper com os espaços de exposição tradicional - os museus e galerias - para dialogar com lugares e recolocar a arte entre os objetos cotidianos e industriais. E, como objeto do cotidiano, veio reivindicar um sujeito do olhar, a presença humana, as marcas contínuas que fazem desses espaços privatizados pelo poder econômico - industrial, os estabelecimentos comerciais e outros, novamente espaços públicos, lugares de personalidade e relações estéticas e informais.

Assim, Pallamin:

Em meio ao horizonte aberto de possibilidades pelas quais as práticas artísticas podem vir a se manifestar nos espaços urbanos, focaliza-se aqui a arte urbana como prática crítica,

relevando - se o caráter profícuo que esta propicia à reflexão sobre o espaço público. (PALLAMIN, 2002, p.106).

As propostas de intervenções e ocupação nos espaços inusitados buscam abrir novas possibilidades de se perceber a malha urbana. A arte urbana provoca a desautomatização da percepção para ampliar as relações do ser humano com a sua realidade, modificando essas relações e os próprios sujeitos, na medida em que esse ser humano se implica na contemplação, a partir da sensibilização do olhar. Isso de certa maneira provoca rompimentos com a concepção clássica de estética e possibilita pensar na viabilização de outra abordagem estética através da arte na cidade.

Assim como em outros modos de arte, a arte urbana permite um momento de criação, porque o processo de percepção requer que o sujeito recrie o objeto, partindo da sua forma e do seu significado, e imponha, a estes, sentidos próprios. São esses novos sentidos que promovem uma relação diferente do ser humano com a cidade, mais do que com o objeto de arte, com o entorno que lhe constitui. Sendo assim, a arte urbana, considerada como relação estética, dialoga com o extra-estético, o artístico e o não artístico. Favorece uma comunicação porque quebra o isolamento, imposto pela relação entre o sujeito e o objeto estético. Este último sempre exposto em um lugar que se quer neutro.

Retomando o pensamento de Vera Pallamin, a arte urbana:

Pode criar situações de visibilidade e presença inéditas, apontar ausências notáveis no domínio público ou resistências às exclusões aí promovidas, desestabilizar expectativas e criar novas convivências, abrindo - se a uma miríade de motivações. (PALLAMIN, 2002, p.108).

Portanto, a arte de se fazer presente nos lugares da cidade além de comunicar-se com os espaços, os objetos e as pessoas que por ali transitam, pode também vir a estabelecer relações estéticas com elas.

De acordo com Nelson Brissac:

As relações com o lugar tornam-se um componente indissociável da obra de arte. Essa nova experiência estética substitui a contemplação de objetos autônomos deslocados do contexto por uma colocação em situação. ... A obra como objeto se dilui diante da utilização do lugar como forma de experiência estética. (BRISSAC, 2002, p.18).

As idéias que permeiam as ações criativas configuradas pelas intervenções artísticas urbana são de que a cidade, também como suporte, representa uma construção social. Nela, habita-se o artista que busca estabelecer suas relações afetivas, imaginárias e, conseqüentemente, estéticas diante do que se apresenta o contexto do tecido urbano. Ele busca a partir do seu olhar, resgatar o lugar enquanto participante ao exercer um diálogo com o urbano, no qual implica também a presença das pessoas nesse processo.

5. Cercas Urbanas: uma poética sobre os impedimentos⁶

Há algum tempo os meus trabalhos artísticos (fig. 26 e 27) vêm explorando as diversas possibilidades e potencialidades plásticas no campo tridimensional e bidimensional. Esses trabalhos estavam ligados a encomendas e passaram a ocupar locais restritos, específicos, com a finalidade de adornar ou complementar um projeto arquitetônico. Entre 2005 e 2007, esse contato, que mantive com edificações residenciais urbanas, ainda não havia me despertado para a noção estética de como interferir nos espaços da cidade ou o que as peças representavam conceptualmente. Essas obras refletiam um momento mais figurativo de minha produção e estavam imbuídas da influência de alguns escultores como Almicar de Castro e outros que apresentavam forte expressão concretista.



Fig. 26 Bené Santana – Escultura em Ferro, Edf. Beverly Hills, Aracaju, 2005

⁶ Esse capítulo é o meu memorial, no qual descrevo minha experiência durante a pesquisa realizada no Mestrado da EBA.



Fig. 27 – Bené Santana, Escultura em aço inox Edf. Opará, Aracaju, 2007

O contato que passei a ter com os canteiros de obra, enquanto realizava as esculturas *in loco*, me instigou a experimentar trabalhos diferentes daquele que eu realizava (Fig. 28) e cujo suporte fosse mais perecível, diferente da pintura tradicional e ligado ao universo de uma arte *povera*⁷.



Fig. 28 – Bené Santana, Pintura Sobre Tela, Aracaju, 2006

⁷ *Povera*, feminino de *povero*, é uma palavra italiana que significa "pobre". Assim foi conhecido esse movimento surgido na década de 1960 na Itália: *Arte povera*. Pobre porque propunha a utilização de materiais inúteis, simples, o que hoje comumente chamamos de sucata: metal, pedra, areia, madeira, trapos, etc.

Logo em seguida passei a incluir os refugos de madeira (fig. 29 e 30) e os tapumes⁸ encontrados no interior dos prédios em construção como elemento central de minhas elocubrações artísticas. Muitos deles apresentavam uma materialidade mais estética, embora cotidiana, e plástica, sob minha ótica. Ao trabalhar com os tapumes, verifiquei que eles me ofereciam texturas, efeitos cromáticos e complementavam um universo plástico mais gestual e neoabstrato. As lascas das madeiras, as oxidações e as sujidades transmitiam ou substituíam as camadas de pinturas que encontramos nas telas mais convencionais.



Fig. 29 e 30 – Bené Santana, Aracaju, 2007 Pintura sobre madeira de construção

Ao apropriar-me deles e ressignificá-los esteticamente, eles ainda se apresentavam a mim como elemento plano, bidimensional, totêmico, demarcador de território urbano, onde as relações, no âmbito social, permanecem pulverizadas e fracionadas. A partir dessa reflexão, encontrei o suporte ideal para minhas configurações artísticas. Passei a

⁸ Tapumes são madeiras avermelhadas, utilizadas na área da construção civil. Elas servem como proteção, fechamento do terreno, lote ou alguma área que será construída ou cuja construção de prédio ou residência esteja em andamento.