

A ARTE PÚBLICA EFÊMERA NA CIDADE: ENTRE O ARTÍSTICO, O POLÍTICO E O SOCIAL

Ana Rita Vidica Fernandes
Doutoranda em História / UFG¹

Resumo

Essa comunicação se propõe a discutir a arte pública através da característica da efemeridade, a partir de três intervenções urbanas com o uso da fotografia, são elas: *Polaroides (in)visíveis* de Tom Lisboa (2005-2010), *Giganto* de Raquel Brust (2008-2014) e *Imagens Posteriores* de Patricia Gouvêa (2012-2013). A discussão proposta começa pela caracterização da efemeridade das três obras e como elas se relacionam aos conceitos de *Arte Pública Contemporânea* de Christian Ruby, *Arte urbana* de Vera Pallamin, *Arte Pública* de Rosalind Deutsche e *Arte Pública Marginal* de Pedro de Andrade, cruzando-se com as falas dos três artistas e recortes de jornais a respeito das obras, do período em que estiveram expostas, fazendo emergir reflexões sobre a arte no contexto da rua e o seu caráter político e social.

Palavras-chave: Arte Pública, efemeridade, fotografia

Abstract

This paper proposes to discuss public art through the ephemerality which characterizes it, taking the following three urban interventions with the use of photography: Tom Lisboa's *Polaroides (in)visíveis* (2005-2010), Raquel Brust's *Giganto* (2008-2014) and Patricia Gouvêa's *Imagens Posteriores* (2013-2013). The tabled discussion begins with a characterization of the ephemerality in that three works and explores how they are related to the concepts of "Contemporaneous Public Art", elaborated by Christian Ruby; of "Public Art", by Rosalind Deutsche and "Marginal Public Art"; by Pedro de Andrade. Then, the article links their works with what the artists said about it and with newspaper clippings of the exhibitions period. This will make emerge reflections on art in street context and its political and social character.

Keywords: Public Art, ephemerality, photography

¹ Orientadora: Maria Elizia Borges. Bolsa de Pesquisa FAPEG.

Introdução

Nesta pesquisa trabalho com o termo *intervenção urbana*², relacionando-o aos conceitos de *Arte Pública Contemporânea* de Christian Ruby (2001), *Arte urbana* de Vera Pallamin (2000), *Arte Pública* de Rosalind Deutsche (1996) e *Arte Pública Marginal* de Pedro de Andrade (2010), a partir do olhar de três obras artísticas, inseridas nas ruas, que se utilizam da fotografia. São elas: *Polaroides (in)visíveis* (2005-2010) de Tom Lisboa, *Imagens Posteriores* (2012-2013) de Patricia Gouvêa e *Giganto* (2008-2014) de Raquel Brust³.

Os termos desses autores estão ligados a uma renovação da arte pública⁴. Segundo Alves (2005, p. 32-33), a arte pública contemporânea pode ser figurativa ou não e passa a se dar em diálogo com o local, sem a pretensão de ser uma obra comemorativa. Entretanto, ela ressalta a permanência das obras no espaço urbano⁵. Ao abrirem a discussão à efemeridade das obras, Ruby (2001), Pallamin (2000), Deutsche (1996) e Andrade (2010) fazem pensar sobre a renovação da arte pública pelo modo de se relacionar ao espaço urbano.

² A palavra *intervenção*, cujo significado genérico é *ato ou efeito de intervir* (HOUAISS, 2001), traz uma dimensão ampla que tem aplicabilidade em várias áreas (médica, financeira, política, artística). Pode-se pensar em uma intervenção cirúrgica, uma intervenção na fala de alguém, uma intervenção governamental, dentre outras. A pesquisa trata, especificamente, da intervenção de uma obra artística com o uso da fotografia que se dá na rua. Ressalto que, embora existam intervenções artísticas diversas (grafite, performances, etc), trato de obras que se utilizam da fotografia em diálogo com o espaço urbano.

³ Essas intervenções foram realizadas nas respectivas cidades brasileiras - *Polaroides (in)visíveis*: Curitiba-PR, Brasília-DF, Campinas-SP, Florianópolis-SC, Paraty-RJ e Porto Alegre-RS; *Imagens Posteriores*: Rio de Janeiro-RJ, Fortaleza-CE e Brasília-DF; *Giganto*: São Paulo-SP, Tiradentes_MG, Paraty-RJ e Bertioga-SP.

⁴ A arte pública ou *arte ao ar livre* ou *arte destinada a um público circulante* (ALVES, 2005, p. 31) se constituiu desde a Antiguidade, das pinturas nas cavernas pré-históricas às esculturas egípcias, gregas e romanas. No século XIX houve a consolidação de uma arte não-comemorativa ou meramente contemplativa e figurativa. No século XX, instauram-se as obras não-figurativas que apresentam a tendência de adequação a uma linguagem moderna da paisagem urbana, mesmo que a partir de obras comemorativas. A arte pública contemporânea rompe com a questão comemorativa, podendo se alinhar a uma perspectiva urbanista (busca de uma organização paisagística) ou também a uma problematização do próprio espaço urbano, que nasce com o questionamento do espaço fechado do museu e da galleria e com as experiências da *Land Art*, a partir de 1960.

⁵ O autor faz essa relação de permanência principalmente por trabalhar especificamente com a escultura que, mesmo na contemporaneidade, apresenta um caráter permanente, devido ao tamanho e à sua monumentalidade.

