

NO OLHO DA RUA

DINÂMICAS DA ARTE URBANA EM MACEIÓ



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

MESTRADO EM DINÂMICAS DO ESPAÇO HABITADO
DEHA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

No Olho da Rua

Dinâmicas da Arte Urbana na Cidade de Maceió



Renata Voss

Ivvy Pedrosa Cavalcante Pessoa Quintella

MACEIÓ
2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO
MESTRADO EM DINÂMICAS DO ESPAÇO HABITADO (DEHA)

Ivvy Pedrosa Cavalcante Pessôa Quintella

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

No Olho da Rua

Dinâmicas da Arte Urbana na Cidade de Maceió

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Majela Gaudêncio Faria

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

- Q7n Quintella, Ivvy Pedrosa Cavalcante Pessôa.
No olho da rua : dinâmicas da arte urbana na cidade de Maceió / Ivvy Pedrosa Cavalcante Pessôa Quintella. – Maceió, 2007.
164 f. : il.
- Orientador: Geraldo Majela Gaudêncio Faria.
Dissertação (mestrado em Arquitetura e Urbanismo : Dinâmicas do Espaço Habitado) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Maceió, 2007.
- Bibliografia: f. 160-164.
1. Arte urbana. 2. Espaço público. 3. Esculturas – Maceió (AL). I. Título.

CDU: 7.067.3:711.4(813.5)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

MESTRADO EM DINÂMICAS DO ESPAÇO HABITADO
DEHA

Ivvy Pedrosa Cavalcante Pessoa Quintella

No Olho da Rua

Dinâmicas da Arte Urbana na Cidade de Maceió

Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Aprovada em 23/06/2007.

BANCA EXAMINADORA

PROF. DR. GERALDO MAJELA GAUDÊNCIO FARIA-PRESIDENTE
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – UFAL

Profa. Dra. VERA MARIA PALLAMIN
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – USP

Profa. Dra. REGINA DULCE BARBOSA LINS
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – UFAL

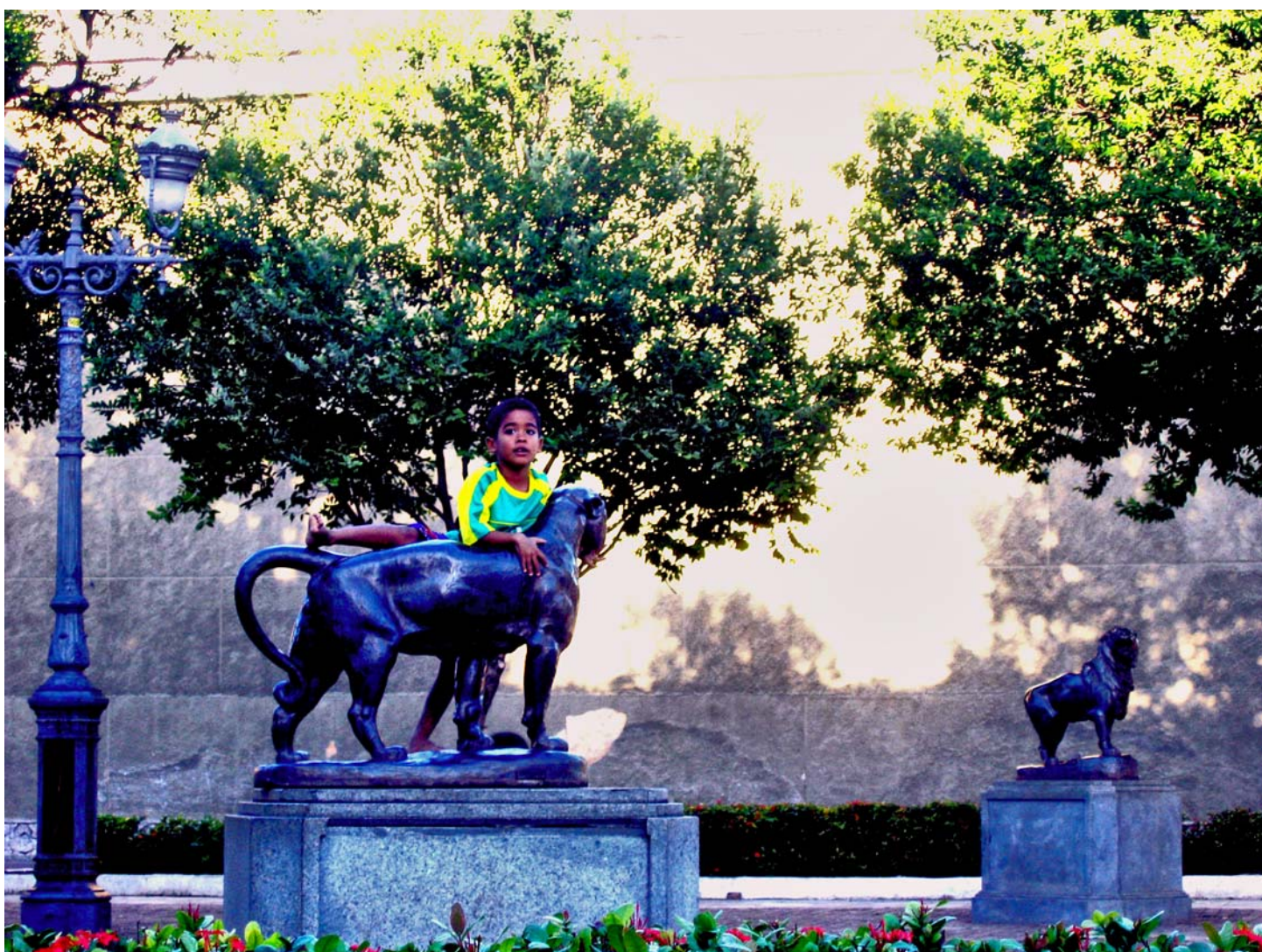
Profa. Dra. JOSEMARY OMENA PASSOS FERRARE
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - UFAL

DEDICATÓRIA

**Ao meu marido, Eduardo Quintella, e minha mãe, Zerilde Pessôa, sempre presentes;
os co-responsáveis pelas minhas conquistas.
Ao meu pai Edson Pessôa (*in memoriam*)**

AGRADECIMENTOS

- **Minha família, em especial minha mãe e minha avó querida.**
- **Meu marido Eduardo, que pode se sentir um pouco “mestre” também, de tanto que me ajudou. Obrigada por suportar todo esse processo. Te amo muito!**
- **À FAPEAL, pelo suporte financeiro necessário ao desenvolvimento desta dissertação.**
- **Ao meu orientador Geraldo Faria, com o qual eu tive a sorte e o prazer de conviver e partilhar de seu conhecimento. Obrigada por tudo!**
- **À Profa. Dra. Vera Pallamin, que gentilmente aceitou nosso convite para examinar este trabalho.**
- **A todos os professores que fazem o DEHA: Geraldo Faria, Regina Dulce, Emília Sarmiento, Ricardo Cabús, Josemary Ferrare, Maria Angélica da Silva, Leonardo Bittencourt, Verônica Robalinho, Gianna Barbirato, Alexandre Toledo e Flávio de Souza. Cada um de vocês contribuiu de diferentes maneiras para o meu trabalho. Queridos professores e atualmente colegas, obrigada!**
- **À Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU). É um grande prazer fazer parte dela.**
- **À Profa. Dra. Célia Campos, eterna mestra.**
- **À Aliança Francesa de Maceió e seu diretor George Sarmiento.**
- **Aos amigos e colegas do DEHA, em especial a turma de 2004. Nela encontrei amigos verdadeiros.**
- **A Francisco Oiticica, amigo e colaborador.**
- **Aos amigos do extinto conselho curador da Pinacoteca da UFAL.**
- **Aos que colaboraram com este trabalho: Eulália Junqueira (ajuda inestimável!), Silvia Piatti, Ana Paula e Adeciany, da Secretaria de Planejamento.**
- **Ao MISA, à Associação Comercial e demais órgãos públicos consultados.**
- **Aos bolsistas do MEP e do NEST e minha ex-bolsista Selene Morales.**
- **A todos os autores aqui referenciados que partilharam seus conhecimentos com outras pessoas, contribuindo para o enriquecimento da rede de informação.**
- **Aos fotógrafos que me permitiram utilizar suas imagens: Ricardo Ledo, Francisco Oiticica, Renata Voss, entre outros.**
- **A Miguel Vassalo, cujo trabalho foi de grande importância para esta pesquisa.**
- **Aos meus amigos queridos.**
- **Agradeço por não ter me faltado saúde nem força de vontade, apenas tempo.**



Francisco Oiticica

*“Uma obra de arte é uma coisa viva.
Qualquer obra de arte será viva
ou não será arte.”*

(Ferreira Gullar)

Arte Urbana/Espaço Público/Esculturas/Maceió

A construção desta dissertação baseou-se na compreensão de que as manifestações artísticas enriquecem a experiência vivencial-sensorial na cidade, sendo, de algum modo, significativas para a população. Propôs-se neste trabalho inventariar as expressões de arte urbana presentes nos espaços públicos de Maceió, para, a partir delas, analisar as dinâmicas que envolvem sua criação e sua presença na cidade. A expressão “no olho da rua” pretende, assim, aludir à situação de estar de “corpo presente” no espaço público da cidade. Esta investigação foi composta por três principais etapas de trabalho, a saber: 1 - Inventário das manifestações artísticas presentes nos espaços públicos e coletivos de Maceió; 2- Classificação destas manifestações; 3- Análise das diversas categorias e do conjunto. Os referenciais teóricos, históricos, urbanos e artísticos foram abordados em duas seções distintas. A primeira seção objetivou introduzir alguns conceitos fundamentais que relacionam cidade e arte no contexto contemporâneo. A segunda seção dedica-se a traçar um breve panorama da formação urbana de Maceió, enfocando seus referenciais históricos e culturais. A análise do inventário da arte urbana de Maceió divide-se em três seções. As seções três e quatro tratam da arte urbana “oficial”: esculturas públicas, memoriais e corredor cultural. A quinta e última seção trata da arte urbana não concretizada por meio de iniciativas das administrações públicas, denominadas de “arte urbana “não-oficial”: o popular e o efêmero”. Do ponto de vista da pesquisa em arte contemporânea, a relevância deste estudo encontra-se em sua inserção no campo de investigação da relação, cada vez mais intrínseca, entre arte e cidade, e, mais ainda, entre arte e vida.

Art Urbain / Espace Public/ Sculptures/ Maceió

La construction de ce mémoire est basé sur la compréhension que les manifestations artistiques enrichissent l'expérience sensorielle dans la ville, étant, de quelque façon, significatives pour la population. La proposition de ce travail est de construire un inventaire des expressions de l'art urbain présents dans les espaces publics de Maceió, pour, à partir de cela, analyser les dynamiques qui impliquent leur création et leur présence dans la ville. Ainsi, l'expression "dans "l'oeil" de la rue" a pour but faire allusion à la situation d'être de "corps présent" dans l'espace public de la ville. Cette investigation est composée de trois étapes principales: 1- inventaire des manifestations artistiques présentes dans les espaces publics et collectifs de Maceió; 2- classification de ces manifestations; 3- analyse des diverses catégories et de l'ensemble. Les références théoriques, historiques, urbaines et artistiques furent abordés dans deux chapitres. Le premier a pour but d'introduire quelques concepts essentiels qui lient la ville et l'art dans le contexte contemporain. Le deuxième chapitre est dédié à tracer un bref panorama de la formation urbaine de Maceió, en mettant l'accent sur ses références historiques et culturelles. L'analyse de l'inventaire de l'art urbain à Maceió est divisée en trois matières. Le troisième et le quatrième chapitre abordent l'art urbain "officiel": sculptures publiques, mémoriaux et "couloir culturel". Le cinquième et dernier chapitre aborde l'art urbain qui n'est pas lié aux initiatives des gestions publiques, auquel nous avons nommé "l'art urbain "non-officiel": le populaire et l'éphémère". Sur le point de vue de la recherche en art contemporain, l'importance de cette étude est liée à son insertion dans le domaine de l'investigation du rapport intrinsèque entre l'art et la ville, et, encore plus, entre l'art et la vie.

