

Minha Cidade é um Museu

Análises interescalares de obras de arte no espaço público

SESSÃO TEMÁTICA: ET 04 Dimensão histórica e patrimonial do projeto, do planejamento e da gestão da paisagem - Artigo acadêmico científico

Autor: Pedro Henrique Torres Souza / Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília / pedrohts26@gmail.com

RESUMO

Este artigo aborda as obras de arte inseridas no espaço público sob a ótica do desenho urbano e da paisagem, visando entender as diversas formas que elementos de arte podem se inserir na cidade, quais espaços públicos podem ocupar, que papéis podem desempenhar e de que maneira podem se relacionar com a comunidade. A revisão bibliográfica percorreu diferentes abordagens do tema e as organizou em três escalas de análise, que compreendem os aspectos compositivos, perceptivos e de apropriação das obras por parte da comunidade. O texto apresenta uma visão geral das discussões sobre monumentos de arte no espaço público e fornece instrumentos para análise e compreensão das relações estabelecidas por esses objetos com o espaço urbano.

PALAVRAS-CHAVES: arte pública; espaço público; monumentos; desenho urbano; paisagem.

ABSTRACT

This article addresses the works of art inserted in the public space from the perspective of urban and landscape design, in order to understand the various ways art elements can integrate into the city, which public spaces they can occupy, what roles they can play, and how they can relate to the community. The literature review covered different approaches to the theme and organized them into three scales of analysis, which comprise compositional, perceptual and community appropriation aspects. The text provides an overview of discussions on art monuments in public space and offers tools for analyzing and understanding the relationships established by these objects with the urban environment.

KEYWORDS: public art; public space; monuments; urban design; landscape.

1 INTRODUÇÃO

Circular pelas ruas de uma cidade é uma experiência estética que transcende a mera locomoção. A todo tempo estamos imersos em um ambiente de estímulos visuais, sonoros, olfativos e táteis que se apresentam por meio de fachadas de edifícios, letreiros, sinalização, vegetação, mobiliário urbano, da própria atividade humana, etc. Todos esses elementos captam a nossa atenção e conformam as características topoceptivas e simbólicas da paisagem urbana, mas estão de modo geral associados a algum uso de ordem prática e funcional — organizar o fluxo de pedestres e veículos, realizar comunicação publicitária, promover sombreamento, oferecer espaço para sentar-se, informar, etc.

Porém, em meio a tantos elementos utilitários da nossa cotidianidade, vez ou outra decide-se fazer uso do espaço e do orçamento públicos para a instalação de elementos que não têm outra função primordial se não a de serem vistos e apreciados pela comunidade — e alguma eventual interatividade lúdica. Desde as menores cidades até as grandes metrópoles, as obras de arte estão quase sempre presentes no espaço público, seja na forma de uma pequena escultura modesta em uma rotatória ou de grandes instalações no epicentro das maiores cidades do mundo.



Para este trabalho, cujo enfoque está na intersecção da arte pública e o espaço urbano, adota-se a definição de arte pública dada por Javier Maderuelo (1990): "Um tipo específico de arte cujo destino é a totalidade dos cidadãos não especializados na arte contemporânea, e cujo local de inserção são espaços abertos e públicos". Não são, aqui, objeto de interesse elementos de arte pública que estejam expostos em locais fechados, ainda que de acesso público — como no interior de edifícios de repartições públicas, prédios governamentais ou zonas de acesso público de edifícios institucionais e corporativos, por exemplo. Inclui-se, no entanto, peças que porventura sejam de propriedade e responsabilidade de entidades privadas, mas que estejam expostas no espaço aberto, urbano e público — portanto, a adjetivação de "pública" refere-se não à propriedade, mas sim à destinação e utilização.

Este artigo tem como objetivo apresentar uma visão geral sobre o tema da arte pública sob o olhar do desenho urbano e da paisagem, de modo a entender as diversas formas que elementos de arte podem se inserir na cidade, quais espaços públicos podem ocupar, que papéis podem desempenhar, de que maneira podem se relacionar com a comunidade e como podem contribuir de forma efetiva, criativa e benéfica para as cidades.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E ABORDAGEM METODOLÓGICA

O debate proposto revela um campo multidisciplinar que engloba a arte, a filosofia, a arquitetura, o design, a curadoria, a gestão cultural e o desenho urbano, entre outros aspectos, e a análise de uma obra pode ser feita a partir de diferentes direções de aproximação e em diferentes escalas, a depender do interesse e da área do conhecimento de quem a analisa.

Uma primeira aproximação, mais associada à crítica e à história da arte, analisa a obra de dentro para fora. Isto é, busca entender a relação que se estabelece entre o objeto e o observador, a mensagem e seu contexto e a relação significante-significado. É uma aproximação subjetiva, a nível da obra e do indivíduo. Para tal, é necessário olhar para a peça em si e suas características: a autoria, se é figurativa ou abstrata, o que pretende representar, o que pretende comunicar, qual a facilidade de compreensão desses significados, qual a sua relação com a comunidade e com o local em que se insere, quais suas características estilísticas e compositivas (forma, cores, materiais, texturas), como o trabalho se insere no percurso história da arte, etc.