Esse relacionamento emerge do andar dos artistas ou das pessoas que passam pelas obras no momento em que elas estão expostas nos espaços públicos. Mas também pelo contato com os seus vestígios, o que sinaliza o caráter efêmero da arte pública por meio da apropriação fotográfica, uma vez que, quando [...] *coladas em lugares previstos, são, a seguir, abandonadas à própria sorte. Submetidas ao sol, à umidade, à fumaça, à chuva, transformam-se, degradam-se, desaparecem* (FREIRE, 1997, p. 28).

Caracterização das três obras de intervenção urbana

A obra *Polaroides (in)visíveis*⁶ é feita a partir de papéis sulfite de cor amarela (nas dimensões 14x11,5cm), contendo a descrição de enquadramentos quase ocultos do espaço urbano que são, portanto, uma fotografia imaginada, cujo registro é textual, sem o uso da câmera fotográfica ou a impressão de uma imagem icônica. Estas polaroides podem ser derrubadas pelo vento ou umidade ou mesmo levadas a outros lugares, uma vez que podem ser facilmente descoladas, devido ao tamanho e por estarem coladas por uma fita dupla-face. Tom Lisboa ressalta que uma das características desta obra e de outras de sua autoria é o fato de serem efêmeras.

Nesse sentido, ele expõe:

Eu não faço a intervenção para durar muito tempo no espaço urbano. Eu acho que o tempo da surpresa é muito pequeno. Eu acho que o trabalho surpreende se a pessoa que passa todo dia naquele lugar, naquele dia vê uma coisa diferente. E, se ela (a intervenção) fica muito tempo ali, aquele trabalho fica quase invisível de novo. Ele passa a pertencer a paisagem. Eu gosto que o trabalho fique ali, justamente para ter esse caráter de surpresa. (informação verbal)⁷

⁶ A obra pode ser vista no site: <http://www.sintomnizado.com.br/polaroides>. Acesso em 10 de janeiro de 2014.

⁷ LISBOA, Tom. Entrevista concedida à pesquisadora em 30 de janeiro de 2014.

Esse caráter da surpresa devido à efemeridade também é visto na intervenção urbana da obra *Imagens Posteriores*⁸, cuja visualidade é composta por cinco imagens de paisagens borradas, registradas no momento em que os meios de transporte (ônibus, barco, carro) estavam em movimento. A fotografia, colada na Praia de Iracema (Fortaleza-CE), durou cerca de 4 meses e aquela colada no muro da Faculdade Católica, da mesma cidade, ficou exposta cerca de um ano⁹ (Imagem 01), porém os vestígios da obra permaneceram no local.

Esses vestígios são perceptíveis na obra *Giganto*¹⁰, composta por um conjunto de retratos de pessoas anônimas, impressos em preto-e-branco de forma agigantada. A obra durou apenas alguns meses quando foi exposta em Paraty-RJ (Imagem 02), que por ser uma região litorânea, sofreu a ação da maresia e também a ação das pessoas, que rasgaram as imagens. Raquel Brust ressalta que essa durabilidade depende muito do lugar. Ela relatou¹¹ que o *Giganto do Minhocão* (2009) ficou quatro anos e que o *Giganto de Santana* (2010) apenas um ano, ambos na cidade de São Paulo-SP.

Imagem 01 – Restos da obra “Imagens Posteriores” em Fortaleza (2012)



Autoria: Ana Rita Vidica, 2014

⁸ A obra pode ser vista no site: <http://patriciagouvea.com/Imagens-Posteriores>. Acesso em 15 de janeiro de 2014.

⁹ Segundo relato dado à pesquisadora em 12 de agosto de 2014, por Daniel Moskito, estudante de graduação de Artes Visuais da Universidade Federal do Ceará (UFC), que contribuiu na colagem das fotografias da referida obra.

¹⁰ A obra pode ser vista no site: www.projetogiganto.com.br. Acesso em 20 jan. 2014.

¹¹ BRUST, Raquel. Entrevista concedida à pesquisadora em 12 de fevereiro de 2014.

Imagem 02 – Restos da obra “Giganto” em Paraty-RJ (2011)



Fonte: Acervo Projeto Giganto, 2011

A efemeridade da Arte Pública

A efemeridade se torna a característica principal destas obras colocadas em contexto, devido aos materiais utilizados e à proposta de lançar um *gesto* na cidade. Essas possibilidades de deslocar as polaroides e rasgar as imagens das duas outras obras reconfiguram a destinação da arte, que ultrapassa o campo da contemplação, requalificando a noção de arte pública (ARDENNE, 2002, p. 65) ligada a uma ação, mesmo que em um curto tempo.

Nessa perspectiva, Ruby (2001, p.17) coloca a existência de uma renovação do pensamento e da prática da arte pública que passa, obrigatoriamente, por uma reinterpretação das funções da rua, dos lugares, do viver junto e do público (sua presença, sua participação e sua heterogeneidade). Isso se dá, principalmente, pela inserção de intervenções públicas efêmeras que promovem uma resignificação da relação com a cidade e com a arte.