Introdução

- No “olho” da rua	01
- O popular e o erudito na cultura alagoana	03
- A arte urbana e a visualidade de Maceió	06
- Modo de fazer	07
- Considerações acerca da experiência do inventário	10
- Dinâmicas da arte urbana na cidade de Maceió	12

Seção 1- Arte urbana: definições e panorama contemporâneo

1.1 - Arte e cidade	16
1.1.1 - A paisagem urbana e as manifestações artísticas	17
1.1.2 - A arte e o espaço público na cidade contemporânea	21
1.2 - Arte urbana	26
1.2.2 - Tendências da arte urbana contemporânea (pós 1960)	28
1.3 - O paradoxo da arte urbana contemporânea: a participação nos processos de espetacularização das cidades	34

Seção 2 – Maceió: referenciais históricos, culturais e artísticos

2.1 - Referenciais históricos, sócio-econômicos e urbanísticos	41
2.1.1 - Alagoas	41
2.1.2 - Maceió	43
2.2 - Referenciais culturais e artísticos	53
2.2.1 - Artes plásticas x literatura em Alagoas	53
2.2.2 - Artes plásticas em Maceió	56
2.2.3 - Contextualizando a arte urbana de Maceió	63
2.3 - A política cultural da cidade de Maceió: alguns projetos e suas implicações	67

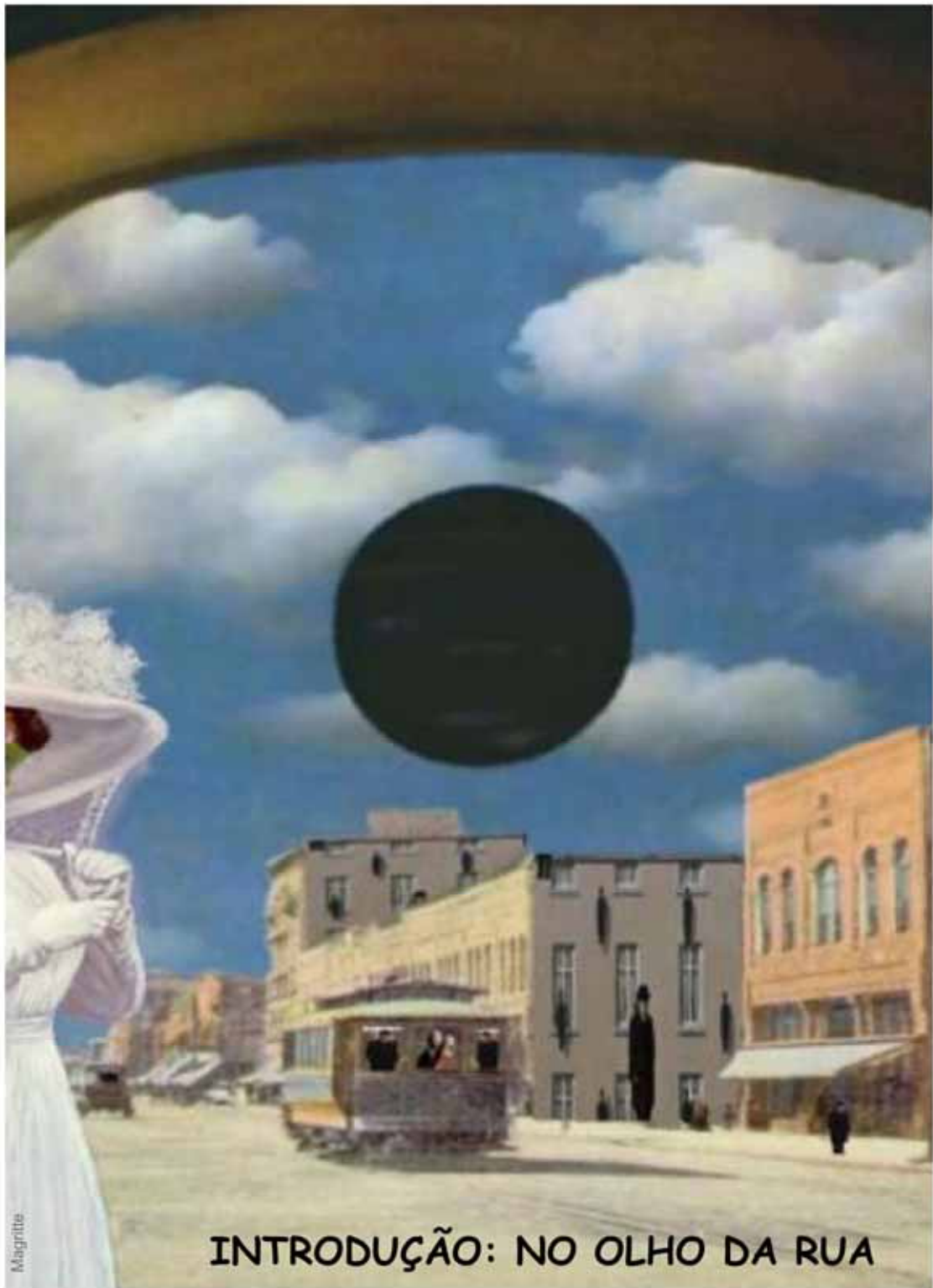
Seção 3 – Arte urbana “oficial”: esculturas públicas

3.1 - A escultura e sua presença simbólica na cidade	74
3.2 - Esculturas públicas de Maceió	78
3.2.1- 1861/ 1960: homenagens a personalidades históricas e alegorias clássicas	78
3.2.2- 1861/ 1960: outros monumentos	90
3.2.3 - 1961/ 1989: mudanças na concepção de esculturas e praças	92
3.2.4- 1990/ atual: esculturas abstratas e tematização da cultura	99

Seção 4 – Arte urbana “oficial”: memoriais e corredor cultural

4.1 - Corredor Cultural Vera Arruda	107
4.2 - Os memoriais	116
4.2.1 -Memorial da República	117
4.2.2 -Memorial Teotônio Vilela	121
4.3 - Balanço	123
4.3.1 - Da manutenção dos espaços e das obras públicas	123
4.3.2 - Monumentos e memória	126

Seção 5 – Arte urbana “não-oficial”: o popular e o efêmero	130
5.1 - Pinturas murais, grafites e pichações	131
5.1.1- Pinturas em fachadas de estabelecimentos comerciais	131
5.1.2 -Grafites e pichações	140
5.1.3 - Pinturas murais de artistas plásticos	144
5.2 - Intervenções efêmeras	147
5.2.1 - As performances	147
5.2.2 - Instalações	152
Considerações finais: a porta entreaberta	155



Magritte

INTRODUÇÃO: NO OLHO DA RUA

INTRODUÇÃO



“Lambe-lambe”, intervenção urbana de Renata Voss e Flávio Rabelo, 2005. Fotos: Renata Voss

NO “OLHO” DA RUA

A expressão idiomática “*no olho da rua*” é geralmente associada a uma conotação negativa: exprime uma situação onde alguém ou algo é excluído, por decisão de outrem e malgrado o próprio, de um espaço privado. Em nossa interpretação, no entanto, estar “no olho da rua” pretende aludir à situação de estar de “corpo presente” no espaço público da cidade. Ou seja, ao evocar aqui esta expressão, buscou-se representar um ato voluntário: sair da segurança, em certa medida, dos espaços privados, e lançar-se à aventura dentro da cidade, assumindo os bônus e riscos desta situação. Riscos existem, evidentemente, e uma pista disto é que a única expressão semelhante detectada foi “*encontrar-se no olho do furacão*”.

Através da expressão supracitada, pode-se associar a palavra “olho” a “núcleo”, ou seja, a parte central de uma determinada configuração. Nesse sentido, as praças aparecem como os possíveis “olhos” das ruas, pois são os núcleos destinados a agregar a população nos espaços públicos. Funcionando como pontos focais, para elas também se dirigem os olhos, tanto os das pessoas quanto, metaforicamente, os das edificações, que são as janelas. Uma outra metáfora possível é imaginar a praça como um olho humano, composto de íris, pupila, córnea (o “branco” do olho) e protegido pelas pálpebras. Associando a íris à praça propriamente dita, de cor esverdeada pela presença da vegetação, o “branco” às ruas que a circundam, as pálpebras às edificações que a delimitam, o que seria a sua pupila? Para nós, os pontos focais das praças, aqueles que atraem para si os olhares, são as esculturas públicas. Ao mesmo tempo, as estátuas,

enquanto presença física, também nos “olham”. Mas a pupila é na verdade um orifício, por isso negro, que serve para regular o fluxo de entrada da luz na retina. É esse mecanismo que nos possibilita enxergar. Nesse âmbito se insere nossa última metáfora: pretende-se aqui lançar uma “luz” sobre as esculturas públicas da cidade de Maceió, hoje “enegrecidas” pelo pouco conhecimento que se tem sobre elas. Conseqüentemente, esta “luz” pode ajudar a enxergar algo sobre a própria cidade.

Ao adotar esta expressão para batizar esta dissertação, tinha-se em mente que estar “no olho da rua” era fundamental para o objetivo proposto: inventariar as expressões de arte urbana presentes nos espaços públicos de Maceió, para, a partir delas, analisar as dinâmicas¹ que envolvem sua criação e sua presença na cidade. Trata-se de um conjunto fragmentário, sobre o qual pouco se tem informação a respeito. Assim, estava-se em busca de um conhecimento que não se encontrava nos livros, mas sim na própria cidade, entretecido no seu tecido urbano. Para se juntar tais fragmentos (as manifestações de arte urbana) era preciso percorrer o “labirinto” que é a própria cidade. A construção do trabalho demandava a adoção de uma postura que privilegiasse a experiência vivencial de aventurar-se em busca destas expressões. Objetivou-se, assim, pesquisar a arte feita em Maceió, mas observando-a integrada à cidade e em relação com as pessoas. Não partindo de cenários artificiais (como museus e galerias), mas de cenários vivenciais, que é verdadeiramente onde o povo se expressa:

“As ruas são o apartamento do coletivo. O coletivo é um ser constantemente em movimento, sempre agitado, que vive, experimenta, conhece e inventa tantas coisas entre as fachadas dos imóveis quanto o faz o indivíduo no abrigo de suas quatro paredes.” (BENJAMIN, 1989, 441)

Desta necessidade de pensar a arte enquanto manifestação da expressividade coletiva, é que surgiu o direcionamento para a arte urbana. É na rua, nos espaços públicos, que o coletivo “vive, experimenta, conhece e inventa tantas coisas”, entre as quais a arte. Mesmo que grande parte dos objetos artísticos inseridos no espaço público o sejam por vias institucionais, ainda assim constituem elementos relacionais através dos quais a população se expressa, de diversas formas, até mesmo através do olhar. Pois o ato de olhar já induz a uma transformação:

“Observar a arte não significa “consumi-la” passivamente, mas tornar-se parte de um mundo ao qual pertencem essa arte e esse espectador. Olhar não é um ato passivo; ele não faz que as coisas permaneçam imutáveis.” (ARCHER, 2001, 235)

¹ A definição de “dinâmica” que consta do dicionário Aurélio é a seguinte: “parte da mecânica que estuda o movimento dos corpos, relacionando-os às forças que os produzem”. No Dicionário Houaiss, no sentido metafórico, a definição é esta: “movimento interno responsável pelo estímulo e pela evolução de algo”. Apropriando-se das duas definições, entende-se aqui, no sentido figurado, os “corpos” como as obras de arte e as “forças que os produzem” como as iniciativas, os projetos realizados e os modos de apropriação dos espaços e das obras pela população. Ou seja, as ações, concepções e reações que envolvem a existência da arte na cidade.

A arte urbana nos pareceu, assim, como uma solução possível para entender a arte produzida em Maceió pelo viés de sua multiplicidade. Tinha-se por hipótese que um estudo nesta seara, ainda inédito na cidade, poderia revelar aspectos inexplorados acerca desta cultura urbana. Do ponto de vista da pesquisa em arte contemporânea, a relevância deste estudo encontra-se em sua inserção no campo de investigação da relação, cada vez mais intrínseca, entre arte e cidade, e, mais ainda, entre arte e vida.

O POPULAR E O ERUDITO NA CULTURA ALAGOANA

Investigar a arte feita em Maceió, como talvez qualquer outro aspecto da produção cultural local, deixa o pesquisador em face de algo difícil de ser compreendido dentro de princípios baseados em uma idéia tradicional de identidade nordestina. Trata-se, com efeito, de uma localidade periférica aos centros hegemônicos de cultura, cuja “trama de tensões” varia entre a abertura às influências externas e a permanência de valores da tradição local, mas que, diante dos processos de transnacionalização da cultura, vem estruturando novas formas de articulação e re-inserção na lógica global de trocas simbólicas. Desta forma:

“Pensar a identidade nordestina nesse contexto requer, portanto, considerar as formas específicas de reação/ integração ao processo de globalização elaboradas pelos que produzem bens simbólicos no Nordeste do Brasil.”
(ANJOS, 2005, 61)

Estamos diante de uma cultura híbrida², formada por fragmentos de traços locais e exógenos imbricados que se articulam produzindo novas formas expressivas, o que desconstrói a idéia de identidade local como um dado permanente e imutável. Entretanto, ao se referir a uma cultura de fragmentos, não se quer significar a atestação de uma cultura que ruiu, mas que talvez sempre se tenha constituído de forma fragmentária, ou seja, decorrente de um hibridismo cultural. Neste âmbito, desconsiderar esse processo ao se pensar a cultura alagoana pode fazer o pesquisador recair em clichês e simplificações extremas. Assim, muitos estudos enfocando a cultura alagoana (e a nordestina) parecem colocá-la diante de uma espécie de “abismo”, em uma polaridade que, de acordo com Dirceu Lindoso, assim se apresenta: em uma margem está a chamada cultura popular, as manifestações ingênuas, o folclore. Em outra, a classe dominante intelectualizada dá mostras de conhecer o que vem de fora, o que é notoriamente erudito, mas muitas vezes com anos e até décadas de defasagem:

“No curso da história da cultura em Alagoas persistiu essa trama de tensões

² De acordo com Stuart Hall, citado por Moacir dos Anjos, “uma cultura híbrida é, por definição, incontrastável quer com uma cultura vernacular, quer com uma global, posto que não é síntese ou mero composto de outras construções simbólicas. Ela é resultado, ao contrário, de uma aproximação entre diferentes que não se completa nunca (...).” (ANJOS, 2005,29)

entre o popular e o erudito. A cultura estamental de eruditos e doutores antepondo-se às razões de sobrevivência da cultura popular e pluralista.” (LINDOSO, 2005, 101)

Diante deste quadro, a visão tradicional parece apontar apenas dois caminhos para o enfrentamento das questões advindas da transculturação³: a assimilação completa da cultura hegemônica ou a afirmação total da diferença no apego às manifestações simbólicas imaginadas como originais. No caso dos estudos sobre cultura alagoana, suas análises parecem manter-se firmemente atreladas a uma das margens, ou seja, opta-se por pesquisar um ou outro aspecto, privilegiando ora a cultura erudita, ora a cultura popular e o folclore. Entretanto, ao se abordar a arte alagoana, acredita-se que existam muito mais nuances que não caberiam nesta pré-classificação representada pela dicotomia entre o erudito e o folclórico/popular. Existem, entre esses dois pólos, diversas ordens intermediárias. Assim, “(...) *fica evidente a impropriedade de se pensar a arte ali criada como imitativa da produção feita nas regiões centrais ou, alternativamente, como representação simbólica de territórios isolados.*” (ANJOS, 2005,61)

Acredita-se que este seja o caso da arte urbana de Maceió. Mesmo que haja uma arte urbana “oficial” claramente identificada com o erudito, e uma arte urbana “popular”, as relações entre elas são múltiplas: artistas eruditos inspiram-se no popular, artistas populares valem-se de técnicas eruditas, a publicidade e a política permeiam as relações entre ambos, entre outros aspectos. Assim, tratar de arte urbana é tratar de ambas as margens e de suas manifestações intermediárias. A arte inserida em uma dimensão urbana envolve dinâmicas mais complexas e híbridas. Como então identificá-las? Como perceber estes outros fragmentos, que constituem parte da visualidade⁴ da cidade?