Já o pensamento urbanístico e arquitetônico em geral se aproxima da arte pública por outra direção, de fora para dentro. Ou seja, está mais relacionado ao espaço em que a obra se insere do que necessariamente aos detalhes da obra em si. Nessa aproximação, estamos focalizando a relação do espaço de implantação com o restante da cidade, a morfologia urbana, suas conexões com a malha viária, as visuais compositivas geradas a partir da inserção do objeto naquele contexto, os elementos de infraestrutura, as possibilidades de uso do espaço que são inauguradas ou suprimidas pela inserção da obra, etc. Evidentemente as características gerais da obra em si, como sua dimensão, proporção e materialidade (cores, reflexividade da superfície, etc) são levadas em consideração, mas não necessariamente como parte de um juízo artístico, e sim como uma análise das características físicas de um objeto que é inserido no espaço e as consequências de sua inserção.

Dentro dessa mesma aproximação — isto é, da direção de fora pra dentro —, é possível estabelecer diferentes escalas de análise, relacionando os objetos de arte em diversos níveis de abrangência: com a cidade, com seu entorno imediato, com o recinto em que se insere, com as pessoas que circulam pelo recinto, etc. A seguir, serão apresentadas algumas das escalas de compreensão identificadas ao longo da revisão bibliográfica, não pretendendo esgotar as possibilidades de análise do tema. Vale ressaltar que toda obra pode ser analisada sob qualquer aproximação e em qualquer escala — e mais, uma análise completa das obras, que foram listadas a título de exemplo, pressuporia o entendimento de todas essas variáveis.

3 O OBJETO NO ESPAÇO: ANÁLISES INTERESCALARES

3.1 Escala estruturadora

Miriam Escobar (1998, p. 51-55) define três raciocínios tipológicos associados a valores estruturadores do espaço: centralidade, axialidade e excentricidade. O valor de **centralidade**, está primariamente associado à obra que ocupa o centro geométrico do local em que se insere, como o centro de uma praça, ou então alinhada ao centro visual de algum edifício predominante na paisagem. A centralidade era uma das características mais marcantes do desenho clássico típico do urbanismo renascentista, mas tem se tornado cada vez menos frequente em obras mais contemporâneas.

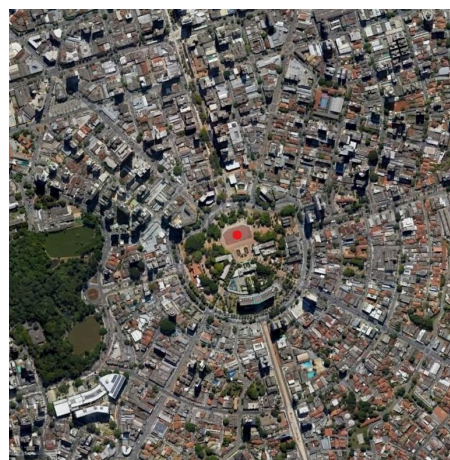
Esculpido pela artista Neusa Morais no ano de 1968, o Monumento às Três Raças (Figura 1) é uma escultura de 7 metros de altura feita em bronze e granito que faz uma homenagem à miscigenação entre as etnias branca (representada pelos bandeirantes), negra (representada pelos escravos) e indígena, responsáveis pela origem do povo goiano. O valor de centralidade é o principal elemento estruturante da inserção da obra, que está posta não somente no centro da Praça Cívica (Figura 2), como a Praça em si é o marco zero da construção da cidade e está no centro de convergência radial da malha viária.

Figura 1: Monumento às Três Raças, de Neusa Morais. Praça Cívica, Goiânia.



Fonte: Leandro Moura/MTur, via Wikimedia Commons.

Figura 2: Localização da escultura Monumento às Três Raças na Praça Cívica.



Fonte: imagem extraída do Google Earth®.



O valor da axialidade, trazido originalmente pelas composições barrocas, se refere às obras que são instaladas de modo a reforçar um eixo ou uma direção. É uma tipologia também muito comum nas obras implantadas no início do século XX, com o surgimento do rodoviarismo, em que objetos de arte eram instalados para reforçar determinado eixo de circulação viária, mas também podem estar relacionados a outros tipos de eixos, como é o caso do Parque das Esculturas Francisco Brennand que marca a axialidade do dique do Recife e da linha costeira.