Essa reinterpretação da rua e dos lugares passa pelo próprio processo de intervenção, que se dá a partir do próprio local. É ele que chama à intervenção. Nesse sentido, Raquel Brust expõe:

Eu já buscava uma foto específica para aquele lugar. Então, a intervenção sempre partiu do lugar, para depois ela entrar, a imagem que vai ser inserida ali e não ao contrário, não tinha imagem pra colocar, mesmo sendo as fotos de arquivo, sabe. Sempre a reflexão era outra, a partir do local. (informação verbal)¹²

Patricia Gouvêa também trabalha nesta direção, ressaltando que é preciso *pensar cada espaço*. Por isso, a escolha das cinco fotografias utilizadas na intervenção da obra *Imagens Posteriores* foi pensada a partir de algum *dado concreto* ou *uma árvore, uma vaquinha*, pois mesmo as imagens sendo borradas, teriam uma apreensão na cidade. Uma vez que as fotos podem ser vistas de dentro de um carro, de um ônibus ou ao longo de uma caminhada, ela resalta que *nem tudo funciona, nem tudo dá pra fazer por simples transposição e a arte urbana tem outra forma de apreciação pelo observador*. (informação verbal)¹³

Logo, a questão da participação do público, das pessoas, exposta por Ruby (2001), se faz presente nas falas de Patricia Gouvêa e de Raquel Brust, para quem o *público está ativo, tá interagindo com a obra. A obra depende do público pra existir, pra ficar exposta. Ela tá falando diretamente com ele, que é uma pessoa comum*. (informação verbal)¹⁴

A reinterpretação das funções da rua é corroborada também por aquele que passa por ela. Isso porque a arte pública com o uso da fotografia, de maneira efêmera, passa aos domínios da cidade, que se transforma em grande espaço de exposição e, assim, surge a alcunha de “arte pública”¹⁵ ou “arte urbana”¹⁶. Ambas as denominações partem do pressuposto de caracterizar e nomear os trabalhos de arte produzidos e colocados em espaços públicos da cidade. Logo, a arte pública não é apenas aquela que está na rua, mas também a que ocorre e se dá na rua, o que Ruby (2001) chama de arte pública contemporânea.

¹² BRUST, Raquel. Entrevista concedida à pesquisadora em 12 de fevereiro de 2014.

¹³ GOUVÊA, Patricia. Entrevista concedida à pesquisadora em 12 de março de 2014.

¹⁴ BRUST, Raquel. Entrevista concedida à pesquisadora em 12 de fevereiro de 2014.

¹⁵ Estes dois termos foram encontrados na literatura utilizada na pesquisa.

¹⁶ Este termo é cunhado por Vera Pallamin. Ao longo do texto adota-se as duas denominações “arte pública” e / ou “arte urbana” que também são utilizadas indistintamente pelos artistas e autores. Não foi encontrada uma diferença de significado dos dois termos que justifique a diferenciação.

A singularidade desta *arte pública contemporânea* (RUBY, 2010, p. 16) reside na inserção da questão da forma e da cidade como o lugar do acontecimento, ou seja, da própria intervenção, entrando em acordo com o que foi exposto por Patricia Gouvêa e Raquel Brust sobre a relação intrínseca entre o formato da obra e o local, sendo que o segundo parece dar o tom ao primeiro.

Nesse sentido, a questão estética, muitas vezes, não é primordial. O jogo político parece ser dominante. Uma obra pública, nesta perspectiva contemporânea, não é só uma arte isolada. Mas ela obriga, segundo Ruby (2001), a reconsiderar a problemática moderna da arte em público e a engajar uma nova reflexão, em relação aos rituais urbanos compartilhados com a obra e às estratégias sociais, a fim de ativar a reflexão sobre a cidade.

Desse modo, para Ruby (2001, p. 62), pensar a arte pública contemporânea não é consagrar uma categoria fechada, mas organizar um encontro inédito entre a arte, as funções do estado e uma nova forma de viver na cidade. Ele trabalha o corpo social e político nos lugares públicos, onde se exprimem as significações do imaginário social. Para ele, a arte pública deixa de ser simplesmente ornamental e chama cada indivíduo a fazer parte, a vivificar o espaço público.

Com isso, arte pública efêmera adquire dois sentidos (ANDRADE, 2010, p. 46). Ela está ligada a um espaço público, uma vez que o seu desenvolvimento se dá externamente ao museu ou galeria. Ao mesmo tempo, vincula-se a uma possibilidade de participação pública, ou seja, *uma ação interventora que muitas vezes não se distingue da ação política* (idem, ibidem). Assim, a obra no espaço público não é só pensada pela obra, mas por meio da participação dos agentes sociais. Esta arte pública é vista por Andrade (Op. cit.) como crítica à arte *erudita, legítima* ou *oficial*.

Andrade (2010, p. 51) considera a existência de dois modos de se fazer arte pública. Uma *legítima*, que seria a dos monumentos, das figuras nacionais, históricas e culturais. E outra *marginal*, a arte do efêmero, com o objetivo de crítica social e/ou política, que se inscreve em espaços degradados, bairros pobres das metrópoles, paredes de edifícios em construção. Mesmo que esse autor não utilize a nomenclatura

arte pública contemporânea (RUBY, 2001), seria possível colocar que esta se aproxima de uma arte pública *marginal*¹⁷ e se distancia da *legítima*.

Deutsche (1996, p.63), de maneira semelhante, vê com criticidade as formas desta arte chamada por Andrade (2010) de *legítima*, uma vez que são formas de arte pública que celebram e perpetuam os usos dominantes do espaço. Para esta autora interessa mais refletir sobre *eventos concretos* de mudança da função da arte pública, que seria essa arte pública *contemporânea* ou *marginal*, como uma prática urbana capaz de contribuir ao confronto com o pensamento dominante de ordenação da cidade e aos espaços de exclusão criados na mesma.

Tom Lisboa¹⁸ também classifica a sua obra de *marginal* a partir de três questões. A primeira, pelo fato de estar exposta na rua, fora de um espaço institucional; a segunda, por não depender de recursos públicos à sua realização e, por último, pelo fato de sua obra fotográfica dialogar com outras linguagens.

A primeira questão entra em consonância com parte da colocação de Andrade (2010) e Deutsche (1996) a respeito da arte pública, no que tange o ir ao espaço público e propor uma participação pública, já que para o primeiro autor, a arte pública surge de um esforço conjunto *dos artistas, das comunidades e dos seus difusores* (2010, p. 52). A segunda autora, além disso, vê como primordial uma intervenção no espaço para fazer outra organização social e produzir operações ideológicas do espaço visível (1996, p. 68).