Partindo do interesse em investigar as manifestações da arte contemporânea em Maceió⁵, pensou-se inicialmente sobre quais os caminhos possíveis a se percorrer. O caminho que se

³ A qual se tornou ainda mais intensa diante dos processos de globalização ocorridos a partir da década de 1990.

⁴ Visualidade, de acordo com a definição do dicionário Houaiss: “1 - *Qualidade ou estado de ser visual ou visível; visibilidade. 2 - Imagem mental ou pictórica; visualização.*” Em nossa interpretação, entende-se aqui visualidade como um aspecto qualitativo da cidade, suas características visuais intrínsecas percebidas através do embate direto ou por imagens.

⁵ A opção por investigar as contribuições das manifestações artísticas no espaço da cidade nasceu também da intenção de utilizar, nesta dissertação de mestrado, a experiência de pesquisa adquirida a partir da concessão de duas bolsas de iniciação Científica ligadas ao CNPq, onde foram desenvolvidos os projetos: “*Cultura alagoana: a questão da visualidade plástica em Maceió*” e “*Análise da produção plástica contemporânea em Alagoas*” (orientação: Profa. Dra. Célia Campos). No trabalho de conclusão de curso em Arquitetura (1999) também se abordou esta temática com a proposta de intervenções artísticas em escala urbana no Bairro de Pontal da Barra (“*A Arte como Ato Urbano: Lugar; Imagem e Poéticas do Pontal da Barra*”), orientado pela Profa. Dra. Maria Angélica da Silva. Fundamental também no desenvolvimento do trabalho vem sendo a experiência de docência no comando da disciplina “História das Artes, da Arquitetura e da Cidade” na UFAL, desde fevereiro de 2004.

concentra no folclore popular foi o primeiro a ser descartado. Alagoas já conta com a produção de uma geração de eméritos folcloristas que pensam, colecionam e descrevem os diversos aspectos dessas manifestações. Outra questão: a arte em Maceió não poderia ser tratada no âmbito do “folclórico”, como se fosse algo exótico para o pesquisador. Há um sentimento de pertencimento que não poderia ser negligenciado, e que, acredita-se, não fazia parte da postura dos próprios folcloristas alagoanos (sempre a elite erudita a olhar para o povo “ingênuo”). No nosso caso, o pesquisador é também, metaforicamente, “ser-sujeito” e “ser-objeto” de pesquisa. Como coloca Lindoso:

“Como sujeito da cultura, sou um ser social indagante; mas como objeto da cultura, sou um ser social indagado. Diante da cultura alagoana, ao indagar que sei dessa cultura? - estou a um tempo perguntando: que sei de mim? Pois o ato do sujeito, a reflexão teórica, não se dissocia de sua matéria, o objeto social da cultura. Nesta situação, como ser social estou situado duplamente, sou o sujeito indagante e sou objeto da indagação. Sou simultaneamente um ser-sujeito da sociedade que me produziu e o ser-objeto da cultura sobre a qual reflexiono, elaboro, teorizo” (LINDOSO, 2005, 58)

Um outro caminho evidente a se percorrer era concentrar-se apenas na arte dita “erudita”. O que se apresentaria então seria discorrer principalmente sobre o que acontece dentro dos museus e galerias, ou seja, dentro dos espaços institucionais. Mas tudo o que se expõe nesses espaços é sempre pré-analisado, pré-classificado, envolto em uma aura intelectual. Pensa-se sobre a montagem, faz-se a curadoria, escrevem-se textos jornalísticos e tudo culmina na apoteose do vernissage. O público, ao menos aquele que não compra, não é convidado. Apesar de contar com interessantes iniciativas, o espaço institucional em Maceió ainda deve percorrer um considerável caminho para cumprir efetivamente seu papel educacional. Um segundo problema é que são poucos os museus e galerias em funcionamento na cidade, o que denota uma carência de espaços culturais em Maceió.

As perguntas eram então as seguintes: a arte em Maceió poderia ser representada apenas pelo que era exposto nos espaços institucionais? Ou haveria mais fragmentos que se escondem a uma primeira vista? Só haveria arte alagoana nesta polaridade abismal entre o erudito e o folclórico? Será que a própria cidade não esconde algo mais? Será que todos estes aspectos (o institucional, o folclórico, o contemporâneo, o ingênuo, o conformista, o libertário), tudo isso não se veria com mais verdade na própria cidade? Assim, ao invés de focar a arte local baseada apenas em uma das polaridades erudito/ popular, optou-se por tratá-la como uma formação híbrida, evidenciando que é justamente a sua forma particular de negociação e articulação entre as diferenças nesse território que a faz única. É possivelmente nesse âmbito que se afirma a identidade local:

“Entre a submissão completa a uma cultura homogeneizante e a afirmação intransigente de uma tradição imóvel, instaura-se, portanto, um intervalo de recriação identitária do local que é irreduzível a um ou outro desses pólos extremados.” (ANJOS, 2005,30)

A ARTE URBANA E A VISUALIDADE DE MACEIÓ

Os questionamentos acima expostos nortearam a opção pela arte urbana como uma expressão que poderia, através da multiplicidade, fornecer pistas acerca da arte produzida em Maceió, sem com isso se privilegiar apenas um dos aspectos, seja popular ou erudito. Assim, este projeto pretendeu vislumbrar, a partir de suas manifestações artísticas diversas, a expressão de uma visualidade urbana específica à Maceió. Neste contexto cultural, investigou-se onde e de que forma a arte se insere na configuração do espaço. Isto se concretizou através da elaboração e análise de um inventário das manifestações de arte urbana em Maceió.

Caberia indagar sobre as funções dessas manifestações na dinâmica da cidade. As importâncias de tais manifestações podem ser tais como: (a) funcionar como um elemento de caracterização do espaço público, conferindo-lhe um significado singular, (b) tornar acessíveis aspectos simbólicos da cultura, (c) criar elementos que funcionem como “ponto de atração” para o habitante da cidade, que despertem sua atenção, (d) fomentar o turismo local, (e) funcionar como meio de expressão da população. Destaca-se, pois, a importância da arte na qualificação do espaço público como lugar do desenvolvimento da sociabilidade. Entende-se que a arte urbana, traduzida em termos de visualidade nos espaços públicos da cidade, pode proporcionar momentos sensíveis ao habitante, a partir do qual ele passaria a estabelecer uma relação lúdica com o espaço, a desfrutar de uma experiência vivencial mais rica e intensa com a urbe.

A proposta de elaborar um inventário de arte urbana torna-se complexa quando se considera a mudança do entendimento de obra de arte no sentido de abarcar expressões antes desconhecidas ou desprezadas. No mundo contemporâneo, através de quais parâmetros se pode determinar as manifestações ou objetos que se enquadram dentro deste universo, alcançando, portanto, um status de “obra de arte”? E quais aqueles que não se enquadrariam, e por quê? Neste trabalho, deparou-se muitas vezes com estas questões, pois a inclusão de determinadas manifestações em um inventário de arte urbana já implicaria em um respaldo sobre seu status enquanto “arte”. Ou seja, a seleção das manifestações implicaria primeiramente em questionamentos acerca do valor artístico das mesmas. Assim, para o processo de seleção do repertório a ser trabalhado (o inventário de arte urbana em Maceió),

necessitou-se de um posicionamento em relação ao conceito de arte urbana a ser adotado, além de uma análise do contexto específico local.

MODO DE FAZER

Esta investigação foi composta por três principais etapas de trabalho, a saber: 1 - Inventário das manifestações artísticas presentes nos espaços públicos e coletivos de Maceió; 2- Classificação destas manifestações; 3- Análise das diversas categorias e do conjunto. Tal procedimento foi construído diante dos objetivos a que se propunha o trabalho, mas, por se tratar de um campo relativamente inédito, não se adotou uma metodologia baseada em um campo teórico específico, buscando, portanto, a interdisciplinaridade.

O primeiro e mais importante procedimento consistiu na elaboração de um inventário das expressões artísticas presentes no espaço público de Maceió. Neste intento⁶, optou-se por, de acordo com o que se colocou em relação ao título do projeto, ir ao “olho da rua” em busca dessas manifestações. Ou seja, decidiu-se percorrer pessoalmente parte das ruas da cidade para, a partir das expressões artísticas encontradas no percurso, construir o inventário. Este foi executado através de um registro fotográfico. Escolheu-se realizar as visitas por bairros ou por conjuntos de bairros próximos, encarando-os como pequenas cidades que talvez possuíssem características próprias ou algum traço distintivo.

Este procedimento adotado foi inspirado na “deriva” situacionista⁷, que se entende aqui como a adoção de uma postura do andar sem rumo, sem traçar prévios roteiros, deixando que as manifestações expressivas⁸ aparecessem. Tentou-se observar também os comportamentos afetivos no espaço, ou seja, a forma como estas manifestações estavam inseridas e participando do relacionamento das pessoas. Não se trataram de “derivas”, no sentido estrito do termo, pois objetivou-se encontrar e identificar manifestações artísticas através destas experiências na

⁶ Consultou-se, também, as pouquíssimas fontes existentes sobre a escultura pública na cidade. No caso, o trabalho mais próximo a este é o de Miguel Vassalo Filho (2000), que consistiu em uma série de artigos jornalísticos acerca da história dos monumentos de Maceió.

⁷ A internacional situacionista (IS) será tratada na primeira Seção, tópico 1.3: “O paradoxo da arte urbana contemporânea”. Quanto à definição de deriva, o procedimento adotado pelos situacionistas: “*Modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica de passagem rápida por ambiências variadas. Diz-se também, mais particularmente, para designar a duração de um exercício contínuo dessa experiência.*” (JACQUES, 2003 (1), 65)

⁸ Por “manifestações expressivas” entende-se tudo o que tenha chamado a atenção da pesquisadora como portador de uma expressividade estética, sem se questionar previamente se o que estava sendo fotografado era ou não “arte urbana”. Esta amplitude pode ser constatada nas imagens dos levantamentos por bairro.

cidade (executar um levantamento), e não traçar mapas afetivos baseados na psicogeografia⁹. A adoção deste termo buscou enfatizar o interesse em considerar, nos objetos levantados, as cargas afetivas e o estímulo sensorial proporcionado pela arte urbana na cidade. De acordo com Freire:

“O andar pela cidade é princípio indispensável para que se estabeleça com os monumentos uma relação. É preciso, inicialmente, observá-los com atenção para vê-los, e esse encontro pode ter muitas nuances. Se não passarem totalmente despercebidos, se a velocidade do deslocamento não for muito acelerada, podem até despertar lembranças, reavivar emoções e desencadear narrativas.” (FREIRE, 1997, 124)

Devido a longa duração deste procedimento, o levantamento não foi realizado em todos os bairros da cidade (cerca de 40), mas em 22 deles¹⁰, englobando alguns dos mais antigos, alguns na periferia e no litoral norte, e alguns de classe média/ alta, para abarcar diversos contextos. Concluiu-se que esta amostragem já era significativa para a análise, pela quantidade e diversidade do material coletado. Outra opção metodológica da pesquisa foi não inserir os espaços das favelas de Maceió neste inventário. Crê-se que seria preciso debruçar-se de modo mais aprofundado para compreender sua particularidade expressiva¹¹, o que já constituiria um complexo trabalho de levantamento e análise.

O segundo passo metodológico dependia do anterior, pois se buscou classificar os dados levantados (ou seja, as imagens de arte urbana na cidade), procedimento que forneceu pistas importantes para o desenvolvimento das análises. As classificações, no caso estudado, tiveram por objetivo particularizar as manifestações em categorias ou tipos, referentes aos meios e linguagens adotados. Ressalva-se, entretanto, que essas categorias só foram estabelecidas após a construção do inventário, para que se ajustassem ao caso específico de Maceió. Caso contrário, haveria o risco de adotar parâmetros exógenos, o que poderia influir negativamente na análise de seu conjunto. Ressalva-se ainda que tais classificações de natureza de linguagem ou suporte não estão ligadas a juízos de valor.

⁹ “*Estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos.*” (JACQUES, 2003 (1), 65)

¹⁰ Bairros levantados: Sereia (Pratagi), Riacho Doce, Garça Torta, Guaxuma, Jacarecica, Cruz das Almas, Mangabeiras, Ponta da Terra, Ponta Verde, Poço, Centro, Jaraguá, Pajuçara, Farol, Gruta, Clima Bom, Feitosa, Levada, Vergel do Lago, Pontal da Barra, Prado, Trapiche. A preferência pelos bairros de ocupação mais antiga, como Centro e Jaraguá, deu-se devido à maior presença de esculturas públicas nessas áreas. Os bairros da orla marítima, tais como Jatiúca e Pajuçara, foram objeto de recentes intervenções urbanísticas do poder público, inclusive com a implantação de esculturas e memoriais. Os demais bairros dão conta da diversidade de expressões encontradas, principalmente as populares.

¹¹ Sobre arte, estética e a idéia de “fragmento” nas favelas, consultar: JACQUES, Paola Berenstein : *Estética da Ginga*, Casa da Palavra, Rio de Janeiro, 2003.