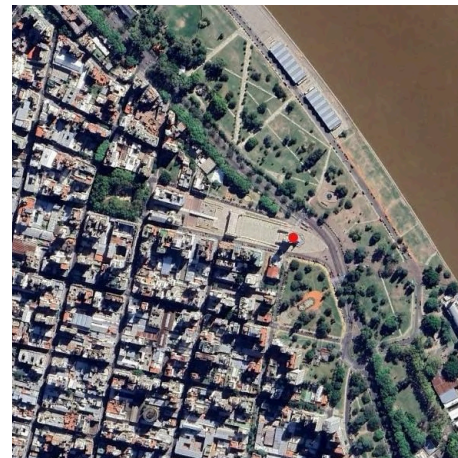
O *Monumento Histórico Nacional a la Bandera* (Figura 3), inaugurado em 1957 na cidade de Rosário, na Argentina, é um exemplo de obra marcada pela forte axialidade. Localizado entre as avenidas Santa Fé e Córdoba, importantes vias que abrigam diversas praças, parques e equipamentos públicos, o monumento se insere em um largo em formato de proa de navio que aponta em direção às margens do rio Paraná (Figura 4). A demarcação de um forte eixo axial se inicia pela ponte que parte da praça 25 de Mayo (pasaje Juramento) e que atravessa o propileu monumental, culminando na torre de 71 metros. O desenho do eixo se repercute no desenho de piso do Parque Nacional a La Bandera, que está logo à frente, e que abriga uma estátua em homenagem ao almirante Guillermo Brown.

Figura 3: Torre do *Monumento Histórico Nacional a la Bandera*, de Ángel Guido e Alejandro Bustillo.



Fonte: Reinhold Möller, via Wikimedia Commons.

Figura 4: Vista aérea do Monumento Histórico Nacional a la Bandera.



Fonte: imagem extraída do Google Earth®.

O valor de excentricidade parte da disrupção das regras tradicionais, inaugurando novas lógicas compositivas marcadas pela liberdade e pela espontaneidade. Nesses casos, o objeto geralmente assume um papel coadjuvante na cenografia urbana (Escobar, 1998, p. 55). A escultura *Os Guerreiros* (Figura 5), criação de Bruno Giorgi para a nova capital federal sob pedido de Oscar Niemeyer, está localizada de maneira excêntrica em relação à composição da Praça dos Três Poderes. Concebida como um marco cívico que simbolizasse o equilíbrio entre os 3 poderes da República, o conjunto dos Três Poderes tem a assimetria como um elemento constante em todo o projeto: a praça não é centralizada em relação ao Eixo Monumental, as torres do Congresso não estão alinhadas em relação às cúpulas nem em relação à Praça, o Palácio do Planalto e o Supremo Tribunal Federal também não se alinham, dentre muitas outras assimetrias (Figura 6). A escultura que se tornou um dos maiores símbolos da capital brasileira está excêntrica em relação aos dois eixos da praça (longitudinal e transversal) e tampouco se alinha com qualquer um dos palácios. Portanto, não assume protagonismo na

cenografia urbana do recinto, não se coloca como mais importante em relação às demais obras que estão dispersas pela Praça e deixa lugar para os palácios de Niemeyer se apresentarem de maneira mais pregnante.

Figura 5: Escultura *Os Guerreiros* de Bruno Giorgi. Praça dos Três Poderes, Brasília. Vista a partir do Palácio do Planalto, com o STF ao fundo.



Fonte: Renato Araújo / Agência Brasília.

Figura 6: Localização da escultura *Os Guerreiros* na Praça dos Três Poderes.




Fonte: imagem extraída do Google Earth®.

3.2 Escala perceptiva

Para além de uma análise relativa ao ponto de implantação da obra na geometria dos elementos circundantes, é possível estabelecer uma análise relacionada aos resultados compositivos gerados a partir da inserção da obra, e como esses resultados influenciam a percepção das paisagens urbanas. Uma das obras mais clássicas que tratam da percepção das cidades é o livro *Paisagem Urbana* (Cullen, 2009) que, apesar de ter sido escrito em um contexto de crítica às cidades modernas e trazer em sua maioria exemplos de cidades tradicionais europeias, introduz importantes contribuições que podem ser aplicadas aos objetos de arte localizados no espaço urbano das cidades contemporâneas. Outra obra canônica relacionada à percepção da paisagem urbana é *A Imagem da Cidade* (Lynch, 1999), que define cinco elementos da imagem das cidades: caminhos, limites, bairros, pontos nodais e marcos visuais; sendo o último o mais associado às obras de arte públicas.