Raquel Brust não coloca de maneira categórica esta discussão de uma possibilidade de reorganização social ou, nas palavras dela, *uma transformação*, mas vê a intervenção pela arte pública, e especificamente pelo *Giganto*, como *uma intervenção na memória das pessoas, na vida das pessoas*, fazendo referência à participação dos retratados (informação verbal)¹⁹.

Ao pensar sobre àqueles que passam pelas obras nas ruas, Patricia Gouvêa observa a intervenção como *pequenas sugestões, pequenas chamadas*, uma

¹⁷ Andrade dá como exemplo desta arte *marginal* o grafite e o stêncil. Mas, poderíamos alargar a exemplificação com a performance, a fotografia, o vídeo e outras linguagens que fazem inscrições efêmeras no espaço urbano.

¹⁸ Questão que Tom Lisboa aborda tanto na entrevista, realizada em 30 de janeiro de 2014, quanto na palestra proferida durante o evento CLIF (Curitiba Luz Imagem Fotografia), no dia 20 de novembro de 2013.

¹⁹ BRUST, Raquel. Entrevista concedida à pesquisadora em 12 de fevereiro de 2014.

abertura de *janelas na paisagem urbana* para olhar, parar, pensar sobre o percurso, deixar de olhar o celular o tempo todo e olhar no entorno (informação verbal)²⁰. Assim, talvez essas operações ideológicas do espaço visível, expostas por Deutsche (1996), se deem, mas de maneira sutil e sem um controle pré-definido pelo artista.

Mesmo diante dessa sutileza, Pallamin (2000) acredita na existência de um impacto no social, podendo confirmar ou desafiar a hegemonia vigente. Para ela, a arte pública se configura como *a arte que se faz no espaço público, o gesto, a intervenção, o evento, a instalação, o espetáculo, a apresentação, a arquitetura* (*ibid.*, p. 10).

Nessa direção de intervir no espaço público, Tom Lisboa passa a refletir sobre o seu trabalho com a nomenclatura de *intervenção urbana*, a partir do momento que as pessoas passaram a dizer que era. Inicialmente, pensava que *fazia exposição a céu aberto*²¹. Ele comenta que gostou *da brincadeira de fazer exposição a céu aberto, de fazer intervenção urbana* (informação verbal)²². O artista dá continuidade a essa brincadeira com a obra *Polaroides (in)visíveis*, momento em que assume sua obra como *intervenção urbana*, pois faz sem autorização, com pouco recurso e propõe um diálogo, inclusive de apropriação, por parte daquele que passa pelas ruas.

Assim, sua obra, considerada como intervenção urbana, cria uma provocação no outro. É o que Hildebrandt (2013) chama de *projetos artísticos inseridos na cidade*, sejam intervenções, instalações ou grafite, que *propõem ideias, provocações, comentários ou planos relacionados a usos alternativos da cidade* (2013, p. 174).

Esta autora também concebe essa arte como “pública”, assim como Andrade (2010) e Deutsche (1996), devido não apenas ao lugar não institucional ou ao acesso livre a uma obra que estiver na rua, mas à possibilidade da geração de uma experiência coletiva, *nem sempre livre de contradições* (HILDEBRANDT, 2013, p. 179).

As contradições do processo, para Deutsche (1996, p. 56), podem ser reveladas pela obra e por isso a arte pública se configura como uma prática em que a construção do meio participa da produção de significados, usos e formas para

²⁰ GOUVÊA, Patricia. Entrevista concedida à pesquisadora em 12 de março de 2014.

²¹ Tom Lisboa faz referência especificamente à sua primeira obra *Ficções urbanas: o documentário*, de 2004, que consistiu na colocação de fragmentos de cenas filmicas em 20 *outdoors* na cidade de Curitiba-PR.

²² LISBOA, Tom. Entrevista concedida à pesquisadora em 30 de janeiro de 2014.

cidade, o que pode gerar questionamentos e reflexões sobre o espaço urbano. Nesse sentido, trata-se de uma forma de apropriação do espaço público e da cidade tensionando as questões relativas ao público e ao privado.

Essa tensão entre público e privado, para Ruby (2001, p. 20-23), atinge um dos fins produzidos pela arte pública, ou seja, trazer a discussão dos espaços da cidade, deflagrando o caráter político das obras. Na medida em que se leva a obra para fora do museu impulsiona-se a reflexão sobre a cidade, além de gerar uma resistência à institucionalização e crítica às estruturas estéticas.

Essa resistência à institucionalização é discutida por Tom Lisboa²³, uma vez que essa saída às ruas, esse *ir ao encontro do grande público, muitas vezes não iniciado no circuito artístico mais elitizado* (2010), já faz parte da busca da arte contemporânea *de museu ou galeria* há um bom tempo. Ao mesmo tempo, ele ressalta que essa produção é feita à margem dos interesses de mercado, o que confere maior liberdade ao artista no que tange à experimentação, gerando um interesse das instituições artísticas à inclusão dessa arte *marginal*.

Das ruas a obra acaba indo, posteriormente, às galerias, trazendo questões relativas à apropriação do privado e do público. No último, como ressalta Tom Lisboa, ao *Jornal do Paraná*²⁴ (2010), há uma perda de controle sobre a criação, como se o artista aprendesse o desapego das obras, pois elas são facilmente removíveis. O desejo dele é justamente esse, que as polaroides sejam levadas para casa ou migrem para outros lugares.

