



Início na escadaria
Fotografia: Leila Barboza

Mosaico do Lugar: Participação e Colaboração em Arte Pública¹

Leila Maria da Silva Barboza*

O objeto da pesquisa é a intervenção artística *Mosaico do Lugar*, realizada coletivamente para a escada da rua Oscar Pereira em Charitas, Niterói, RJ. O presente estudo procura investigar o processo de produção desse mosaico de mosaicos, suas implicações no plano da urbanidade e as segregações espaciais e socioeconômicas. No plano da produção de arte na esfera pública, propõe uma reflexão entre efemeridade, perenidade e a questão da autoria nas relações que se estabelecem entre arte, artista e comunidade, enfatizando o quanto essas práticas parecem colocar sob escrutínio assunções há muito aceitas e arraigadas no processo de criação artística.

arte pública, comunidade, urbanidade

O projeto da intervenção artística *Mosaico do Lugar surgiu*, em 2003, com o objetivo de pleitear junto à Prefeitura a urbanização da rua Oscar Pereira no bairro de Charitas em Niterói – RJ. Diante da impossibilidade de que a rua viesse a tornar-se uma via de tráfego de carros, em decorrência de seu aclive acentuado, restava talvez a possibilidade de surgir ali uma escadaria. A urbanização era demanda de décadas dos moradores do bairro para solucionar um caminho de terra entremeado por plantas, algumas árvores e valas por onde descia o esgoto.

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

* Leila Maria da Silva Barboza é graduada em Gravura na EBA-UFRJ (1983), formada em Estilismo no CETIQT-SENAI (1986) e especialista em Arteterapia em Educação e Saúde na UCAM (1999), atua como artista visual, designer e docente na Graduação de Design de Moda (UNIVERSO). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da UFF.

A proposta para a Empresa Municipal de Moradia, Urbanização e Saneamento – EMUSA - foi encaminhada através da Secretaria de Cultura do Município de Niterói, em busca de uma justificativa de ação cultural. Ficamos encarregados de listar, quantificar, averiguar fornecedor e preço de todos os materiais que seriam utilizados. Toda esta burocracia fluiu com relativa rapidez por alguns motivos que supomos relevantes²: não havia demanda de recursos financeiros além do material, uma vez que a execução para a realização do trabalho se configurou como voluntária.

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

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

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

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

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

Participaram voluntariamente do projeto mais de 120 pessoas, dos quais 42 crianças, 32 adolescentes e 46 adultos, com idades que variaram de 5 a 65 anos, comparecendo semanalmente sem exigências de pontualidade e assiduidade. Foram 80 encontros em dois anos, de 2004 a 2006, e cada participante esteve presente como pôde. Nenhum trabalho foi desprezado e todos os que foram produzidos fizeram parte da obra. A escadaria com 125 degraus é composta por mais de 800 trabalhos, totalizando algo em torno de 35 m² de mosaico.

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

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

Alguns alunos do curso de graduação em Educação Artística da Universidade Salgado de Oliveira – Universo aceitaram o convite de se incluir na proposta e, por achá-la atraente, comunicaram e incentivaram seus colegas a participar. Esses vinham de outros bairros ou cidades vizinhas, interessados em aprender a técnica do mosaico, conhecer melhor o projeto, além de terem outras razões ligadas diretamente ao campo da arte e educação, e não ao pertencimento à localidade. Ao se certificarem que não havia nenhuma exigência para frequentar as oficinas que não fosse o desejo de vir, estes alunos convidaram familiares e amigos interessados a participar.

Na colocação dos primeiros trabalhos nos degraus, as crianças do local foram também convidadas a fazer parte das oficinas; arredias, porém, elas não respondiam nem vinham, mas demonstravam curiosidade pelo movimento da aplicação dos mosaicos. Percebendo que havia o interesse pelo trabalho, fizemos uma proposta para que elas realizassem o mosaico direto³ no degrau da escada. Todo o material necessário foi levado à rua, onde se fez a argamassa e, com a participação de todos, foram quebrados os azulejos e coberto inteiramente um degrau. As crianças participaram com empenho, e assim foi realizada uma segunda ação em outro degrau.