Algumas peças de arte, devido ao seu tamanho ou sua implantação privilegiada em relação à morfologia urbana ou à topografia, se tornam elementos marcantes na paisagem das cidades, podendo ser vistos de diferentes pontos e através de diferentes perspectivas. Esses elementos contribuem para a orientação espacial e, conseqüentemente, para o desempenho topoceptivo dos lugares. Um dos maiores exemplos de arte como marco é a estátua do Cristo Redentor no Rio de Janeiro. Os 38 metros de concreto armado e pedra sabão erguem-se no topo dos mais de 700 metros do morro do Corcovado, podendo ser vistos de praticamente qualquer ponto da capital fluminense. Ora de frente, ora de perfil, ora de costas, as visuais do Cristo são o cartão postal mais famoso da cidade e se encaixam precisamente na descrição dos marcos visuais:



Alguns pontos marcantes situam-se a grande distância, acima dos cumes de outros elementos mais pequenos e são usados como referências radiais. Podem situar-se dentro da cidade ou a uma tal distância que desempenham a função constante de símbolo de direção. (Lynch, 1999 p. 59)

Outro monumento que bem representa o uso de elementos de arte como marco visual é o Obelisco de Buenos Aires. Inaugurado em 1936 em comemoração ao quarto centenário da fundação da cidade, o monumento é uma atração turística popular e serve como um ponto de referência para os habitantes locais e visitantes. Implantado em um ponto estratégico de convergência do transporte público, o pináculo pode ser visto de praticamente qualquer ponto da Avenida 9 de Julio, onde se implanta, da Avenida Corrientes e da Avenida Presidente Roque Sáenz Peña. Esta última, conhecida popularmente como *Diagonal Norte*, foi projetada com códigos morfológicos bastante estritos, de modo que todos os edifícios têm a mesma altura: os mesmos 67 metros do Obelisco. Esse alinhamento cria uma linha uniforme que preserva a presença imponente do monumento na paisagem urbana da capital federal argentina. Não necessariamente convidativo à aproximação, e muito menos pensado para ser apreciado de perto ou tocado, o Obelisco se apresenta à cidade antes como um elemento a ser observado à distância, de forma a dialogar com a paisagem urbana e com as perspectivas geradas pelo rígido *grid* viário portenho.

Para além dos marcos visuais, que se apresentam para a cidade como um todo, sendo vistos e marcando a paisagem desde diferentes locais, obras de arte podem representar pontos focais que se apresentam como elementos de interesse na escala dos recintos em que se inserem (uma praça, um largo, um parque, um cruzamento, etc). Quando propriamente utilizados, esses elementos de destaque visual ajudam a orientar e guiar a percepção das pessoas pelo espaço, oferecendo referências visuais distintas e criando uma sensação de hierarquia e ordem.

(...) o ponto focal é o símbolo vertical da convergência. Nas ruas mais animadas e nos largos dos mercados de vilas e cidades, o ponto focal (seja coluna ou cruz) define a situação, surge como uma confirmação: “É este o local que procuravam. Pare. É aqui.” Em muitas povoações possui ainda esta clareza deslumbrante, mas em muitas outras foi-lhe retirada essa função primordial pelas exigências do trânsito, que o isola, transformando-se, assim, num elemento indiferente, próprio dum “carnet” de antiquário. (Cullen, 2009, p. 28)

A escultura *O Passante* de José Resende (Figura 7) foi inserida no Largo da Carioca a partir do projeto Esculturas Urbanas, promovido pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro em 1997. O programa envolveu a seleção de esculturas de artistas brasileiros e estrangeiros para serem instaladas em locais estratégicos da cidade, levando em consideração sua qualidade artística, capacidade de interação com o espaço público e sua relevância para a cidade do Rio de Janeiro. Aproximando-se de uma abordagem *site-specific*¹, a comissão de curadoria liderada pelo crítico e ex-curador do MAM Reynaldo Roels Jr. convidou cinco artistas reconhecidos internacionalmente para criarem obras para o centro do Rio. Além de José Resende, esculturas de Franz Weissmann, Waltércio Caldas, Ivens Machado e Amílcar de Castro foram instaladas em diferentes pontos da cidade.

¹ termo usado para descrever uma forma de arte que é criada ou projetada especificamente para um local ou ambiente particular, levando em consideração as características físicas, históricas, culturais e sociais do local em que será apresentada.

Figura 7: *O Passante* de José Resende no Largo da Carioca, Rio de Janeiro.



Fonte: Reprodução fotográfica César Barreto.

A escultura em questão — uma chapa de aço corten seccionada até a metade e cuja tensão gerada na dobra das lâminas dá a sustentação necessária para a peça — se insere de maneira bastante pertinente no Largo da Carioca, que é um grande ponto de encontro e referência na região central na cidade, além de ser um importante centro de transporte público, abrigando estações de metrô, VLT e diferentes linhas de ônibus. O local era bastante desafiador em virtude da grande circulação de pessoas especialmente em horários de pico, e exigia uma obra que servisse de ponto focal mas que não gerasse uma grande obstrução no caminhar dos pedestres. A verticalidade da obra marca a entrada do largo pela avenida Almirante Barroso, pontuando a esquina que leva à entrada da estação do metrô, tangenciando o desenho de círculos concêntricos de pedras portuguesas do pavimento da praça e oferecendo uma contrapartida sutil ao Relógio da Carioca, que marca a entrada da praça pelo limite oposto, na avenida Nilo Peçanha.