Ao mesmo tempo que há essa reapropriação da obra, existe um processo de se reapropriar do próprio espaço público, como assinala Ruby (2001, p.30). Isso se dá por meio da mistura entre manifestações artísticas e as imagens componentes do ambiente urbano como participantes que constituem, constroem e transformam as paisagens urbanas. E, conseqüentemente, inserem-se também no cotidiano da cidade, possibilitando uma nova formação da identidade dos contextos urbanos, do imaginário das pessoas que transitam nos mesmos.

²³ Fala publicada no *Jornal Paraná* online, na Matéria *Intervenções necessárias do artista Tom Lisboa*, de Paula Melech, 07/03/2010.

²⁴ Matéria *Intervenções necessárias do artista Tom Lisboa*, de Paula Melech, 07/03/2010.

Segundo Deutsche (1996, p. 61), a formação dessa outra identidade se dá pela reciprocidade entre arte e lugar, no rompimento das fronteiras entre eles e na abertura do caminho para a participação na arte de modo mais amplo, por meio de práticas culturais e sociais. Na medida em que a arte pública promove uma alternância do lugar, ocupando outros lugares, há a construção de espaços de sociabilidade.

Desse modo, a questão central da arte pública contemporânea, para Ruby (2001, p. 58), se torna *o que podemos fazer juntos?* Isto porque a arte pública contemporânea tem uma vocação de criar situações que envolvem os espectadores, convidando a ações e interrogações. Tom Lisboa²⁵ nos questiona sobre o que está no nosso entorno e o nosso olhar domesticado do cotidiano. Patricia Gouvêa traz a questão do tempo e do movimento. E Raquel Brust indaga sobre aquelas pessoas que nos olham, como se lançasse a pergunta: *Quem seriam elas?*

Há a deflagração de um fabular coletivo ou mesmo suscita-se a ação da procura dos espaços, do tempo e das pessoas, o que para Ruby (*ibid.*, p. 59) seria a contribuição para um despertar do *poder fazer*, que favoreceria os encontros, as manifestações além da própria obra, permitindo o confronto mais que o consenso. Para o autor, a arte pública contemporânea se dirige a uma temática política das relações sociais, no sentido de promover um debate.

Logo, *os significados da arte urbana têm relação com a apropriação pela coletividade* (PALLAMIN, 2000, p. 19). Com isso, as denominações de *Arte Pública*, *Arte Urbana*, *Arte pública contemporânea* ou *Arte marginal* promovem esta nova *partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2005), ou seja, a dissolução entre fazer e ver. Nesse sentido, a arte é alçada do estético ao sociocultural, uma vez que a paisagem urbana dialoga com suas propostas de mudança e com o olhar do público, possibilitando a modificação da relação com o espaço e com o tempo nos lugares públicos e colocando o corpo do passante em jogo.

Essa interação dada pelo corpo daquele que passa é manifesta por Tom Lisboa que expõe a necessidade de *uma postura ativa do espectador* (2014). Nesse sentido, Ruby (2001, p. 63) coloca em questão uma ética da recepção, ao questionar:

²⁵ Matéria *Intervenções necessárias do artista Tom Lisboa*, de Paula Melech, 07/03/2010.

Estaríamos aptos a escutar, olhar, ouvir o que a arte nos propõe? A arte pública deve levar em consideração a reflexão do *não-visto*, ou seja, a possibilidade de não percepção da obra, seja pelo costume da imagem da obra ou de outras imagens que participam do contexto urbano.

Esta questão da invisibilidade, apontada pelo autor, ganha sentido no tocante à grande profusão de imagens que permeia a urbe, gerando uma espécie de anestesia visual. Corre-se o risco, portanto, inclusive, da invisibilidade, uma vez que o não perceptível é também uma resposta à obra, à cidade e uma apreensão sobre o tipo de relação que se estabelece com as duas.

Do contrário, a visibilidade da obra pode ser pensada pela palavra *intervir*, a partir da ideia de *surpreender*, como exposto por Tom Lisboa²⁶. Para ele, a intervenção *toma de assalto* aquele que anda pelo espaço, propondo que veja algo cotidiano de modo diferente, chamando a atenção àquilo que está em redor, possibilitando uma ampliação à atividade perceptiva.

Logo, a paisagem urbana é transfigurada com o intuito de gerar uma reflexão sobre a sua própria configuração. Além de criar um diálogo com a população em um espaço aberto, transforma a cidade em uma *galeria aberta*. Assim, a cidade passa a ser um local de exibição, tornando-se um grande museu. E a rua, o parque, o muro são convertidos em espaços de exposição e deixam de ser somente espaços de passagem para ser também espaços de contemplação, promotores de socializações e deflagradores de processos de subjetivação.

Abertura à percepção do conflito na cidade

Pallamin (2000, p. 9) propõe a discussão da arte pública sob um viés social e não simplesmente político, tal como exposto por Ruby (2001) ou Rancière (2005), no sentido de promover o diálogo e uma melhor observação do entorno. Mas também no sentido de perceber o social, vendo a cidade a partir de uma dimensão conflitiva,

²⁶ Matéria *Intervenções necessárias do artista Tom Lisboa*, de Paula Melech, 07/03/2010.

em que dominantes procuram afirmar-se e os subalternos lutam para serem ouvidos. Deutsche (1996) também propõe ver a cidade nesta perspectiva social e conflitiva, preferindo evitar o termo "arte política", uma vez que poderia gerar uma leitura de que outras formas de arte não seriam políticas.