Seguindo esta linha de pensamento, partiu-se para uma classificação geral dos quatro grupos principais percebidos durante os levantamentos, a saber:

- 1-ESCULTURAS PÚBLICAS (FIGURATIVAS E ABSTRATAS);
- 2- MEMORIAIS E CORREDOR CULTURAL;
- 3- PINTURAS MURAI, GRAFITES E PIXAÇÕES;
- 4-INTERVENÇÕES EFÊMERAS (INSTALAÇÕES E PERFORMANCES).

A partir desta classificação, o inventário evidenciou a existência do que seriam duas grandes categorias de arte urbana: no primeiro, a arte urbana de caráter oficial (tipos 1 e 2), cuja produção parte de um minucioso planejamento e é geralmente patrocinada pelas administrações públicas. Suas expressões podem ser enquadradas dentro das categorias convencionais da arte erudita, principalmente no caso da escultura pública (tipo 1).

Para além dessa categoria, a qual se denominou “arte urbana oficial”, nos levantamentos realizados observou-se a presença de outras manifestações que não se enquadravam nesta classificação. Por exemplo, detectou-se claramente uma utilização massiva de técnicas artísticas (pintura, grafite) como elemento de comunicação visual em estabelecimentos comerciais, entre outros casos (tipo 3). Estes exemplos são expressões da arte popular, não partem de iniciativas do poder público como os anteriormente citados (arte urbana de caráter oficial). As raras performances e instalações, enquanto intervenções efêmeras (tipo 4), também não se enquadravam nesse contexto. Assim, estas expressões populares e efêmeras (tipos 3 e 4) foram inseridas numa outra categoria (“arte urbana “não-oficial” - o popular e o efêmero”), que assim denominou-se, opondo-as ao caráter muitas vezes erudito e planejado das manifestações da arte “oficial”.

Buscou-se também elaborar um mapeamento destas manifestações, para se obter pistas acerca da recorrência destas em áreas específicas da cidade. As manifestações do primeiro tipo são as que mais aparecem dentro dos espaços públicos por excelência, que são as praças. A presença matérica e perene da escultura dentro da cidade contrasta com as manifestações do tipo quatro. Entretanto, à exceção da área central do comércio (Centro) e da orla marítima, são também as praças os palcos preferenciais para as manifestações efêmeras. Os grafites e murais (tipo 3), por se localizarem quase sempre em fachadas, muros, cantos (seguindo a metáfora do olho, nas “pálpebras” e “cílios”), foram os mais difíceis de serem inventariados. Dentro deste tipo, o maior em recorrência na cidade, está contido a maior parte das manifestações “não-oficiais” comentadas anteriormente. Os memoriais, inseridos no tipo dois, são sem dúvida o

seu oposto: são os de presença mais imponente, a maior expressão da arte “oficial”.

As manifestações inseridas na categoria “arte urbana popular e efêmera” apresentaram um problema que não aparecia nos outros: a efemeridade. As manifestações “oficiais” podem não ser eternas, mas são da ordem do concreto, possuem materialidade, ou seja, provavelmente estarão lá nos próximos dias, anos... Em uma *performance*, por exemplo, é a idéia que se materializa em acontecimento. Uma vez acabada, resta apenas a memória, no máximo o registro fotográfico e em vídeo. No caso das pinturas e grafites, a efemeridade também está presente. Como mapeá-las, então? Optou-se por apenas referir-se aos locais da cidade onde estas ocorreram, pois isto forneceria pistas acerca dos lugares que mais servem como palco da expressividade, o que também é um dado importante. Assim, o mapeamento só pôde ser executado efetivamente acerca da localização das manifestações de caráter oficial, ou seja, dos tipos 1 e 2.

A experiência da construção do inventário, através do levantamento da arte urbana na cidade, consistiu no referencial empírico fundamental do trabalho e será explorada em detalhes mais adiante. Finalizada a fase de classificação e mapeamento, partiu-se para a análise de suas diferentes manifestações visuais. Segundo Armando Silva, para além das categorias estéticas, é necessário classificar as manifestações em termos de intenções comunicativas (função) e de programa (temática, linguagem, técnica). Assim, buscou-se abordar esses aspectos na descrição e análise do material levantado:

“Se estudássemos a cidade sob a noção de registros visuais, seríamos solicitados a compreender um cenário urbano habitado por muitas imagens, e o objetivo não seria outro a não ser classificar suas intenções comunicativas, para averiguar em que consiste o seu programa, inerente a cada classe de iconografia.” (SILVA, 2001,6)

CONSIDERAÇÕES ACERCA DA EXPERIÊNCIA DO INVENTÁRIO

De acordo com o que foi colocado anteriormente, para se lançar ao “olho da rua” e inventariar a arte urbana de Maceió era necessário destituir-se de pré-conceitos, de pré-julgamentos. Era preciso não esperar um *Louvre* a céu aberto, não julgar o valor artístico, não querer “classificar” no momento mesmo do embate. Esta talvez tenha sido a parte mais difícil de empreender enquanto postura metodológica: “vivenciar” o espaço, perceber não apenas o monumental, mas também a escala do detalhe. Parafraseando Hélio Oiticica, “*aspirar ao grande labirinto*”, flunar dentro da cidade.

Esta experiência se deu, em parte, por aproximações sucessivas: do monumental ao

espontâneo; das vias arteriais às pequenas vielas; dos bairros de classe média/alta aos bairros mais populares, do conhecido ao desconhecido. O inventário foi se construindo desta forma: ao invés de no primeiro momento fazer o levantamento bairro a bairro, percorrendo-os, preferiu-se inventariar primeiramente tudo o que era “visível” e notório (escultura pública e monumentos), para então concentrar-se nos interstícios, no que quase ninguém vê. Tem-se consciência de que se deve ter deixado passar muita coisa, pois algumas vezes apenas num segundo ou terceiro momento percorrendo um mesmo lugar é que se percebiam determinadas manifestações.

As “derivadas”¹² foram feitas, conforme comentado anteriormente, por bairros ou conjuntos de bairros próximos, utilizando câmera fotográfica digital e bloco para croquis e anotações. Escolhia-se um ponto central (uma praça, por exemplo) na área em que se queria derivar, partindo deste ponto a pé. Em cada bairro, as derivadas ocupavam geralmente o período de uma tarde, com variações dependendo do que se descobrisse na área, do estímulo que esta proporcionasse.

Entretanto, surgiram algumas dificuldades na execução do inventário, principalmente nos bairros mais afastados do centro ou próximos a favelas. Iniciaram-se as visitas desacompanhada, mas cada vez foi ficando mais evidente a situação de insegurança iminente de tal procedimento: sofreram-se algumas tentativas de roubo e assédio. Além disso, percebeu-se certa agressividade das pessoas na rua, que se sentiam incomodadas ao ver alguém fotografando a fachada de suas residências ou estabelecimentos comerciais, sem maiores explicações. Começou-se, então a solicitar a permissão para fotografar, o que era normalmente dado a contragosto. Apesar de sempre explicar que se tratava de uma pesquisa, muitas pessoas concluíam (proprietários de estabelecimentos, por exemplo) que era uma pesquisa do concorrente comercial. Quando se estava a mirar casas, alguns perguntavam se a pesquisadora era uma funcionária da Prefeitura (relacionada à cobrança de IPTU). Diante destes fatos, ficou-se a questionar o porquê de tais reações negativas ao interesse em registrar imagens da cidade. Uma hipótese é que talvez “aprisionar” a imagem seja interpretado por alguns como uma forma de “invasão de propriedade”.

O fato de, para conseguir fotografar com segurança, ter que fazer as visitas acompanhada, nos fez questionar em parte se o procedimento escolhido de “derivar” pela

¹² Conforme ressalva feita anteriormente, este procedimento, apesar de ter sido denominado como “deriva”, significou mais uma inspiração na metodologia situacionista do que uma aplicação a rigor deste método. Uma outra denominação possível era “flanar”, cujo significado e contexto será abordado na Seção 1.

cidade seria adequado para os tempos de hoje. A dificuldade foi claramente maior por se tratar de uma *pesquisadora*, mulher. A impressão que se teve foi de que a cidade não oferecia a segurança necessária para tal prática em seus espaços públicos, podendo se tornar hostil para quem esteja preocupado apenas com a estética urbana e esqueça dos possíveis assaltantes. Entretanto, conseguiu-se finalizar o levantamento fotográfico sem maiores incidentes registrados, o que indica que talvez esta impressão de insegurança seja devido à ausência do hábito pessoal de caminhar pela cidade, e não uma realidade enfrentada por toda a população.

Mas se a “*deriva*” evidenciou um aspecto negativo da cidade¹³, ela também proporcionou muitos frutos. Tem-se a impressão, após as visitas, de que uma outra cidade se descortinou diante de nós: uma cidade portadora de uma sensibilidade estética (ainda que muito própria), cheia de artistas anônimos e de ângulos inexplorados. Chamou a atenção, entre outros aspectos, o intenso “colorido” de algumas partes da cidade, intensificado pela luz das estações primavera e verão (período do levantamento). O contato direto com a cidade e com as pessoas nos espaços públicos foi então fundamental para o despojamento de preconceitos, de parâmetros exógenos, para poder se falar de uma Maceió vivenciada. Pôde-se desta forma contrapor a postura intelectual de afastamento do objeto de estudo à experiência de aventurar-se em seus espaços, experiência enriquecida por ser também habitante desta cidade, logo, fazer parte dela.

DINÂMICAS DA ARTE URBANA NA CIDADE DE MACEIÓ

Os referenciais teóricos, históricos, urbanos e artísticos que fundamentam este estudo foram abordados em duas seções distintas. A primeira seção, “Arte urbana - definições e panorama contemporâneo” objetivou introduzir alguns conceitos fundamentais que relacionam cidade e arte no contexto contemporâneo. Procurou-se também abordar a noção de paisagem urbana compreendendo a arte como parte significativa da mesma. Buscou-se também elaborar um panorama da presença da arte urbana na cidade através de noções que expressam a complexidade e amplitude de suas inter-relações. Dois temas receberam especial atenção: as tendências da arte urbana contemporânea, para que se possa compreender as manifestações existentes em Maceió em relação ao contexto mundial e, em termos urbanos, o paradoxo da arte urbana contemporânea na participação dos processos de espetacularização da cidade.

A segunda seção foi dedicada a traçar um breve panorama da formação urbana de Maceió, enfocando seus referenciais históricos e culturais, em especial as suas manifestações

¹³ Falou-se anteriormente dos riscos de encontrar-se “no olho da rua”.

artísticas, com a ajuda dos autores que se debruçaram sobre aspectos deste tema. Pesquisou-se também sobre questões da política cultural da cidade. Este esforço se deu no sentido de ambientar, de contextualizar o “estado da arte” em Maceió, servindo de embasamento para as análises da arte urbana.

A análise do inventário da arte urbana de Maceió inicia-se na Seção 3: “Arte urbana “oficial”: esculturas públicas”. No caso das esculturas públicas, por se tratar do maior acervo, que compreende um longo intervalo de tempo (1860/2006), optou-se por subdividi-las em períodos correspondentes a prevalência de determinadas características em termos de concepção, implantação e materiais utilizados. A análise da arte urbana “oficial” continua na quarta seção, “Memoriais e Corredor Cultural”. Optou-se por analisar esta categoria em uma seção diferente por tratar-se, nesse caso, da concepção de espaços arquitetônicos e urbanísticos especialmente destinados a receber obras de arte e referências memoriais. A nosso ver, esta concepção os distingue do caso da inserção de esculturas em espaços públicos comuns da cidade (abordado na Seção 3), além de os casos enfocados constituírem apenas intervenções contemporâneas, empreendidas nos últimos cinco anos.

A quinta e última seção trata da arte urbana não concretizada por meio de iniciativas das administrações públicas, ou seja, diferente da arte urbana “oficial” anteriormente citada. Nela se abordou duas das tipologias classificadas: pinturas murais, grafites e pixações (tipo 3), e intervenções efêmeras (tipo 4). Percebeu-se que o tipo 4 ainda possui presença incipiente na cidade, por isso optou-se por abordar as manifestações populares e efêmeras em uma só seção, denominada “Arte urbana “não-oficial”: o popular e o efêmero”.

A construção desta dissertação baseou-se na compreensão de que as manifestações artísticas enriquecem a experiência vivencial-sensorial na cidade, sendo, de algum modo, significativas para a população. Entretanto, existem fatores sócio-político-culturais que podem entrar o desenvolvimento destas manifestações em sua relação com o espaço público e coletivo, ou seja, suas dinâmicas. O primeiro passo para desenvolvê-las e valorizá-las é passando a conhecê-las. Neste âmbito pretende se inserir a contribuição desta pesquisa.