Outro termo cunhado por Cullen (2009) é a "extravagância", definida por elementos que intrigam e fascinam tal qual uma adivinha visual, uma abordagem criativa e expressiva para elementos urbanos. A extravagância é um elemento interessante para a vitalidade e o encanto de uma cidade: em vez de aderir a padrões rígidos e uniformes, a inclusão de elementos arquitetônicos e urbanos que se destacam romperia com a monotonia e proporcionaria um senso de surpresa e excitação. Por meio do uso de cores vibrantes, formas intrigantes, texturas interessantes e materiais distintivos, objetos de arte pública podem despertar uma sensação de admiração e encantamento estético. Esse espetáculo visual pode criar um impacto momentâneo, transformando o ambiente urbano e proporcionando um momento de maravilhamento. Em linhas gerais, quanto maior em tamanho e quanto mais em destaque, maiores as possibilidades de espetacularização da obra. Porém, obras mais discretas também podem desempenhar um papel de espetáculo mais comedido, como será exemplificado adiante.

A escultura *Flamingo* do artista estadunidense Alexander Calder, encomendada para a Federal Plaza de Chicago, tem 16 metros de altura e é feita de aço em cor vermelho-vivo, escolhida para compensar os tons escuros dos prédios de escritórios da vizinhança, dentre os quais o edifício Kluczynski Federal Building do arquiteto Ludwig Mies van der Rohe. Esse edifício, em abordagem similar ao Seagram Building de Nova Iorque, também projetado por Mies, é o único em muitos quarteirões a liberar espaço em seu térreo para a criação de um pátio, criando um respiro em meio ao *grid* viário fechado da cidade. A expressividade é alcançada pelo tamanho, formato, cor e contraste: o pátio amplo contrasta com as ruas estreitas, e a escultura em vermelho vivo contrasta com os edifícios escuros e dessaturados.

O cérebro humano reage ao contraste, isto é, às diferenças entre as coisas e, ao ser estimulado simultaneamente por duas imagens – a rua e o pátio – apercebe-se da existência de um contraste bem marcado. Neste caso a cidade torna-se visível num sentido mais profundo; anima-se de vida pelo vigor e dramatismo dos seus contrastes. Quando isto não se verifica, ela passa despercebida, é uma cidade incharacterística e amorfa. (Cullen, 2009, p. 11)

Com a empolgação trazida pelos avanços da computação na segunda metade do século XX, a extravagância pôde ser buscada não apenas pelas formas e materiais surpreendentes, mas também a partir de outros fatores sensoriais. Na praça Fletcher Bowron, em frente ao Los Angeles Mall, está instalado o Triforium: uma escultura de concreto de 19 metros de altura montada com 1.494 prismas de vidro veneziano, lâmpadas e um carrilhão interno com 79 sinos. Seu criador Joseph Young previu que sua obra acabaria se tornando conhecida como “a Pedra de Roseta da arte e tecnologia” e se gabou de ser a primeira torre polifonóptica do mundo. Talvez o status desejado por seu criador não tenha sido alcançado, mas, de fato, o Triforium foi a primeira peça de arte pública com sistema de luz e som controlado por computador. Revelada com muito alarde na abertura do *shopping center*, a escultura logo caiu em desuso e tornou-se objeto de ridicularização, com a reputação de ser muito cara para consertar, mas igualmente cara para demolir. O computador originalmente instalado na estrutura para sincronizar as luzes e a música era bastante primitivo, de modo que pouco tempo depois de sua instalação parou de funcionar. Por muitos anos, a obra permaneceu esquecida e sem funcionar, até passar por uma reforma em 2006 que recuperou o sistema de iluminação e a obra hoje foi adotada pela cena cultural e musical da cidade.

Os dois exemplos supracitados exemplificam o efeito de extravagância de maneira bastante evidente: são objetos grandes, coloridos, inseridos de maneira isolada e em destaque no local em que se implantam — e, no caso anterior, com direito a música e luzes piscantes. Porém, como dito na abertura desta seção, esse efeito também pode ser obtido por objetos que se inserem de maneira um pouco mais discreta na paisagem urbana.

Figura 8: *Escultura para o Rio*, de Waltércio Caldas.



Fonte: Alexandre Cassiano / Agência O Globo.

Durante o mesmo período do programa Esculturas Urbanas que trouxe *O Passante* ao Largo da Carioca, foram instaladas num pequeno entroncamento das avenidas Presidente Antônio Carlos e Beira Mar, até então sem grande expressão no tecido urbano, duas espículas que se projetam da calçada de pedra portuguesa. Em sua *Escultura para o Rio* (Figura 8), Waltércio Caldas apropriou-se da “pele” da cidade do Rio de Janeiro para a criação de um lugar inusitado a ser observado do ponto de vista dinâmico de quem trafega pelas vias.