No ateliê estávamos realizando o mosaico na técnica indireta⁴ sobre talagarça⁵, que depois era transferido para os degraus como placas estruturadas pelo rejuntamento⁶. Esta forma de realizá-lo possibilitou um conforto maior para o executor, que não precisava permanecer agachado para colar as tesselas⁷ de azulejo no espelho dos degraus, além de propiciar um refinamento maior do trabalho, ou seja, tesselas intencionalmente fragmentadas proporcionando trabalhos mais controlados e tecnicamente elaborados.

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

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

O processo de trabalho indicou o caminho de sua eficiência e esta prática foi possível porque

não havia cobrança de prazos e resultados. Apesar da parceria da Prefeitura na urbanização da rua e a compra dos materiais, e o projeto ter sido encaminhado pela Ong ISATA (Instituto Social de Artes e Terapias Avançadas), esse processo não foi gerado por edital ou qualquer documentação equivalente. No caso do projeto *Mosaico do Lugar*, essa ausência de regulamentação proporcionou uma liberdade de ação para acompanhar o ritmo inerente do processo que a priori era apenas reconhecido por seu esboço. Por outro lado, o poder público não incorporou a obra como arte pública da cidade, mesmo com as premiações recebidas⁸ e o desejo dos participantes de expandir o projeto para outras escadarias do bairro.

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

Como não se formou uma equipe de comando para partilhar as responsabilidades, as decisões sobre algumas questões que pareciam carrear o apoio da maioria não se confirmaram por inteiro ao longo do projeto. Havendo interesse de que as obras de urbanização não fossem interrompidas, como autora do projeto empreguei esforços para dissolver mal-entendidos, evitando que faltasse material, oferecendo espaço para depósito das ferramentas e o telefone para a comunicação com a EMUSA, além de várias outras pendências que ocorrem numa obra.

Colaboração na produção dos mosaicos
Fotografia: Leila Barboza



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

Encontrava-me num “não-lugar” social, no qual não estava inserida completamente na comunidade, nem no poder público, projetava um esboço e aguardava a recepção externa para desdobrar a ação. Muitas vezes fui confundida com a administração pública, e não como uma intermediária entre a Prefeitura e a comunidade. A partir das reflexões de Michel de Certeau sobre a distinção entre estratégia e tática, minhas atitudes diante das situações vividas puderam ser revistas, sendo elucidadas dentro de diferentes formas de ação. Para Certeau (2004, p.46) a estratégia é calculada e manipula as relações de força com um poder e querer que



Arte pública e o público

Fotografia: Leila Barboza

possa ser isolado, circunscrevendo o lugar que funciona como base para capitalizar proveitos e preparar expansões. Já a tática é a ação no campo do outro, com as condições que foram estabelecidas. Lidando sempre com o tempo e a imprevisibilidade que o outro apresenta, e necessitando mais da astúcia do que do raciocínio para articular a seu favor, a tática é a ação da ausência de poder. Ocupei uma posição entre a estratégia e a tática, misturando desconforto e liberdade, responsabilidade e constante criatividade. O ateliê servindo como base local e o conhecimento artístico e técnico como método, formavam as estratégias que conciliavam com as inúmeras táticas para lidar com as situações inesperadas.

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

Se a arte acompanha o fluxo acelerado e efêmero do mercado, qual será seu papel crítico para condensar e representar o desejo difuso de uma sociedade que se encontra perdida diante de tantas solicitações e ofertas? Quando se concebeu o projeto *Mosaico do Lugar* em 2003, sua perenidade era percebida como diferente da diretriz da arte pública contemporânea, mas completamente pertinente com a história física e social de Charitas. O mosaico, que permanecerá por muito tempo, mesmo não sendo tombado como uma obra a ser preservada, representará o momento de passagem dessa transformação que o bairro sofreu. A obra materializa não só as criações artísticas, mas também dois anos de convivência nas oficinas, que podem ser retomados através memória com as imagens construídas nas escadas. É uma referência muito importante para quem dela participou, assim como também poderia sê-lo para a cidade de Niterói.