CRÉDITO DAS IMAGENS

CB- Celso Brandão

FO- Francisco Oiticica

IP- Ivvy Pessoa

MA- Marco Antônio

MISA- Museu da Imagem e do Som de Alagoas

RL- Ricardo Ledo

RV- Renata Voss

SM- Selene Morales

SS- Saudáveis Subversivos

TM- Tatiane Macedo

SEÇÃO 1 – ARTE URBANA: DEFINIÇÕES E PANORAMA CONTEMPORÂNEO

O estudo da arte na contemporaneidade é marcado por um alargamento de conceitos em relação ao entendimento e significado da própria arte, e, conseqüentemente, do que é ou pode ser considerado como tal. Isto impossibilita a delimitação rígida da abrangência de seu campo fenomênico, uma vez que, nas últimas décadas, seus limites parecem se expandir cada vez mais através do surgimento de novas linguagens, meios e interpretações:

“Quem examinar com atenção a arte dos dias atuais será confrontado com uma desconcertante profusão de estilos, formas, práticas e programas. De início, parece que, quanto mais olhamos, menos certeza podemos ter quanto aquilo que, afinal, permite que as obras sejam qualificadas como “arte”, pelo menos de um ponto de vista tradicional.” (ARCHER, 2001, IX)

É um caminho inverso do que se observou a partir de seus primórdios. Ao longo da história até o século XX, constata-se uma evolução da compreensão e conseqüente classificação da arte dentro dos campos de conhecimento no sentido de entendê-la como uma atividade com características cada vez mais específicas e relacionadas ao campo estético. Mas a etimologia da palavra nos mostra o quanto seu significado original era mais amplo¹:

“A palavra arte vem do latim ars e corresponde ao termo grego techne, técnica, significando: o que é ordenado ou toda espécie de atividade humana submetida a regras.” (CHAUI, 2000)

Alguns fatores, como o estabelecimento da Estética como campo filosófico em fins do século XVIII, reafirmando a distinção entre o “útil” e o “belo”, foram determinantes para o entendimento contemporâneo de arte como expressão criadora. Entretanto, se ao longo dos séculos a arte vinha se tornando muito específica em sua delimitação, constata-se atualmente uma busca de ampliação de seus domínios e de integração com outros campos de conhecimento. Nas artes plásticas, principalmente, assiste-se a uma vertiginosa expansão dos seus limites. Desde muito² não é mais possível se compreender as artes visuais através de

¹ Gombrich (1993, 3) coloca, sobre a diferença do significado da arte em distintos tempos e lugares: *“Nada existe realmente a que se possa dar o nome de Arte. Existem somente artistas. Outrora, eram homens que apanhavam um punhado de terra colorida e com ela modelavam toscamente as formas de um bisão na parede de uma caverna; hoje, alguns compram suas tintas e desenham cartazes para os tapumes; eles faziam e fazem muitas outras coisas. Não prejudica ninguém dar o nome de arte a todas essas atividades, desde que se conserve em mente que tal palavra pode significar coisas muito diversas, em tempos e lugares diferentes, e que Arte com A maiúsculo não existe.”*

² Desde a primeira década do séc. XX as vanguardas vinham experimentando novas possibilidades plásticas para além das categorias consagradas de pintura, escultura e gravura, por exemplo, mas sem dúvida uma das grandes contestações dos limites e do significado da arte se deu a partir da vertente dadaísta, principalmente através de Marcel Duchamp.

conceitos delimitados por suas linguagens e meios tradicionais.

Estas delimitações se tornam ainda mais amplificadas e complexas quando se considera o contexto urbano. O espaço das cidades e núcleos de população constituiu-se, desde tempos remotos, como suporte para a expressão das manifestações artísticas e de aspectos da cultura de uma sociedade. Mas as formas de integração da arte com a cidade também evoluíram ao longo do tempo. Propõe-se então discutir as relações possíveis entre arte e cidade no momento contemporâneo.

1.1 - ARTE E CIDADE

Arte e cidade estão entre os fenômenos mais difíceis de serem traduzidos em conceitos. Ambos se caracterizam por estar em constante transformação e por englobar, em suas dinâmicas, a vida do homem e sua relação com o que o cerca. Existe também uma dinâmica ligando estes dois elementos, de universos tão imbricados que muito do que se conhece sobre um é também útil para se conhecer o outro. São vários os estudos que tentam desvendar esta inter-relação³. Além do seu papel como temática central de alguns movimentos artísticos, a cidade *contém* a arte concretamente em seus espaços. Segundo Giulio Carlo Argan, mais do que mero suporte de obras, a cidade é intrinsecamente artística, ela é em si uma “obra de arte”:

“A cidade favorece a arte, é a própria arte, disse Lewis Mumford. Portanto, ela não é apenas, como outros depois dele explicitaram, um invólucro ou uma concentração de produtos artísticos, mas um produto artístico ela mesma”. (ARGAN, 2005, 73)

Cidade como tema, como suporte, como arte, estas são apenas algumas das interpretações possíveis acerca da interação entre esses dois elementos. Assim, nesta seção, propõe-se apresentar alguns dos mais representativos conceitos que expressam essa interligação. Como a arte urbana se insere na paisagem urbana, sendo parte importante da formação da sua visualidade, é preciso conceituar primeiramente este termo. Procura-se aqui explicitar com qual entendimento de paisagem se pretende trabalhar, e como a arte aparece nela. Na seqüência, trabalhar-se-á com os conceitos de cidade como obra de arte, a inter-relação arte e espaço público e os processos de estetização e espetacularização na cidade contemporânea. Após, concentrar-se-á na discussão da presença das manifestações artísticas no espaço público e suas implicações. Finalmente, fecha-se com a discussão dos novos encaminhamentos da arte urbana contemporânea, comentando algumas questões que implicam o entendimento da arte no Brasil e em Maceió.

³ Pode-se citar, a título de exemplo, as contribuições de Sitte, Argan e Rossi, que serão abordadas nesta seção.

1.1.1 - A PAISAGEM URBANA E AS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS



Fig. 1: “Detector de ausências”, Rubens Mano, Projeto Arte / Cidade, 2004. (Fonte: PEIXOTO, 2004).

A noção de paisagem, atualmente, vem evoluindo em um entendimento mais amplo, que não se restringe apenas aos dados visuais do meio ambiente, considerando também aspectos subjetivos e culturais. A paisagem pode ser definida como uma representação, concebida por quem experimenta uma porção de espaço em um determinado tempo, através de uma forma de percepção. A paisagem é marcada por certa subjetividade, pois é especificada pelo sujeito que abriga em si sua bagagem cultural e sua personalidade, também determinantes no processo.

Enquanto imagem construída pelo sujeito, ela é também produto de uma elaboração cultural: “(...) é preciso adquirir certas maneiras de dizer, de ver, de sentir, para poder gozar da paisagem, para apreciar a natureza como convém”⁴. O sentido da paisagem nunca é estático, e sim marcado pela dinamicidade da interação homem/meio. Apesar de se reportar necessariamente a dados concretos do mundo, caracteriza-se como uma entidade relacional.

⁴ BERQUE, 1994, 15 – tradução livre da autora. Original: “Il faut (...) acquérir certaines manières de dire, de voir, de sentir, et alors seulement l'on pourra jouir du paysage, apprécier la nature comme il convient.”

Sua essência não reside somente no objeto nem somente no sujeito, mas na interação complexa desses dois elementos⁵. A paisagem é, assim, constituída por uma série de fragmentos de imagens, unidos entre si pela pessoa que os experimenta.

Embora tradicionalmente este termo esteja ligado ao domínio do visual, a paisagem pode ser ativada através de outras formas de percepção, por outros sentidos, pela memória. Um cego também tem a sua paisagem. Uma paisagem pode ser criada ou se fazer presente pelo cheiro, pelo gosto, pelo som. Seja experimentando o momento ou ativando a memória. Um exemplo clássico encontramos na literatura de Marcel Proust, no personagem que reconstrói a paisagem de sua infância ao sentir o gosto de uma *madeleine*⁶. Outra limitação que faz parte do senso comum é associar o termo paisagem preferencialmente à composição dos elementos naturais que nos circundam. Esta postura está em parte ligada à herança visual da “pintura de paisagem” surgida no séc. XVI, que moldou a concepção que privilegia a apreciação da natureza. Mas como se percebe no exemplo de Proust, existe paisagem na cidade. Ou como disse Brissac Peixoto: “*A cidade é a paisagem contemporânea*”. E nesta os fragmentos se multiplicam, permeiam-se uns aos outros:

“Horizonte saturado de inscrições, depósito em que se acumulam vestígios arqueológicos, antigos monumentos, traços de memória e o imaginário criado pela arte contemporânea. Esse cruzamento entre diferentes espaços e tempos, entre diversos suportes e tipos de imagem, é que constitui a paisagem das cidades.” (PEIXOTO, 2004, 13)

Aqueles que vivem na cidade dificilmente pensam seu espaço enquanto paisagem. Mesmo para o cidadão, paisagem ainda é natureza, ainda se remete a algo de idílico, a visões do paraíso. Muitos não apreciam o que se apresenta diante dos olhos, pois, principalmente nas metrópoles, quase não há mais elementos naturais. Às vezes não se vê sequer o horizonte. No lugar de árvores, outdoors e outras imagens publicitárias. Debray (1993, 202) cogita que “*talvez estejamos olhando o visual de hoje com os olhos da arte de ontem*”. Por isso talvez se observe tanta dificuldade em lidar com o turbilhão de imagens bombardeadas pela cidade, tanta resistência em apreciar tal “*horizonte saturado de inscrições*”.

Mesmo enquanto espaço múltiplo e fragmentário, as cidades possuem identidade

⁵ BERQUE, 1994, 5.

⁶ N. do A.: Madeleine é uma espécie de pequenino pão-de-ló, tradicionalmente com o formato alongado como o de um barquinho. Trecho da obra de Proust: “*Et tout d’un coup le souvenir m’est apparu (...). La vue de la petite madeleine ne m’avait rien rappelé avant que je n’y eusse goûté (...). Et dès que j’eus reconnu le goût du morceau de madeleine (...), aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s’appliquer au petit pavillon donnant sur le jardin (...) et avec la maison, la ville, depuis le matin jusqu’au soir et par tous les temps, la place où on m’envoyait avant déjeuner, les rues où j’allais faire des courses, les chemins qu’on prenait si le temps était beau.*” (PROUST, 1988)

“individualizada”, porque esta diversidade de elementos se organiza simbolicamente em uma construção coletiva única que se torna emblema de seus indivíduos. Segundo Berque (1994, 7), é neste momento que se descobre um lugar enquanto paisagem, e não apenas como meio concreto. A paisagem pode ser então o elemento individualizador através do qual o indivíduo organiza seu mundo visual. Muitos artistas expressam o sentimento de pertencimento à paisagem, real ou de sonho, de uma cidade⁷. Como em Lêdo Ivo, poeta alagoano:

“Costumava andar sozinho por toda a cidade - a minha cidade peninsular, nascida entre águas. (...) Emigrei, é certo, mas carreguei comigo a minha paisagem - uma paisagem que hoje só a mim pertence, entranhada no meu universo pessoal, vagas de um mar que apenas eu escuto, estrelas que, semelhantes a insetos, vem pousar no meu papel branco no instante preciso em que a noite cai.” (IVO, 1985, 75)

No exemplo supracitado, percebe-se que a paisagem construída pelo artista, enquanto imagem mental alegórica, ainda revela o predomínio dos elementos naturais. Fala-se em cidade, mas os elementos citados são águas, vagas, mar, estrelas. A “descoberta” da paisagem urbana, e conseqüentemente de sua “poética”, deu-se na França do séc. XIX. Destaca-se a prática da *flânerie*, exaltada por Baudelaire e analisada por Benjamin. O *flâneur*, novo personagem nascido com a modernidade, é aquele que converte o ambiente urbano em paisagem e cenário, que se aventura em adentrá-lo: *“Paisagem - eis no que se transforma a cidade para o flâneur”* (BENJAMIN, 1989, 186). A cidade, viva e mutante, passa a ser não só local de residência e trabalho, mas onde se deve aproveitar a existência⁸.

Se a cidade é, metaforicamente, um organismo vivo, dinâmico, em eterna mutação, assim também é a paisagem da cidade, que oferece um caleidoscópio de imagens. A paisagem das cidades provoca a imaginação, não se trata apenas de uma tentativa de decodificação racional do espaço construído. A imagem percebida leva a estabelecer relações, sentimentos, a construir uma poética singular que particularize o lugar. A imagem percebida é objetiva, e esta será transformada na medida em que o sujeito vai aprofundando sua relação com o lugar através da experiência sensorial, sentimental e social. Neste momento a imagem da cidade torna-se subjetiva, particularizada pela experimentação do sujeito:

⁷ Mesmo os elementos naturais adquirem mais vida e significado, personificam-se, quando “pertencem” a uma cidade. Como no trecho citado, ou, por exemplo, na célebre canção “*Sous le ciel de Paris*”, onde o céu e o Rio Sena se enamoram e seus habitantes vivem sob os humores dessa relação. Da mesma forma, pode-se citar as canções “Corcovado” e “Aquarela do Brasil” como “personificações” de elementos simbólicos da paisagem.

⁸ Em uma interpretação mais radical, a figura do *flâneur* representaria simbolicamente a dissolução dos limites entre os espaços públicos e privados: *“A rua se torna moradia para o flâneur que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês em suas quatro paredes.”* (BENJAMIN, 1989, 35)

“A cada instante, há mais do que o olho pode ver, mais do que o ouvido pode perceber, um cenário ou uma paisagem esperando para serem explorados. Nada é vivenciado em si mesmo, mas sempre em relação aos seus arredores, às seqüências de elementos que a ele conduzem, à lembrança de experiências passadas” (LYNCH, 1995, 1)

Assim, não existe apenas uma paisagem da cidade, formada através da percepção de seus aspectos objetivos (tal como o relevo), mas há também aquela formada pelo imaginário coletivo, que por sua vez se compõe da multiplicidade de olhares e experiências particulares. A forma da cidade, que compõe a imagem percebida, contém em si o passado, o presente e seu projeto de futuro, em eterna mutação. Como coloca Rossi (2001): *“A forma da cidade é sempre a forma de um tempo da cidade.”*

Para pensar a paisagem e o imaginário da cidade, as linguagens artísticas⁹ podem ser meios privilegiados, pois alguns artistas traduzem, em suas obras, elementos particulares a um lugar, ainda que filtrados pela sua experiência e personalidade: *“Do mesmo modo que a espiritualidade, toda arte é local; exprime, quase sempre sem o saber o gênio de um lugar cristalizado em uma certa luz, em cores, em tonalidades, em valores táteis.”* (DEBRAY, 1993, 200).

Entretanto, no mundo contemporâneo, não se poderia afirmar categoricamente que *“toda arte é local”*, pois nem sempre os artistas recorrem ao imaginário e à paisagem de seu local de origem, algumas vezes opondo-se a eles de forma evidente. Além disso, diante dos processos de hibridização, miscigenação e pluralidade cultural, que se tornaram cada vez mais fortes no mundo globalizado atual, ressentem-se grande dificuldade de determinar quais elementos afinal seriam particulares a um lugar. Estes processos são ainda mais evidentes nas localidades periféricas aos centros hegemônicos de cultura, como é o caso de Maceió. Ainda assim, algumas obras de arte exprimem algo que só pode ser entendido diante de uma contextualização local, mesmo que se trate justamente da evidência da hibridização e da pluralização da cultura de um lugar.