Aqui, temos uma obra mais discreta: utiliza-se do mesmo material dos calçamentos, possui uma proporção similar a outros elementos da paisagem urbana (como postes de energia, semáforos, etc.) e, em certa medida, se mescla à alameda de árvores da Avenida Beira Mar, podendo passar despercebida pelo olhar de uma pessoa que trafega pelas vias ou que circula



no vagão do VLT. Mas é justamente a surpresa gerada nos olhares mais atentos ou a dúvida “será que eu vi aquilo mesmo?” que surge nos olhares que circulam mais distraídos que faz da obra e de sua extravagância comedida um espetáculo mais despretenso. Apesar de sua forma curiosa — e talvez justamente por ela — a *Escultura para o Rio* foi facilmente assimilada pela população, especialmente por skatistas e ciclistas, que a utilizam como suporte para manobras, causando certa tristeza quando teve de ser demolida para a construção do VLT. Após o término das obras a escultura foi completamente reconstruída, sob supervisão do artista, e hoje em dia se nos perguntamos se o cruzamento das avenidas estaria melhor ou pior sem as esculturas, é difícil acreditar que as espículas não contribuem positivamente para a paisagem urbana.

3.3 Escala da apropriação

Buscando entender as obras de arte no espaço público, para além das escalas supracitadas, os fatores humanos, históricos e culturais são determinantes para definir a maneira pela qual uma comunidade se apropria (ou se desapropria) de uma obra. A apropriação pela comunidade parte dos simbolismos associados ao objeto, tema para o qual Enric Pol (1997, p. 71-76) define dois importantes conceitos: simbolismo *a priori* e simbolismo *a posteriori*.

O primeiro, o simbolismo *a priori*, está relacionado aos significados pretendidos por uma obra no momento de sua concepção, isto é, o que se pretende alcançar com aquela intervenção. Sempre que um governo propõe a criação de um monumento ou espaço público mais ou menos monumental, ele tem a pretensão de evocar uma memória, marcar um momento político, artístico ou social, destacando valores com o objetivo de fixá-los no imaginário coletivo — e, de igual forma, podem escolher propositadamente remover outros fatos, memórias e experiências que sejam consideradas indesejadas. Quando a intenção pretendida está de acordo com os valores partilhados pela comunidade, ela pode ser facilmente assimilada. Quando em desacordo, a população pode se sentir agredida e rejeitar ativamente a intervenção, simplesmente ignorá-la ou ainda ressignificá-la a partir de outros valores que sejam considerados positivos. Já o simbolismo *a posteriori* é aquele que surge espontaneamente a partir da construção social do espaço. Isto é, está associado aos diferentes usos ou significados que surgem nos espaços urbanos a partir do seu uso e, portanto, variam a cada grupo social e ao longo do tempo. Esse tipo de apropriação simbólica pode acontecer em espaços com um simbolismo *a priori* — podendo estar de acordo ou não com ele —, mas também em espaços ordinários, sem qualquer simbolismo pretendido.

A arte no espaço público é por excelência localizada entre o simbolismo 'a priori' e o simbolismo 'a posteriori'. Isto porque qualquer intervenção artística pretende tornar-se um referente partilhado e uma expressão plástica de valores coletivos ou mesmo ajustar-se a estes valores a partir da sua própria estética. (Pol, 1997, p. 72)

Em 1981 foi instalada na Federal Plaza, centro administrativo da cidade de Nova Iorque, a obra *Tilted Arc*, do artista Richard Serra: uma parede de aço medindo 3,6m de altura e 36,6m de comprimento, inclinando-se ligeiramente para um lado e formando um arco sutil (Figura 9). O artista pretendia criar uma relação física engajada com a peça, proporcionando uma imersão no ambiente e uma experiência dinâmica e multissensorial da escultura, numa abordagem fenomenológica na esteira do movimento *Land Art* da década de 1960, quando o espectador é levado da galeria para o exterior. Ele analisou a praça antes de projetar a obra e escolheu sua forma, dimensões e posição ao perceber o modo apressado com que as pessoas passavam pela praça em seu trajeto de ida e volta. Ele queria redirecionar intencionalmente esse tráfego, não apenas como um aborrecimento, mas como uma forma de alterar a realidade perceptiva das

peças que usavam o espaço cotidianamente. A recepção da obra foi terrível. Após a sua instalação, os trabalhadores de escritórios nos edifícios circundantes reuniram 1.300 assinaturas buscando a remoção do trabalho, que eles consideravam ser um obstáculo feio, opressivo, e um apanhador de pixação. Muitos reclamaram que já odiavam a estética do Federal Building e da praça, e que a obra de Serra apenas o tornava mais horrível. Outros reclamaram que gostavam da estética da praça e da arquitetura, e que o arco passou a prejudicar a harmonia do espaço. Em 15 de março de 1989, oito anos depois de ter sido instalado, o Tilted Arc foi cortado em três partes e removido do local. Serra defendia que a obra havia sido desenhada especialmente para a praça, não autorizando a sua reinstalação em outro local.

Figura 9: *Tilted Arc*, de Richard Serra. Nova Iorque.



Fonte: *Cave to Canvas*, disponível em: <https://thingsworthdescribing.com>.