A pós-modernidade vem abdicando dos ideais urbanísticos abstratos e totalizantes da modernidade e regulando-se pelas contingências locais, fragmentando-se numa sociedade instável. A comunidade como finalidade principal de segurança se torna um “gueto voluntário”. Para as elites, os condomínios, muros e grades. Para os desfavorecidos, os labirintos das favelas e cortiços. Confinamento espacial associado ao fechamento social promove uma homogeneização dos que estão dentro em contraste com tudo o que é diferente e está fora, do outro lado dos muros, das fronteiras. A cidade partida em duas qualidades promove uma precariedade para ambas as partes. Por um lado o Estado investe em áreas nobres ou com possibilidade de transformação para que o mercado imobiliário possa construir e lucrar; e do outro lado, o Estado assume toda a responsabilidade de suprir e administrar as áreas pobres e abandonadas, e por muitos motivos não consegue cumprir. Uma área não urbanizada dificulta ou impede que os moradores recebam outros serviços públicos e privados como água, luz, esgoto, telecomunicações, correio, transportes, espaços de lazer e cultura, e outros. Uma situação resultante destas disparidades é a violência urbana em que todos fazem parte e são vítimas. O fluxo urbano torna-se fragmentado a partir dos grupos sociais isolados que se formam a cada momento e lugar, criando cidades dentro da cidade.

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

Segundo Daisy Peccinini (2008), “para Arte Pública, inserida em espaços sociais – freqüentemente metrópoles, que ela possa restabelecer vínculos com tudo o que é memória [...] Num

mundo globalizado ela representa o empenho pela lembrança localista.” Para a artista Maria Bonomi (2005), que teve uma intensa participação nos rumos políticos do país, o desenvolvimento da arte é promovido pela arte pública e coletiva, com obras que se tornam referências espaciais e sociais que orientam e congregam a população. O evento pode ser espetacular, contagiante e marcar o início de uma mudança, mas será o processo cotidiano que irá transformar um hábito, um paradigma. O processo cultural é construído na repetição dos eventos, na composição da tradição com as inovações dos costumes.

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

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

Interagindo, participando ou colaborando, o público de arte contemporânea abre um leque diverso de novas relações com a produção artística e estes termos definem, no campo da arte, estas relações. Interagir é a ação que o público precisa mover para fruir a obra pronta, seja

manusear, atravessar ou receber com o corpo, falar ou cantar e outras formas de interface que a obra se abre além da contemplação, sem, no entanto, mudar sua estrutura. Muitas dessas obras realizadas no passado com esse objetivo estão sendo expostas nos museus como peças para serem recebidas apenas visualmente, desprezando seu objetivo essencial, tendo a justificativa da conservação da obra diante da danificação com o manuseio. Já a participação pressupõe uma interação maior do público, a obra se completa através de sua ação, e sem ela, a obra é apenas uma proposta. O público participa, mas não esteve inserido na concepção da obra como na relação de colaboração, em que a concepção e realização consistem em tarefa coletiva. Estas relações não se apresentam estáticas e suas fronteiras são permeáveis.

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

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

Quando um mosaico abandonado era resgatado por outro para ser terminado, havia uma intenção compartilhada de dar continuidade aos trabalhos inacabados, dos quais muitas vezes nem se conhecia o autor, e não era julgado o abandono da oficina e do trabalho; a atitude era

simplesmente a de dar continuidade à produção da escada. Uma valorização do material e do tempo de trabalho investido na peça sobrepujou a relação de autoria. O mosaico, depois de iniciado, passava a ser uma obra que teria seu lugar na escada, quantas mãos o fariam era uma contingência. Esta regra abriu a oportunidade para tecer comentário sobre as descontinuidades de execução das obras públicas: neste caso a autoria do político ou administrador anterior deve ser apagada para dar lugar aos novos autores, proporcionando um eterno começo com mudança de equipes de trabalho, metas ou simplesmente o título da empreitada.