Um dos personagens de Raquel Brust, no *Giganto Santo Amaro* (2010), revela essa situação de conflito existente na cidade. Ele se chama Seu Aparecido, vizinho ao Sesc Santo Amaro, cuja casa foi quase destruída pelo *bate-estaca* da construção daquela instituição. Seu Aparecido resistiu e ficou em sua casa, mas o bairro todo, como coloca a artista, foi tendo suas casinhas, o centro, a *cara de interior*, substituídos por universidades, grande prédios, levando a uma perda da identidade do próprio bairro (informação verbal)²⁷.

Segundo a própria artista, a obra *Giganto* também faz uma crítica à ordem imposta, no que tange à produção publicitária, uma vez que busca subverter a linguagem da publicidade, utilizando grandes painéis, mas ao invés de coloridos e pessoas de beleza idealizada, traz retratos em preto-e-branco de pessoas comuns e expressivas, fora dos padrões de beleza.

Com essas intervenções, é perceptível que a arte urbana, como expõe Pallamin (2000, p. 13), é enfocada enquanto uma via de produção simbólica da cidade e mediadora de conflitantes relações sociais. Portanto, para esta autora

A arte urbana é uma prática social. Suas obras permitem a apreensão de relações e modos diferenciais de apropriação do espaço urbano, envolvendo em seus propósitos estéticos o trato com significados sociais que as rodeiam, seus modos de tematização cultural e política (2000, p. 23-24).

Nesse sentido, as obras podem encorajar uma crítica pública a esse processo de supressão das contradições, realocar problemas e tornar belos os lugares (DEUTSCHE, 1996, p. 32). Patricia Gouvêa, ao colocar as fotografias no Rio de Janeiro-RJ, escolheu muros degradados no Maracanã, Santo Cristo, Praça da

²⁷ BRUST, Raquel. Entrevista concedida à pesquisadora em 12 de fevereiro de 2014.

Bandeira, Catumbi e Favela da Maré, *muitos fadados a desaparecer em virtude das obras de revitalização na cidade*, conforme Naira Sales²⁸ (2013).

Assim como a obra *Imagens Posteriores*, as obras de intervenção urbana, para Deutsche (1996, p. 37), tratam a arquitetura como uma instituição social e não como uma coleção de objetos bonitos ou utilitários e endereçam o espaço urbano como um terreno de processo social, podendo trazer à tona suas problematizações e invisibilizações.

Nesse sentido, Hildebrandt (2013, p. 178) enfatiza que a *arte pública contemporânea* se desloca do princípio estético ao social, da obra como objeto ao processo, da instalação permanente ao efêmero, da produção como fonte de significado à importância da recepção como interpretação e a instauração de um processo de co-autoria, principalmente nos projetos participativos.

Esta abordagem da cidade como forma social ao invés de objeto construtivo, não como estrutura externa mas produzida pelas pessoas, vê a arte urbana como um modo de requalificar o cotidiano. Assim, as intervenções assumem uma dimensão simbólica, ao invés de dicotômicas, desestabilizando significados concretizados nos espaços urbanos.

As obras se dão, portanto, no ambiente urbano, por meio de contradições e conflitos, principalmente nas obras de caráter temporário, podendo *configurar-se em um terreno privilegiado para efeitos de choque de sentidos (negação, subversão ou questionamento de valores)* (PALLAMIN, 2000, p. 24).

Deutsche (1996) também percebe uma indissociabilidade entre arte no espaço público, conflito e relações sociais, em uma estrutura específica e um determinado momento. Ela vê a intervenção como sendo a possibilidade de um confronto. A arte pública é entendida como atividade espacial (*ibid.*, 1996, p. 72) e inclui essa fusão do espaço urbano e das relações sociais, trazendo à tona o conflito.

O conflito é patente na obra *Giganto*, desde o seu início. Em 2008, no momento que foi colar um dos últimos retratos, o local que Raquel Brust havia mapeado tinha sido

²⁸ Matéria *O movimento do silêncio* de Naira Sales, publicada no Jornal do Comércio dos dias 04, 05 e 06 de janeiro de 2013. A jornalista faz referência às construções realizadas na cidade em virtude do acontecimento da Copa do Mundo, em junho/julho de 2014.

pichado e ela então pensou: *faço ou não faço?* (informação verbal)²⁹. Decidiu colar e foi abordada por pessoas que a xingaram e acusaram-na de colar sobre as pichações. Além disso, fotografaram-na e colocaram na *internet* que ela era uma burguesinha com o apoio da prefeitura e que deveria voltar ao seu condomínio.

A artista relata que ficou com medo, que se sentiu perseguida e invadida, mas depois viu que não era algo pessoal. Aqueles que a abordaram faziam parte de um grupo de 40 pessoas que invadiu o pavilhão da 28^o Bienal de São Paulo³⁰, no dia 26 de outubro de 2008. Este pavilhão, propositadamente, ficara vazio, tendo sido apelidado de Bienal do Vazio. Foram feitas pichações com frases *isso que é arte, Abaixo a ditadura, Fora Serra*.

Diante desse fato surgem questões sobre a própria cidade, como por exemplo: De quem é o espaço da rua? Se ela é pública não seria de todos? A obra *Giganto* e outras intervenções urbanas não têm a pretensão de trazer respostas, mas de suscitá-las, ao se proporem a ocupar o espaço urbano. Hildebrandt (2013) realça esse caráter provocador de questionamentos característico da intervenção urbana, uma vez que *no espaço urbano se acendem debates frequentemente controversos sobre questionamentos, problemas e linhas de conflito sociais – urgências urbanas* (p. 174). Desse modo, não só a obra entra em discussão, mas a cidade.