Segundo Brissac Peixoto, a arte é a própria expressão da experiência do mundo. Desta forma, pode-se ressaltar o seu incomensurável valor como testemunho cultural:

*“A arte, além de um fenômeno estético é também um fato social, nesse sentido a obra de arte pode ser considerada um testemunho cultural. Portanto, um documento relevante para o estudo da atuação do homem como agente no processo histórico”*¹⁰.

⁹ Esta afirmação não se refere apenas às artes visuais: a literatura, por exemplo, também pode estar impregnada da visualidade de um lugar.

¹⁰ Trecho extraído do Tema proposto para o Seminário Arte e Cidade/Salvador, 23 a 26 de maio de 2006.

Após a abordagem da noção de paisagem na cidade contemporânea e de como a arte insere-se nela, trataremos de alguns conceitos que relacionam arte e cidade, enfocando alguns processos envolvendo a cultura contemporânea que também implicam questões no relacionamento das duas entidades.

1.1.2 - A ARTE E O ESPAÇO PÚBLICO NA CIDADE CONTEMPORÂNEA

A obra de arte enquanto expressão humana e o espaço público enquanto meio desta expressividade estão essencialmente interligados. Como foi colocado, sabe-se que o espaço das cidades se constituiu, desde tempos remotos, como palco para a expressão das manifestações artísticas e da cultura de uma sociedade. Mais do que apenas uma relação obra/suporte com os espaços públicos, a obra de arte estaria na essência da criação da própria esfera de vida pública:

“Teria sido para distinguir as ações especialmente humanas - a política e a arte - daquilo que é condição da natureza, sugere-nos Hannah Arendt (1958), que a humanidade inventou a esfera de vida pública.” (FARIA, 2002, 84)

Arendt (1991) coloca, assim, a arte como uma das ações humanas cuja existência teria originado esta necessidade do estabelecimento da esfera pública. A arte, quando inserida no espaço público, tende a ser decodificada como um bem pertencente a todos. Esta, com sua presença eminentemente simbólica, é entendida como *“coisa pública”*, ou seja, como *“(…) algo que inter-essa, que está entre as pessoas e que, portanto, as relaciona e as interliga”* (ARENDRT 1991, 195). A arte parece ter um poder de provocar, a um só tempo, identificação e estranhamento:

“Para que as coisas ou fenômenos adquiram o status de “coisa pública” é necessário que possuam qualidades ou atributos especiais que os façam de alguma forma merecer a atenção e a reflexão por parte de indivíduos inicialmente dispersos e desatentos”. (FARIA, 2002, 88)

Ao longo da história, a arte sempre se fez presente na cidade. Esta, como uma *“coisa pública”* por excelência, seria responsável pela formação de uma parcela significativa do imaginário simbólico, que reforçaria a identidade e a interação do grupo em seu território. Assim, caberia talvez à arte a ordenação do universo cultural de uma sociedade, bem como da sua espacialidade. O objeto de arte funciona então em duas instâncias: como presença física (objeto relacional) e como imagem (percebida ou mental). Camillo Sitte¹¹ via o

¹¹ Camillo Sitte: urbanista, escreveu, no final do séc. XIX (1889), o livro *“A construção das cidades segundo seus princípios artísticos”*, uma das primeiras críticas ao pensamento e às intervenções concretas dos modernistas. Segundo ele, a cidade, com a sua racionalidade ortogonal e seus espaços públicos imensos, tinha se tornado menos *“artística”* e de difícil estímulo à sociabilidade. Sitte não queria negar o progresso em favor de um passadismo romântico. Em sua visão, era possível aliar as necessidades modernas a uma concepção que

tratamento artístico dos ambientes urbanos como dado fundamental para a existência de uma vida pública realmente rica, e lamentava o desaparecimento do sentido estético e social do espaço público. Isto devido à ausência de pontos de referência (as obras de arte), responsáveis pela ordenação da espacialidade da cidade: *“As obras de arte são transferidas cada vez mais para as gaiolas artísticas dos museus, e com isso desaparece também o alvoroço artístico das festas populares.”* (SITTE, 1992, 112).

Entretanto, é preciso relembrar o conceito de Argan de que a cidade não é mero suporte de obras de arte, ela é em si mesma um fato artístico: carrega em sua essência a mesma carga de expressividade a que se atribui à arte. Da mesma forma, segundo ele, todas as atividades que se relacionam ao pensar e ao fazer visual devem ser consideradas como atividade urbanística, como parte da cidade:

“Todas as pesquisas visuais deveriam ser organizadas como pesquisa urbanística. Faz urbanismo o escultor, faz urbanismo o pintor; faz urbanismo até mesmo quem compõe uma página tipográfica; faz urbanismo quem quer que realize alguma coisa que, colocando-se como valor, entre, ainda que nas escalas dimensionais mínimas, no sistema de valores.” (ARGAN, 2005, 224).

Esta visão de cidade como arte tomou fôlego a partir da década de 1960, influenciando os teóricos que elaborariam a base do pensamento contestatório da pós-modernidade. Estes, alguns dissidentes do próprio movimento moderno¹², começaram a poucos a substituir as teorias do “plano” por teorias do “lugar”¹³. Como Aldo Rossi e seu *“A Arquitetura da Cidade”*. Nesta importante obra, percebe-se uma semelhança de idéias com *“História da Arte como História da Cidade”* (Argan), onde este último explicita a noção de cidade como artefato (no sentido etimológico: feito com arte, feito segundo os procedimentos da arte):

integrasse valores artísticos. Mas estes princípios seriam eclipsados pelo projeto moderno e sua urbanização planificadora, que algumas vezes desconsiderava centros históricos e recorria à padronização dos espaços urbanos. Assim, a morte da dimensão estética da cidade estava relacionada também, além do superdimensionamento da metrópole, à concepção mecanizada e acrítica com que esta vinha sendo concebida.

¹² Sabe-se que a crítica aos princípios racionalistas do movimento moderno surgiu também dentro dos “CIAMs” (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna), principalmente pelo grupo conhecido como “Team X”, os participantes que organizaram o CIAM X. Outro grupo importante (apesar de marginal e independente) que dirigia uma crítica radical aos princípios modernos e merece ser citado é o dos “situacionistas”. Sobre estes últimos, consultar: JACQUES, Paola. *“Apologia da Deriva”*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.

¹³ Refere-se, aqui, às teorias difundidas a partir das décadas de 1950/1960 que propunham uma crítica ao urbanismo moderno tipo “*tábula rasa*”, ou seja, aquele que desconsidera as características histórico-culturais e identitárias dos lugares. Propunha-se, justamente, a noção de que cada lugar é único em suas características, devendo qualquer intervenção observar as demandas específicas do lugar e das pessoas que nele habitam como norteadoras do projeto. Tenta-se evitar, com isso, a padronização dos lugares através da implantação de um mesmo tipo de proposta independente do contexto em que se insere.

“O espaço urbano é o espaço de objetos (ou seja, de coisas produzidas); e entre o objeto e a obra de arte existe uma diferença hierárquica (ou seja, qualitativa, de valor), mas, ainda assim, dentro de uma mesma categoria, de uma mesma série.” (CONTARDI. In: ARGAN 2005, 1)

Aldo Rossi (2001), com seu conceito de fato urbano, também coloca a questão da arte como intrínseca à cidade: *“Na natureza dos fatos urbanos há algo que o torna muito semelhante, e não só metaforicamente, à obra de arte”*. Apesar de o projeto de cidade abarcar necessidades primeiras, relativas ao abrigo e à sobrevivência, em seu caráter simbólico e estético, e no fato de serem construções humanas que também advêm de necessidades existenciais, *“produto dos esforços da imaginação e da memória coletiva”*¹⁴, cidade e arte se relacionam:

“Como os fatos urbanos são relacionáveis às obras de arte? Todas as grandes manifestações da vida social têm em comum com a obra de arte o fato de nascerem da vida inconsciente, esse nível é coletivo no primeiro caso, e individual no segundo, mas a diferença é secundária, por que umas são produzidas pelo público, as outras, para o público, mas é precisamente o público que lhes fornece um denominador comum”. (ROSSI, 2001, 19)

Uma transformação na cidade vem ocorrendo a partir da revolução industrial: a mudança do caráter da vida pública, do significado e apropriação dos espaços urbanos. Sitte, com sua quase obsessão pelo espaço da praça, foi o primeiro a apontar para a crescente perda do sentido social destas através do esvaziamento da esfera pública:

“Há muitos séculos a vida popular vem retirando-se das praças públicas, e mais acentuadamente em tempos recentes, sendo quase compreensível que tenha diminuído tanto o interesse da grande massa pela beleza das praças.” (SITTE, 1992, 113)

Na verdade, não se pode falar em “esvaziamento” da esfera pública, mas de uma dissolução dos limites entre as instâncias do público e do privado:

“Como as relações entre o público e o privado hoje ocorrem em vários níveis, torna-se difícil situar a pertinência da oposição sem atentar para eles. Acontece, porém, que esses planos passaram a se imbricar de tal modo que parece impossível traçar um limite onde termina o privado e onde começa o público; sempre se pode apontar em cada uma das esferas traços determinantes da outra.” (GIANOTTI, 1995, 4)

Entretanto é inegável que o espaço público há muito vem perdendo parte do seu sentido, no que diz respeito ao seu funcionamento como espaço para a expressão das individualidades, como lugar de sociabilidade, como espaço de discussão, de debates. As pessoas se voltam cada vez mais para as esferas da privacidade, e - na visão de Richard Sennet (1989) – encontram-se presas nas “tirantias da intimidade”, caracterizando assim o que ele classifica como um “declínio do homem público” na cidade contemporânea. Diante desta

¹⁴ GREGOTTI, 2001, 64.

realidade, o espaço público contemporâneo parece configurar uma inexpressividade, que é própria da sociedade de massas: transmutados de atores sociais para uma coletividade informe, o público já não se apropria nem se expressa no lugar. O espaço público passa então a privilegiar os deslocamentos, funcionar como simples derivação do movimento. A praça é o local de passagem, aonde mais nenhum elemento vem atraindo as pessoas:

“O que torna tão difícil suportar a sociedade de massas não é o número de pessoas que ela abrange, ou pelo menos não é este o fator fundamental; antes, é o fato de que o mundo entre elas perdeu a força de mantê-las juntas, de relacioná-las umas às outras e de separá-las.” (ARENDDT, 1991, 62)

Uma outra questão presente na cidade contemporânea, além das metamorfoses sofridas pelo espaço público, é que hoje se torna cada vez mais difícil entender sua imagem¹⁵, visto que seus habitantes são constantemente bombardeados por imagens da mídia e da publicidade, ligadas à cultura de consumo, à experiência de massa. A imagem passa a ser explorada, consumida, massificada: *“vivemos sob o signo do olhar sob o império da imagem, no âmago de uma civilização de simulacro”* (ARANTES, 1995, 19). Antes dela, Bachelard (1991) já havia constatado: *“Ora, estamos no século da imagem. Para o bem ou para o mal. Estamos mais do que nunca sujeitos à ação da imagem”*. Por fim, Baudrillard¹⁶ coloca que, em um mundo totalmente dominado pela cultura da informação, vivemos em um *“êxtase da comunicação”* que conformaria nossa visão de mundo. Ele define a pós-modernidade como uma *“era de simulacros”*.

Apesar de se estar constantemente consumindo imagens, isto não significa que se desenvolve uma ampliação da capacidade perceptiva, pois, *“por serem um conjunto de imagens efêmeras e voláteis, principalmente de mensagens que se dirigem ao consumo, a percepção se vê minimizada a um mecanismo reflexo e o sujeito se limita a observar coisas sem realmente apreendê-las”* (OSTERMANN, 1995,18). A consequência deste processo é que se passa a estabelecer relações superficiais com o lugar: *“falta de intimidade, falta de referências para as pessoas, desestimuladas a fazerem distinções significativas num lugar cada vez mais homogêneo.”* (OSTERMANN, 1995, 18)

Assim, no mundo contemporâneo, a imagem da cidade vem se tornando uma questão extremamente complexa e ambígua. Pode-se destacar que muitos críticos colocam que o processo de globalização aportou uma suposta crise de valores identitários através da adoção

¹⁵ Comentou-se anteriormente que o cidadão dificilmente associa a idéia de *paisagem* à imagem da cidade.

¹⁶ Uma referência fundamental sobre esta questão é a obra *“Simulacros e simulação”* (1991), do sociólogo e filósofo francês Jean Baudrillard.

de padrões universais, que impõem paradigmas advindos dos centros hegemônicos. Estes valores impostos, muitas vezes efêmeros, terminariam por mergulhar o lugar em um processo homogeneizante que destruiria os referenciais urbanos. Mas esta colocação, além de supor a identidade de um lugar como algo fixo, desconsidera a capacidade de rearticulação local dessas referências exógenas, que criam, a partir delas, algo novo que por sua vez é re-inserido no contexto global. Assim, no mundo atual, torna-se cada vez mais evidente a inadequação da noção usual de “pertencimento” e da *“associação imediata e exclusiva entre lugar, cultura e identidade, forçando, para o entendimento contemporâneo desses termos, o surgimento de paradigmas explicativos que sejam relacionados e centrados, como afirma Stuart Hall, em idéias de contato e interconexão.”* (ANJOS, 2005, 9)

Por outro lado, não se pode negar que a interconexão global aportou, paradoxalmente, uma revalorização das cidades enquanto articuladoras desta dicotomia “local” x “global”. Mas o objetivo desta revalorização seria o de inserir as cidades no panorama econômico mundial através da exploração de suas supostas especificidades culturais locais, que passam a ser transformadas em mercadorias exóticas.