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

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

historiadores, críticos e artistas) classificam e definem o que é arte, o valor do artista e suas obras. Para Bourdieu, os conteúdos formais do conhecimento não são distribuídos igualmente na sociedade e por isso a linguagem é recebida e utilizada de forma assimétrica por todos. Uns têm o poder de nomear, pois se encontram em posições favoráveis no “campo”, podendo classificar os diferentes discursos com pesos e valores diferentes, tendo como um critério importante a origem de suas autorias. Aquele que produz arte, oriundo das classes populares é classificado de artista popular, e a partir do conceito de reprodução social e hegemonia, a cultura popular pode ser entendida como resultado da apropriação desigual dos bens econômicos e simbólicos por parte dos setores subalternos.

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

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

relações foram se invertendo a partir do século XVII, e assim como atualmente os discursos científicos são garantidos por um sistema reconhecido de pesquisa, ou seja, instituições, universidades e laboratórios, e não a referência única a um autor, os discursos literários necessitam de uma autoria, ou melhor, um autor reconhecido. Segundo Foucault (1992, p.68):

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

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

Estando o projeto *Mosaico do Lugar* à margem do campo artístico, do mercado de arte, dos planejamentos urbanísticos da cidade e do turismo, ele esteve no seu processo, de certa forma, invisível e protegido das lutas simbólicas travadas socialmente na metrópole, atribuindo valores e classificando pessoas e coisas através deles. Essa suspensão possibilitou a experiência de outras formas de sociabilidade e, a partir desse contexto, um recorte singular sobre a questão da função política da arte. Jacques Rancière (2005) resume o que ele aponta como política da arte:

a arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um sensorium espaço-temporal que determina maneiras do estar junto, ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo,

enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão.

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

Notas

1 Este artigo é parte da dissertação *Mosaico do Lugar: investigações sobre uma intervenção artística coletiva em um espaço público*, defendida em 2009 no PPGCA da UFF, com a orientação de Luiz Sergio de Oliveira e coorientação de Lígia Dabul.

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

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

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

5 Tela de tecido de algodão muito utilizado também como base para a manufatura de tapetes.

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

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

8 Em 2005 o projeto recebeu o prêmio Cultura Nota 10 da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, e em 2008 foi contemplado com o Prêmio Urbanidade do Instituto dos Arquitetos do Brasil - IAB. Em 2006, o DVD *Mosaico do Lugar* (9 min), com o registro de parte da execução do projeto, foi selecionado no FEMINA – Festival Internacional de Cinema Feminino e atualmente pode ser visto no You Tube. <http://www.youtube.com/watch?v=-C0-Emjpcmk>

Referências

- Arendt, H. (2002). *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Barthes, R. (1988). *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense.
- Bauman, Z. (2001). *Comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Becker, H. (1977). *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Bonomi, Maria. -. Acesso em 13/1/2009 <http://www.mariabonomi.com.br/#>
- Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel /Bertrand Brasil,.
- _____. *Pergunta aos senhores do mundo*. http://www.abtu.org.br/arquivos_pergunta_senhores_mundo.asp Acesso em 20/07/2007
- Certeau, M. (1994). *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes.
- Foucault, M. (1992). *O que é um autor?* Lisboa: Vega.
- Peccinini, D. *Arte Pública*. Acesso em 29/10/2008 <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo7/artepub/index.html#>
- Rancière, J. Acesso em 5/4/2008. *Política da arte*. São Paulo S.A. – Situação #3 Estética e política. SESC -Belenzinho, 4/2005. Disponível em (<http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf>)