O exemplo de Serra é um caso de obra que foi rejeitada pela população unicamente após a sua instalação — isto é, inicialmente não haveria motivos para que a população resistisse à obra, fazendo-o somente após experimentar os efeitos negativos de sua instalação. Porém, há casos em que, desde a concepção, a obra já vai de encontro a valores ou opiniões prementes da comunidade em que se insere, dificultando fortemente a sua apropriação.

No ano de 2013 foi instalada na praça Presidente Juan Domingo Perón, em frente à sede da aduana argentina em Buenos Aires, uma escultura do gato *Gaturro* — personagem de quadrinhos criado por Cristian Dzwonik, conhecido como *Nik* —, integrando o chamado *Paseo de la Historieta*, que insere pequenas esculturas de personagens de histórias em quadrinhos argentinas em diversos pontos ao longo dos bairros portenhos de Montserrat e San Telmo. Atualmente o Paseo conta com mais de 15 esculturas em “tamanho real” de diferentes personagens, sendo a mais conhecida a figura de Mafalda sentada em um banco de praça no cruzamento das avenidas Chile e Defensa. Apesar de ter cativado um grande público em toda a América Latina, o sorridente gato criado por Nik é causador de um certo mal estar em parte dos argentinos, que o interpretam como uma cópia do famoso personagem Garfield, criado por Jim Davis, além do fato de que suas histórias frequentemente contém fragmentos que podem ser apontados como plágios diretos do gato americano e também de outros quadrinistas argentinos. Esses elementos aliados à forte comercialização do personagem, que está presente em uma ampla gama de produtos e licenciamentos, e à postura por vezes incômoda do seu criador nas redes sociais com assuntos relacionados à política, leva o público a ter uma recepção bastante negativa antes mesmo da instalação da obra.

Desde que foi instalada, a estátua já foi vandalizada até a total desfiguração diversas vezes, sendo objeto de sucessivos restauros. A escultura é feita em metal e epóxi, uma combinação extremamente resistente. Para cortar as mãos, fazer buracos e arrancar partes do metal é necessário ferramentas como serras e martelos, revelando um vandalismo intencional e direcionado. Atualmente o local onde estava instalada encontra-se vazio, esperando a instalação de uma nova escultura com tecnologia anti-vandalismo. Enquanto a nova escultura



não é revelada ao público, segue valendo a frase de Nik: "podem até vandaliza-lo, mas não ignorá-lo". Apesar dos dois exemplos supracitados terem finais trágicos que culminaram na destruição das obras, esses casos são bastante extremos e, portanto, raros. Na maioria das vezes, a não-assimilação passa apenas pela população ignorando o monumento, que pode permanecer ali intocado e despercebido por muitos e muitos anos.

O debate sobre identificação da população com a obra e sua conseqüente apropriação por muito tempo limitou-se à análise da pertinência do objeto da obra e seu local de instalação: por exemplo, a estátua equestre de Dom Pedro I na praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, estaria mais adequada e geraria maior identificação com a população brasileira do que a estátua de José Bonifácio de Andrada e Silva, o patriarca da independência brasileira, instalada em 1952 nos limites do Bryant Park, em Nova Iorque, geraria com a população nova iorquina. Essa é uma conclusão clara, e as razões são bastante evidentes. Porém, essa análise se mostra limitada quando se pensa na arte urbana nas sociedades contemporâneas. Primeiro, porque grande parte das obras atuais não mais representam pessoas ou eventos específicos, tratando de assuntos mais amplos e abstratos que são comuns e universais. E, mesmo quando representam uma personalidade ou um acontecimento, se a simples pertinência entre objeto retratado e o local de instalação fossem suficientes para a adequada assimilação de um objeto de arte, não seriam registradas cenas como a queima da estátua de Borba Gato em São Paulo no dia 24 de julho de 2021.

Um caso que bem ilustra a complexidade da relação de pertinência entre objeto e local de instalação é a escultura *Gay Liberation* do artista americano George Segal. Criada em 1980, a escultura foi a primeira obra de arte pública dedicada aos à luta pelos direitos LGBTQIAP+, fazendo parte do Monumento Nacional de Stonewall², inaugurado em 23 de junho de 1992. O Monumento Nacional é composto pelo histórico bar Stonewall Inn, onde foi iniciada a revolta de 1969, e um pequeno parque logo à frente chamado Christopher Park. O parque é aberto ao público diariamente pelo seu lado oeste e contém uma pequena praça com bancos, pavimento de tijolos e uma cerca de ferro forjado do século XIX, que frequentemente é usada para afixar exposições temporárias relacionadas ao Monumento.