Apesar destas enormes mudanças no contexto da vida contemporânea, das metamorfoses sofridas no sentido do espaço público na realidade pós-moderna, da saturação deste por meio de imagens publicitárias, em uma sociedade voltada para o consumo, constata-se que a arte ainda se faz presente nos espaços públicos urbanos. Daí a importância de se entender este fenômeno, de se investigar o seu papel na cidade. Como observa Argan:

“As obras de arte - quer se trate de monumentos, quer de objetos móveis - ainda constituem o tecido ambiental da vida moderna. Se as conservamos, ou seja, se toleramos ou desejamos a sua presença, é porque ainda têm um significado”. (ARGAN, 2005, 86)

Acredita-se que o estabelecimento de referências no espaço urbano¹⁷ é essencial para o entendimento e a fruição da cidade. As obras de arte funcionam como marcos urbanos fundamentais de referência histórico-cultural e espacial. A propósito, questiona Contardi: *“Se reconheceria a cidade sem aqueles extraordinários marcos urbanos (...), que são a mais completa auto-representação da cidade e de sua historicidade?”* (CONTARDI. In: ARGAN, 2005, 1). Basta cogitar o que seria Nova York sem a Estátua da Liberdade, ou Paris sem a Torre Eiffel. Para os que conhecem estes monumentos apenas por representações, estas são a própria imagem da cidade; para os que nelas habitam, são *“elementos vitais de orientação, ordenação da paisagem e da própria identidade da cidade”* (BASSANI, 2003, 146).

¹⁷ Conforme se comentou anteriormente, este seria um dos papéis da arte urbana, segundo Sitte (1992).

1.2 - ARTE URBANA

Pensar a paisagem da cidade contemporânea pressupõe ter-se em conta a multiplicidade de elementos e tempos que a compõe. A arte urbana se configura como um dos elementos neste complexo contexto. Por “arte urbana”, entende-se aqui toda expressão artística visual presente nos espaços públicos e coletivos da cidade. Ou seja, não se está considerando nesse contexto obras inseridas em espaços institucionais, como museus e galerias, nem em espaços privados, como edifícios de apartamentos. Apesar de seu apelo visual e de sua forte presença nas cidades, por uma questão metodológica de delimitação do campo de pesquisa, desconsiderou-se também as peças publicitárias¹⁸.

Conforme se afirmou anteriormente, pela sua presença na cidade enquanto objeto estético e relacional, acredita-se que esta manifestação abre um campo privilegiado de investigação acerca de questões como expressividade, sociabilidade e imaginário. Mas, se a cidade é composta por fragmentos que se superpõem em camadas, temporal e espacialmente, deve-se atentar para o fato de que o que se tem convencionado denominar “arte urbana” pode ser também múltiplo e fragmentário. Envolve, em um mesmo conjunto, os objetos e práticas mais diversos: de uma escultura pública a uma performance, de uma intervenção em escala urbana ao grafite.

Para além de sua presença no espaço público, os objetos artísticos urbanos se pretendem inegavelmente como obras de arte, como criações artísticas individuais. Além disso, em muitos casos pretende-se apresentar um olhar crítico, gerar questionamentos sobre a realidade¹⁹. Assim, são muitos os meios expressivos utilizados e os papéis exercidos pela arte urbana na cidade contemporânea.

A arte urbana é também chamada de arte “pública”²⁰, como um fator de distinção em

¹⁸ As exceções são as pinturas em fachadas comerciais feitas por artistas populares, por utilizarem o meio da pintura, e os cartazes “lambe-lambe”, por serem “anti-publicitários”. Ambos serão abordados na quinta seção.

¹⁹ Muitos teóricos afirmam que, na arte contemporânea, o questionamento que a obra gera é tão ou mais importante que a própria obra enquanto materialidade, enquanto objeto de fruição: “(...) a arte contemporânea, conforme entendemos, livra-se do isolamento a que esteve confinada seja por conta de um certo funcionalismo que lhe foi atribuído, seja pela mística do talento individual, estando mais voltada então para a produção de pensamento sobre o seu tempo atual, no lugar de privilegiar a produção de objetos para serem usufruídos desinteressadamente. O que a faz contemporânea é a vontade que tem a arte de investigar as razões e os motivos que lhe colocaram ali, sem tarefa própria, à margem das atividades que afetam diretamente a vida em sociedade.” (OITICICA FILHO, 2007, no prelo)

²⁰ Neste trabalho optou-se pela denominação “arte urbana” para englobar tanto as manifestações de caráter “oficial”, ou seja, empreendidas pelo poder público, assim como as manifestações populares e efêmeras na cidade, de caráter mais urbano. Estas últimas geralmente não são entendidas como “bens públicos”, pertencente

dois níveis: sua exposição se dá em local público, de acesso irrestrito; teoricamente também se trata de um bem público, pertencente à cidade. Isto nos leva a refletir se existiria o seu oposto equivalente: arte privada. A obra de arte, durante a maior parte da história, caracterizou-se como um objeto perene, passível de ser possuído. O mercado de arte, sempre dinâmico, evidencia a arte como um bem privado. Mas o artista sempre concebe a obra para o “público”: promovem-se exposições públicas, reproduzem-se imagens para que a obra passe a efetivamente existir, adquirir importância e notoriedade. Porque a arte pressupõe o outro:

“Expressão de uma troca entre um ser e um outro, pretexto a um diálogo a um só tempo interior e exterior; no qual o ser inteiro a todo momento constrói, desconstrói e reconstrói o espaço em que ele habita”²¹

Mas qual a diferença fundamental do entendimento da arte urbana em relação à arte inserida nos locais tradicionais de exposição? Ainda que se trate de um mesmo objeto, uma escultura, por exemplo, a apreensão da arte e seu próprio significado mudam de acordo com o local onde esta se insere. Canclini tenta indicar o motivo de tal fenômeno:

“A diferença básica é que, num lugar aberto, as obras deixam de ser um sistema fechado de relações internas para converterem-se num elemento do sistema social; em vez de isolarem-se numa cadeia de relações inter-artísticas, situam-se no cruzamento dos comportamentos sociais e interagem com comportamentos e objetos não artísticos. Já não se trata de colocar uma obra num espaço neutro, mas de transformar o ambiente, marcá-lo de um modo original ou delinear um ambiente novo.” (CANCLINI, 1984,137)

Muito mais do que marcos físicos, a arte urbana revelaria aspectos do imaginário dos seus habitantes. De fato, a arte é um gesto social. Ela não se caracteriza apenas como uma sucessão de objetos isolados, mas como idéia complexa, algo que está presente no processo vivencial, um elo simbólico entre o homem e o espaço, assim como a arquitetura e a cidade:

“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. Perpassar a topologia simbólica da arte urbana é adentrar a cidade a partir do plano do imaginário dos seus habitantes, incorporando-os, por princípio, à compreensão da sua materialidade.” (PALLAMIN, 2000, 23).

Esta definição também encontra eco nas palavras de Brissac Peixoto, quando este se propõe a “*Estudar as produções artísticas de forma a caracterizá-las como elementos*

a todos. Sendo assim, é a arte urbana “oficial” que se adequa melhor ao termo “arte pública”.

²¹ TORTOSA, in MOSSER (org.), 1995, 462 - tradução livre da autora. Original: “Expression d’un échange entre un être et un autre, pretexte à un dialogue à la fois intérieur et extérieur dans lequel l’être tout entier à tout moment construit, déconstruit et reconstruit l’espace qu’il habite.”

formadores de imaginários urbanos e das memórias e identidades dos lugares” (PEIXOTO, 2004,18).

Ao investigar as relações sociais permeadas pela arte, deve-se atentar para o fato de que estas relações “*dão-se em meio a espaços permeados de interdições, contradições e conflitos*”. (PALLAMIN, 2000, 24). Existem jogos de interesses atuando, processos de exclusão social, ambigüidades²²: a arte, que em si já constitui um fenômeno complexo, quando imbricada no tecido da cidade, é produto de uma rede de relações sociais, econômicas e políticas. Por isso, o fenômeno da presença da arte na cidade modifica-se continuamente em termos de propostas e relações que se estabelecem a partir dele.

A seguir, serão abordadas algumas das principais tendências da arte urbana contemporânea nos últimos cinquenta anos, quando houve uma ampliação das propostas artísticas para além das tradicionais formas de escultura públicas e monumentos. Nas tendências contemporâneas, observa-se a redefinição de conceitos e práticas envolvendo a arte urbana. Isto se deve aos processos anteriormente descritos, mas também às pesquisas artísticas iniciadas na década de 1960, explorando a aproximação entre arte e vida.

1.2.2 - TENDÊNCIAS DA ARTE URBANA CONTEMPORÂNEA (PÓS 1960)

Sabe-se que, no cenário contemporâneo, a arte não só vem solicitando a cidade como tema central de suas preocupações, como também se faz cada vez mais presente em seus espaços. O debate em torno do universo da arte urbana²³ vem sendo alçado à ordem do dia, diante das novas propostas de intervenções e megaeventos (no Brasil, principalmente a partir dos anos 1990). A arte contemporânea, sobretudo a partir dos anos 1960, vem passando por um processo de redefinição de seus limites, abarcando uma infinidade de práticas que suplantam seus parâmetros tradicionais relativos a materiais, estilos e linguagens. Nestas novas linguagens contemporâneas, percebe-se uma retomada de interesse na relação entre arte e vida cotidiana, principalmente no que diz respeito à sua inserção e interação com o espaço. Esta noção está inserida na mudança do entendimento do objeto de arte e marca uma

²² Estas questões serão abordadas mais adiante, no tópico “O paradoxo da arte urbana na cidade contemporânea”.

²³ Conforme já se abordou anteriormente, obras de arte na cidade não constituem novidade. Dir-se-ia mesmo que sempre estiveram presentes em seus espaços. Mas na cidade contemporânea essa presença vem mudando significativamente em termos de proposta e conteúdo. A partir da década de 1960 os movimentos artísticos vão mais fortemente proclamando a transgressão dos limites entre arte e vida, não mais se contentando com os suportes e linguagens tradicionais. Ao mesmo tempo cresce o desejo, por parte dos artistas, de escapar da exclusividade do mercado da arte e partir para um contato mais direto com o público. O resultado desta tendência foi a redescoberta da cidade enquanto espaço privilegiado de interação com o público, em oposição aos espaços institucionais.

busca de maior interação arte/fruidor. O papel do expectador, acostumado à contemplação de objetos isolados, transforma-se diante do convite para participar de uma experiência estética interativa.

O próprio campo ao qual se denomina artes *visuais* está cada vez menos restrito: “*nada menos estritamente visual do que as artes plásticas de hoje*”²⁴. A própria obra vai cada vez menos se caracterizar como objeto e mais como um “catalizador” da experiência do espaço. Assim, o observador se torna participante ativo, um co-autor: “*Obra de arte: de auto-referencial e autônoma para a inclusão do usuário*” (SHULZ-DORNBURG, 1999). A obra de arte deixa de ser apenas para ser observada e passa a ser experimentada através de todos os sentidos, numa experiência sensorial/sensual do espaço:

*“Longe de se apegar exclusivamente em representar o real (...), a arte contemporânea caracterizou-se cada vez mais por sua capacidade de construir espaços, espaços diversos, a um só tempo físicos e mentais, (...) nos quais o homem ocupa um lugar cada vez mais importante, não enquanto observador, mas enquanto mediador”.*²⁵

As grandes questões colocadas referiam-se duplamente ao lugar de fruição da arte: se esta deveria se restringir ao espaço dos museus e galerias ou se deveria ser promovida sua inserção nos espaços públicos e da coletividade. A submissão ao mercado de arte²⁶ foi um dos motivos que levaram a esse questionamento. Assim, algumas manifestações da arte contemporânea lançaram então esforços no sentido de se libertar dos espaços fechados das galerias e museus (espaços institucionais) para se fazer presentes nos espaços da cidade:

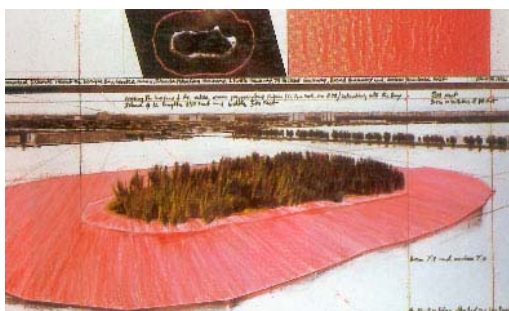
“O sistema comercial de galerias era, evidentemente, apenas uma parte de uma economia de mercado capitalista mais ampla. Inevitavelmente, havia o conflito de quando a arte que expressava sua rejeição desse sistema era forçada a depender dele para ser exibida, apreciada e consumida. A arte pública desenvolveu-se, em parte, como resultado de um desejo de contornar esse dilema. Usando locais alternativos como lojas, hospitais, bibliotecas e a própria rua como espaço de exposição e os meios de comunicação - televisão, rádio e publicidade - como caminho mais direto para um público mais amplo e igualitário, a arte pública deu as costas para as galerias.” (ARCHER, 2001, 144)

²⁴ TORTOSA, In: MOSSER (org.), 1995, 461 - Tradução livre da autora. Original: “*Rien de moins strictement visuel que les arts plastiques d’aujourd’hui*”.

²⁵ TORTOSA, In: MOSSER (org.), 1995, 461 - Tradução livre da autora. Original: “*Loin de s’attacher exclusivement à représenter le réel (...), l’art contemporain s’est de plus en plus souvent caractérisé par sa capacité à construire des espaces, des espaces divers, à la fois physiques et mentaux, (...) dans lesquels l’être humain occupe une place toujours plus importante, non pas en tant que voyeur, mais en tant que médium*”.