O fato de Patricia Gouvêa ter escolhido muros degradados da cidade do Rio de Janeiro-RJ, para colar as cinco fotografias da obra *Imagens Posteriores*, acaba chamando a nossa atenção para questões além da visualidade das fotografias, como a degradação do muro ou a própria realidade do uso de drogas na cidade, vistas pela artista, ao colocar a fotografia em um paredão de uma igreja pentecostal na Favela da Maré, ao lado de uma área que virou *cracolândia*, como ela conta³¹ (2013).

Patricia pontua que a inserção das fotografias cria um contraste com a realidade, constituindo-se como *fendas abertas no cenário urbano, em locais com pouco*

²⁹ BRUST, Raquel. Entrevista concedida à pesquisadora em 12 de fevereiro de 2014.

³⁰ Matéria *Bienal sofre ataque de 40 pichadores no dia da abertura*, de Camila Molina, do Jornal Estadão, de 26 de outubro de 2008, no Anexo 10. Consultado no link: [link:http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,bienal-sofre-ataque-de-40-pichadores-no-dia-da-abertura,267070](http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,bienal-sofre-ataque-de-40-pichadores-no-dia-da-abertura,267070). Acesso em 04 mar 2015.

³¹ Matéria *O movimento do silêncio* de Naira Sales, publicada no Jornal do Comércio – 04, 05 e 06 de janeiro de 2013.

acesso ao belo³². Nesse sentido, a obra pode ressignificar o espaço, provocando reflexões e até um *respiro* em meio ao caos e aos graves problemas sociais de uma grande metrópole.

Considerações Finais

É do encontro da rua e da arte, da relação entre cidade e obra que nascem os diálogos entre ambos. Com isso, o entrelaçamento entre arte pública e espaço urbano, como expõe Pallamin (2000, p. 17) [...] *não é de justaposição ou de inserção de objetos ilustrativos em um determinado contexto cultural*, ou seja, não ocorre uma simples adequação da arte à cidade, mas uma possibilidade da amplitude de ambas.

Nesse sentido, Tom Lisboa comenta: *Cada vez que faço a polaroide de um espaço urbano, a minha percepção é que esse espaço está sendo ampliado. Parece que adquire uma nova dimensão que eu criei para ele*³³. É na perspectiva dessa amplitude que tanto as *Polaroides (in)visíveis*, quanto *Imagens Posteriores* e *Giganto* caminham.

A obra *Giganto* nasce um pouco depois da época em que os *outdoors* foram retirados da cidade de São Paulo, a partir da Lei da Cidade Limpa³⁴, que prevê uma *ordenação dos elementos que compõem a paisagem urbana, visíveis a partir do logradouro público no território do Município de São Paulo*³⁵. Sem os *outdoors*, os muros passaram a ser mais utilizados, por isso a dificuldade de Raquel em encontrar espaços vazios na cidade e o constante cuidado para não inserir a obra sobre outro trabalho.

³² Fala da artista publicada na matéria *A janela do carro como moldura* de Catharina Wred, 07/12/2012.

³³ Fala de Tom Lisboa publicada no Jornal Gazeta do Povo, de 16/10/2007, na matéria *O enquadramento do espectador* de Luciana Romagnolli.

³⁴ Lei 14.223, decretada no dia 26 de setembro de 2006 no governo municipal de Gilberto Kassab. A lei pode ser baixada na íntegra pelo endereço: http://ww2.prefeitura.sp.gov.br/cidadelimpa/conheca_lei/conheca_lei.html, consultado em 04/03/2015.

³⁵ Artigo 1º da referida lei.

A dinâmica da cidade acabou criando os modos de se intervir. Raquel Brust joga com a ideia de *ordenação*, uma vez que propõe uma outra ordem, de alguma maneira burlando a própria lei. Ela escolhe os pilares do Minhocão, em 2013, a fim de propor uma nova ordenação a ele, quase uma humanização, ao colocar retratos em um espaço cheio de concreto.

A artista revela que após a colagem da primeira fotografia, já havia um jornalista da Folha de São Paulo e pessoas visitando o Minhocão, fotografando os retratos. Raquel Brust acrescenta que *o fato de estar utilizando um espaço público o transformou por completo* e conta que os comerciantes a agradeciam por ter ocorrido um aumento do movimento (informação verbal)³⁶. Essa construção deixa de ser momentaneamente um local de passagem e passa a criar redes de socialização.

Em todas as edições do *Giganto* em São Paulo-SP, a metrópole acaba aparecendo e criando uma relação com a obra. Quando expôs na Praça Roosevelt, uma personagem indígena que nunca tinha visto a cidade foi colocada lá e o seu olhar parecia *desaprovar a nova morada*³⁷. Assim, o urbanismo da cidade é também a questão da obra e ela *reage à arquitetura de São Paulo*³⁸.

Percebe-se, portanto, o estabelecimento de uma relação com a cidade. Isso também é perceptível com o processo de Patricia Gouvêa no momento da escolha dos locais. Ela conta que cada cidade apresentou uma maneira diferente de intervir, devido às características de cada uma. No Rio, a questão do precário se impõe, pelo fato de ser uma cidade maior, com muitas ruínas, obras inconclusas ou destruídas ou em processo de construção. Em Fortaleza, a força está na presença do mar. Em Brasília, salta o espaço monumental.

Por isso, no Rio de Janeiro Patricia Gouvêa escolhe espaços precários, em Fortaleza a praia de Iracema e seus arredores e em Brasília, lugares de passagem, como as tesourinhas. Cada uma dessas cidades traz uma experiência diferente para a artista. Na primeira, um misto de tensão e afetividade, já que ela mora ali. A segunda, bem mais tranquila, havendo, inclusive, um acolhimento e uma

³⁶ BRUST, Raquel. Entrevista concedida à pesquisadora em 12 de fevereiro de 2014.