Feitas de bronze e pintadas de branco, as esculturas de George Segal (Figura 10) retratam um par de casais homoafetivos, dois homens em pé e duas mulheres sentadas, em posições afetuosas em tamanho real. A escultura foi encomendada em 1979, no décimo aniversário da Revolta de Stonewall, mas devido a controvérsias só foi instalada no local em 1992. O plano original era que um conjunto fosse instalado no Christopher Park e o outro conjunto idêntico fosse instalado em Los Angeles. Porém, o governo de Nova Iorque não conseguiu alocar o financiamento necessário para concluir o projeto, e o outro conjunto que havia sido criado para a colocação em Los Angeles também não foi exibido porque o órgão governamental local não aprovou o trabalho. Um dos conjuntos acabou sendo instalado na Universidade de Stanford, em São Francisco, em 1984, onde foi alvo de pelo menos três depredações por parte de estudantes que se opunham à instalação da obra no campus, sendo retirado de exibição por mais de um ano para restaurações e evitar novos ataques. O outro conjunto foi exibido brevemente no Orton Park em Madison, Wisconsin, onde permaneceu de 1986 a 1991, quando foi transportado para Nova Iorque, onde se encontra atualmente.

Transferido para seu destino final em Nova Iorque, compondo o sítio histórico do memorial de Stonewall, a obra ainda não estaria isenta de críticas e contestações. Ativistas da causa

² A Revolta de Stonewall, iniciada em 28 de junho de 1969 como resposta a uma batida policial no bar homônimo, desencadeou uma onda de ativismo e organização na comunidade LGBTQIAP+, sendo um evento catalisador para a luta pelos direitos da diversidade sexual e de gênero.

LGBTQIAP+ em sua grande maioria desgostam do monumento, por considerar que não representam o que foi a revolta de 1969: a escultura, feita por um artista heterossexual, retrata em tom ameno e afetuoso casais caucasianos e dentro dos padrões normativos de gênero, enquanto a revolta de Stonewall foi uma rebelião violenta cujos principais representantes eram afro-americanos, latinos, queer e/ou transexuais. Agora a obra que antes era vandalizada por ataques de conservadores passa a ser alvo de críticas por ser conservadora demais. Apesar das críticas, é quase inegável a contribuição positiva que as quatro esculturas trazem para a praça: o que antes poderia ser mais uma praça genérica no meio das avenidas de Manhattan agora se destaca e oferece mais estímulos e possibilidades de atividades. A escala da obra é adequada para o tamanho da pequena praça, as pessoas podem se sentar ao lado das esculturas ou interagir com elas, havendo inclusive relatos de ocasiões em que as figuras foram agasalhadas por frequentadores em dias de frio intenso.

Figura 10: Escultura *Gay Liberation*, de George Segal.



Fonte: National Park Service.

O caso da escultura do Christopher Park demonstra como o debate contemporâneo sobre apropriação de monumentos públicos evoluiu para temas mais complexos, inaugurando uma profundidade de debate que em épocas anteriores não existia. No entanto, apesar do caráter multifacetado do debate contemporâneo, frequentemente as discussões orbitam um tema em comum: a interatividade. Esse termo não só se refere à interatividade física entre a obra e as pessoas — ainda que obras isoladas em plintos ou gradeadas por muros, fossos ou vegetação sejam evidentemente anacrônicas — mas também, num sentido mais amplo, a interação com a população no processo de criação das obras. A participação comunitária nas várias etapas que envolvem a encomenda, concepção e instalação desses objetos de arte são o paradigma atual para uma arte pública que tenha como objetivo qualificar positivamente os espaços públicos, ao encontro das tendências contemporâneas de processo participativo do planejamento e desenho urbanos.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O debate sobre arte pública é complexo, interdisciplinar e está sempre em constante mudança conforme mudam também os padrões sociais, culturais e tecnológicos. Este artigo não se propõe, em nenhum momento, a esgotar o debate sobre o assunto. Muito pelo contrário, a pesquisa respondeu parte das dúvidas iniciais e revelou várias outras ainda por responder. A abordagem adotada, que focaliza muito mais a relação dos objetos de arte com a cidade e pouco se detém sobre os aspectos essencialmente artísticos das obras, é bastante natural em se tratando de um artigo em Arquitetura e Urbanismo, bem como a escolha de referenciais teóricos como Cullen e Lynch, que aparecem com pouca frequência nas publicações sobre arte pública. A escolha das obras selecionadas para exemplificar cada um dos conceitos também parte de critérios bastante subjetivos, buscando dar espaço a obras nacionais pouco comentadas no debate sobre arte pública, por uma simples questão de representatividade.



REFERÊNCIAS

CULLEN, Gordon. **Paisagem urbana**. Portugal: Edições 70, 2009.

ESCOBAR, Miriam. **Esculturas no espaço público em São Paulo**. São Paulo: Vega Engenharia Ambiental, 1998.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. Portugal: Edições 70, 1999.

MADERUELO, Javier. **El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura**. Espanha: Mondadori, 1990.

POL, Enric. Symbolism a priori - Symbolism a posteriori. In: REMESAR, Antoni (Ed.). **Urban regeneration: A challenge for public art**. Espanha: Edicions Universitat Barcelona, 1997.