³⁷ Trecho publicado na matéria *Raquel Brust: ela transforma a paisagem urbana com o rosto humano*, publicada na Revista Digital Photographer Brasil (2011, pgs. 78-84).

³⁸ Trecho da fala de Raquel Brust publicada na matéria *Fotografias gigantes trazem estrangeiros para as ruas de SP*, publicada pela Catraca Livre, em 12/02/2010.

preservação por parte dos moradores e na terceira a relação de escalas, da fotografia com a arquitetura.

Já Tom Lisboa escolhe os locais em que é possível parar, até para que haja um tempo para a leitura das polaroides. Por isso, ele colou as mesmas em ponto de ônibus, telefones públicos. E, no interior de São Paulo, ele descobriu os bancos de praça, que depois passou a ser um local mais explorado por ele.

A cidade acabou dando as pistas à continuidade de seu trabalho. A esse respeito ele enfatiza que *se trata justamente você perceber como esse trabalho pode acontecer no espaço urbano* (informação verbal)³⁹. Enquanto as outras cidades exigiam um andar mais atento, na cidade de Curitiba, onde o artista vive há 27 anos, ele já sabia onde a obra seria colocada, já que busca também lugares de grande circulação pública.

Diante dessa relação intrínseca entre obra e cidade, pode-se pensar a partir do que Ferraz (2013, p. 33) coloca: *a cidade é um pano de fundo e ao mesmo tempo é sujeito*. Nas intervenções urbanas com o uso da fotografia a cidade é sujeito, pois no momento que a fotografia é colocada na rua, a cidade pode ser (re)vista, (re)visitada e (re)pensada e devolve esses movimentos à arte.

Ana Rita Vidica Fernandes. Docente do Curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás (FIC/UFG), Doutoranda em História pelo Programa de Pós-graduação em História da UFG, Mestre em Cultura Visual (FAV/UFG). Endereço eletrônico: anavidica@gmail.com.

³⁹ LISBOA, Tom. Entrevista concedida à pesquisadora em 30 de janeiro de 2014.

Referências Bibliográficas

ALVES, José Francisco. *Arte pública no contexto da Bienal do Mercosul*. In: DUARTE, Paulo Sérgio (Org.) *Rosa-dos-ventos: posições e direções na arte contemporânea*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.

ANDRADE, Pedro de. *Arte pública versus arte privada? Alteridades artísticas urbanas e Web 2.0*. In: *Arte Pública e Cidadania: novas leituras da cidade criativa*. Coleção: Pensar Arquitectura. Portugal: Editora Caleidoscópio, 2010. (p. 44-67).

ARDENNE, Paul. *Un art contextuel: création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Flammarion: Paris, 2002.

DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions: art and spatial politics*. Cambridge: MIT Press, 1996.

FERRAZ, Guga. *A cidade é um pano de fundo e ao mesmo tempo é o sujeito*. *Arte&Ensaio*, n. 26. Edição especial / Sonderausgabe – Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, junho de 2013.

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC/Annablume/FAPESP, 1997.

HILDEBRANDT, Paula Marie. *A arte encontra a cidade*. *Arte&Ensaio*, n. 26. Edição especial / Sonderausgabe – Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, junho de 2013.

PALLAMIN, Vera. *Arte Urbana. São Paulo - Região Central (1945-1998)*: FAPESP, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RUBY, Christian. *L'art public: un art de vivre la ville*. Bruxelles: Éditions de la lettre volée, 2001.

PERIÓDICOS

MELECH, Paula. *Intervenções necessárias do artista Tom Lisboa*. *Jornal Paraná online*, do dia 07/03/2010.

MOLINA, Camila. *Bienal sofre ataque de 40 pichadores no dia da abertura*, do *Jornal Estadão*, de 26 de outubro de 2008.

ROMAGNOLLI, Luciana. *O enquadramento do espectador*. *Gazeta do Povo de Curitiba*, de 16/10/2007.

SALES, NAIRA. *O movimento do silêncio*. *Jornal do Comércio*, de 04, 05 e 06 de janeiro de 2013.

Sem autoria. *Fotografias gigantes trazem estrangeiros para as ruas de SP*, *Catraca Livre*, em 12/02/2010.

Sem autoria. *Raquel Brust: ela transforma a paisagem urbana com o rosto humano*. In: *Revista Digital Photographer Brasil*, 2011.

WRED, Catharina. A janela do carro como moldura. *Segundo Caderno*, de 07/12/2012.

SITES

www.sintomnizado.com.br/, acesso em 10 jan 2014.

www.patriciagouvea.com, acesso em 15 jan 2014.

<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,bienal-sofre-ataque-de-40-pichadores-no-dia-da-abertura,267070>, em 4 mar 2014.

http://ww2.prefeitura.sp.gov.br/cidadelimpa/conheca_lei/conheca_lei.html, acesso em 4 mar 2015. Lei 14.223 – Lei da Cidade Limpa, São Paulo, 26 de setembro de 2006.

ENTREVISTAS

BRUST, Raquel. Entrevista. [fev. 2014]. Entrevistadora: Ana Rita Vidica Fernandes. São Paulo, 2014. (150 min.).

GOUVÊA, Patricia Gouvêa. Entrevista [mar. 2014]. Entrevistadora: Ana Rita Vidica Fernandes. Rio de Janeiro, 2014. (80 min.).

LISBOA, Tom. Entrevista. [jan. 2014]. Entrevistadora: Ana Rita Vidica Fernandes. Curitiba, 2014. (75 min.).