²⁶ A galeria é, por excelência, o local de comercialização de obras de arte, mas as aquisições de acervo dos museus dedicados à arte contemporânea também movimentam o mercado, além de proporcionarem maior visibilidade e credibilidade ao artista. Entretanto, por se tratar de “mercado”, os artistas por vezes sujeitam sua criação (e seu conteúdo crítico) às demandas deste mesmo mercado, numa relação típica da “lei da oferta e da procura”.

As primeiras linguagens a se libertar do invólucro institucional e atuar diretamente na paisagem são chamadas de *Land Art* ou *Earth Works*. Estas utilizavam a própria paisagem como material e/ou suporte de suas obras, como se pode observar nas imagens dos trabalhos de Robert Smithson e Christo Javacheff, aqui tomados como exemplos. Como não se configuravam como objetos isolados e sim normalmente como intervenções efêmeras no espaço, estas obras não eram passíveis de serem vendidas, ou seja, de participarem, enquanto objetos, do mercado de arte²⁷.



Figs. 2 e 3: Ilhas Cercadas, Christo J., EUA, 1983. (Fontes: JANSON, 2001 e ARGAN, 1992)



Figs. 4 e 5: Spiral Jetty, R. Smithson, EUA, 1970. (Fontes: ARGAN, 1992, e JANSON, 2001)

Mas estas primeiras atuações não se aventuravam pelos espaços urbanos. A arte contemporânea só veio a intervir ativamente na cidade a partir da consolidação das teorias do “lugar” comentadas anteriormente. Assim, passa-se a produzir obras que não se prestam a deslocamentos, pois, sem o lugar onde estão inseridas, estas perderiam o seu sentido. A noção do respeito à *especificidade do sítio* foi então uma mudança fundamental na concepção da obra de arte no contexto urbano. A arte de *Site Specific*, como é chamada, vem substituir o “(...) uso indiscriminado da Arte como complemento pitoresco do tecido urbano”

²⁷ Entretanto, não se pode dizer que as obras dessa vertente escaparam de todo ao mercado de arte, pois as representações dos mesmos (fotos, croquis elaborados pelos artistas, mapas, cartões postais) passaram a ser não apenas expostas em galerias como também vendidas como “obras”. Christo, por exemplo, utiliza esta estratégia para patrocinar a execução de suas obras, cujo investimento quase sempre sai de seu bolso, a fim de não depender diretamente de patrocinadores públicos ou privados que pudessem forçar ou influenciar seu processo de criação.

(SHULZ- DORNBURG, 1999). As obras não mais seriam “acontextuais”, ou seja, passíveis de serem inseridas em qualquer lugar, apenas como um adorno estético:

“A crise da autonomia modernista da obra de arte, tomada como um objeto fechado em si próprio e isolado no espaço, coloca a questão da localização, da relação da obra com o entorno.” (PEIXOTO, 2004, 14)

Diferentemente das antigas práticas de se dispor de esculturas em espaços públicos, a arte urbana atual visa estabelecer uma profunda relação com o entorno: *“A obra como objeto se dilui diante da utilização do lugar como forma de experiência estética”* (PEIXOTO, 2004, 18). A arte deve agora realçar a natureza, o espaço, a história e o contexto social específico do lugar:

“A noção de especificidade do sítio, própria aos trabalhos escultóricos, ganha aqui conotação mais ampla. Trata-se de tirar obras das instituições culturais, dos circuitos de exibição estabelecidos, dos padrões convencionais de classificação, e levá-las a um diálogo mais amplo. Não tomar as obras isoladamente, como intervenção num espaço mais complexo. Redefinir o lugar da obra de arte contemporânea, a partir de sua integração com outras linguagens e outros suportes.”(PEIXOTO, 2004, 14)

As intervenções de *site specific* são exemplos de pesquisas artísticas que buscavam investigar as possibilidades de integração (ou mesmo de diluição de limites) entre obra de arte e espaço urbano. Mas o que vem sendo denominado de Arte Urbana hoje pode assumir as mais diversas formas e causar os mais diferentes impactos e questionamentos. Esta pode advir de uma encomenda do poder público para algum fato comemorativo, sendo oficial, patrocinada e planejada em seus mínimos detalhes. Pode, também, ser “marginal” como a pichação e o grafite. Mas, seja ela oficial ou marginal, qualquer forma de intervenção artística no tecido urbano participa do imaginário da cidade.

É interessante observar, porém, que mesmo a arte pública “oficial” tem o poder de causar tensões entre o público e a arte. Isto se reflete, por exemplo, nas depredações do patrimônio público - quer de monumentos arquitetônicos, quer de esculturas em locais públicos. Algumas vezes, a relação obra/ contexto/ público gera reações tais que podem levar ao caso extremo da remoção ou destruição completa de uma obra. Um caso emblemático aconteceu com a escultura “Arco Inclinado”, de Richard Serra, removida devido a protestos dos usuários do local onde a obra estava inserida²⁸. Como parte dos

²⁸ *“As tensões ainda existentes entre o público em geral e a arte, ostensivamente concebida com o total bem-estar público em mente, ficaram patentes na discussão do destino do Arco inclinado de Serra, encomendado em 1981 por um programa oficial para a Federal Plaza de Nova York. A escultura em aço – muito mais alta que um homem – cortava a praça, restringindo em muito a visão e o trânsito dos pedestres. Em 1985, o protesto dos que trabalhavam em edifícios das imediações tornou-se tão intenso que a administração dos serviços Gerais, o órgão governamental que havia encomendado a obra, anunciou que ela seria removida. Seguiu-se um processo jurídico, com Serra afirmando que sua remoção constituiria uma violação ao seu contrato e que uma proposta*

artistas contemporâneos ocupa-se cada vez mais em instigar o observador, em causar comoção, surpresa ou choque, exigindo uma participação²⁹, um maior engajamento do espectador, em muitos casos observou-se um aumento desta “tensão” arte/ público. Entretanto, em alguns contextos o “choque”, por gerar questionamentos, pode ser fundamental para tornar a vida cotidiana menos limitada a uma apreensão superficial dos espaços.



Figs. 6 e 7: “Arco inclinado”, R. Serra, EUA, 1981, e “Standort Merry-go Round”, H.Haacke, Alemanha, 1997. (Fontes: ARCHER e WWW. sescsp. org.br)

Projetos de intervenção artística no espaço público já causaram impacto em diversas cidades por ter estimulado uma revalorização de espaços antes relegados, dando-lhes novo vigor como lugares de convivência social. Outros aspectos positivos dizem respeito à criação de novos atrativos para a cidade, incentivando o turismo, tornando mais acessíveis produtos culturais, reforçado aspectos da cultura local, ou, ainda, estabelecido referências de memória a um lugar³⁰. Principalmente, a arte urbana atual parece buscar estimular a experiência do espaço:

de deslocamento para um dos lados da praça era inútil, pois a obra havia sido concebida para ocupar sua posição original. Qualquer alteração nessa concepção destruiria a obra. Ela foi finalmente removida em 1989.” (ARCHER, 2001, 196)

²⁹ Um exemplo é a obra “Standort Merry-go Round” (fig. 7), de Hans Haacke: o público precisa se aproximar e olhar por entre as frestas do “cercado” de madeira para poder vislumbrar o carrossel que está dentro dele girando ao som do hino nacional alemão.

³⁰ Conforme comentado anteriormente, a transformação de “não-lugares” em lugares sociais gerando um “re-energamento” da cidade.

“A visita ao Museu é substituída por uma série de itinerários urbanos, numa retomada anacrônica do modelo do flâneur e sua fascinação com o estranhamento da cidade. A especificidade do sítio recupera a idéia de jornada.” (PEIXOTO, 2002, 19)

Mas a proposta de intervir em circuito na cidade também comporta riscos, e o principal é o desta vir a se configurar como um *“modo disfarçado de publicidade e política corporativista”* (PEIXOTO, 2002,19), participando assim dos processos de exclusão e de espetacularização das cidades. Em outras palavras, a arte, transmutada em mera imagem publicitária das forças dominantes, ao invés de contribuir fundamentalmente para a consolidação e descoberta dos lugares, pode, ao contrário, concorrer para a alienação geral das massas.

Por outro lado, as intervenções artísticas em escala urbana, como também são chamadas; podem agir como *“catalizadores”* e agregar valor e significado a espaços muitas vezes abandonados. Seu apelo democrático é caracterizado pelo embate direto com o habitante: *“a obra poderá ser a ocasião para cada passante ocasional, sem hierarquia social, de viver a experiência provocada pelo encontro inopinado com uma representação no meio do espaço público”*³¹. Este elemento de surpresa, de não programação, pode realmente contribuir para aumentar seu impacto. Diferentemente da visita a um museu, na qual existe certa preparação mental para o embate com as obras, descobrir arte na cidade pode causar estranhamentos e, desta forma, insuflar algo de *“aventura”* no cotidiano ao se deparar com essas novas imagens: *“A função da arte é construir imagens que sejam novas, que passem a fazer parte da própria paisagem urbana.”* (PEIXOTO, 2004, 15)

Se a princípio a crítica era muito reticente em relação à qualidade artística dessas obras de *site specific*, o apelo à especificidade do lugar logo a conquistou pela possibilidade de um papel social mais ativo para a arte. Entretanto, de seu sentido original de contato com o público sem intermédio de instituições ou mercado, as propostas de intervenção atuais vem se mostrando cada vez mais tendenciosamente voltadas para a promoção de megaeventos. Cláudia Büttner (In: PALLAMIN, 2002, 74) descreve esta transformação recente na Europa:

“O princípio básico, que consistia em criar obras artísticas como e para um determinado lugar; tornou-se o paradigma de quase todos os empreendimentos na área urbana. (...) Uma das razões que levaram a aprovação da nova arte no espaço público foi o desejo de que a arte tomasse em consideração as funções públicas dos locais assumindo ela própria uma função pública; mas aos poucos foi se cristalizando o

³¹ GROUT, In: MOSSER (org.), 1995, 486. Tradução livre da autora. Original: *“L’oeuvre pourra être l’occasion pour chaque passant occasionel, sans hiérarchie sociale, de faire cette expérience due à la rencontre jnopinée avec une représentation au milieu de l’espace public.”*

entusiasmo pelas instalações específicas como um gênero popular. (...) Abriu-se então um mercado formidável: realizadores de festivais e megaeventos, secretarias culturais e muitos empreiteiros de feiras, aeroportos e shopping centers passaram a explorar a eficácia pública da arte em benefício da própria imagem e da do local do evento.”

Inicialmente, os artistas entendiam arte pública como presença física perene na cidade. Foi uma transformação significativa a que levou a arte na cidade a tornar-se cada vez mais efêmera e performática. A obra vira um “acontecimento” programado pelo artista, de propostas tão diversas que ultrapassam a idéia tradicional de arte³². Como, por exemplo, no grupo de artistas vienenses Wochenklausur, que executa trabalhos sociais tal qual uma ONG, mas que se beneficia do status de “obra-de-arte” em suas atuações. Isto nos mostra que os artistas seguem pensando em estratégias para escapar da mercantilização da arte. Mas até o momento isto não se tem mostrado possível: todas as novas propostas, por mais radicais que sejam, terminam por ser absorvidas pelo meio e o mercado de arte.

Diante do exposto, permanece uma questão: a arte urbana, sobretudo em suas tendência mais contemporâneas, tem logrado ampliar o debate sobre a cidade e o uso que se faz dela - ou virou apenas uma estratégia de marketing estetizada? Tem tratado a memória e a visualidade da cidade - ou participa dos processos de dominação? Tem promovido o resgate dos espaços públicos como locais de criatividade, reunião, sociabilidade? Estas questões serão abordadas adiante, ao tratar deste paradoxo da arte urbana na cidade contemporânea.

1.3 - O PARADOXO DA ARTE URBANA CONTEMPORÂNEA: A PARTICIPAÇÃO NOS PROCESSOS DE ESPETACULARIZAÇÃO DAS CIDADES

Nos dias de hoje, pode-se constatar uma amplificação do entendimento da noção de patrimônio cultural - que anteriormente privilegiava expressões ligadas à “alta-cultura” - no sentido de acolher algumas atividades voltadas para o consumo de experiências estéticas de grande amplitude e para o lazer, tais como parques temáticos, espaços culturais e outros, destinados a um mercado massificado. Isto vem ocorrendo em consequência de políticas e iniciativas culturais mais abrangentes, nas quais “*praticamente todo objeto ou experiência pode ser considerado de interesse cultural*” (FEATHERSTONE 1995, 135)

Esta noção de cultura, entendida por alguns autores como ligada a uma postura pós-moderna, descortina talvez uma desconstrução das hierarquias vigentes e aponta para a

³² Esta tendência ficou bastante visível na última Documenta de Kassel (Alemanha, 2002). A “Documenta” é a mais importante e influente exposição mundial de arte contemporânea.

valorização de expressões da cultura popular e de massa como contribuições importantes para a construção da imagem da cidade. Observa-se que esta ampliação de interesse pelo patrimônio cultural está diretamente ligada à constatação de que o realce dos espaços citadinos pode ser traduzido em aquecimento da economia local. Ou seja, não se trata apenas de uma valorização do *savoir faire* popular, mas também da introdução de uma dimensão mercadológica que passa a influenciar fortemente este processo no sentido da criação de novos produtos, novos valores de uso e de troca para um mercado consumidor ávido de novidades.

Assim, no mundo contemporâneo, são visíveis e marcantes as iniciativas para se construir uma imagem para cada cidade. Via de regra, esta imagem é concebida valendo-se de traços da cultura e realizações notáveis que possam dar consistência a uma “identidade local”³³ (ainda que por vezes de forma simulada) como objetos ou serviços passíveis de compra e venda, símbolos e ícones da cultura local, desde que atrativos e vendáveis. Esta busca da “identidade da cidade”, do “*genius loci*”, como valor de troca alienável na forma de espaços de fruição temático-cultural vem gerando mutações profundas no espaço habitado, apontando para uma “tematização” singularizadora da cidade. Esta tentativa, porém, tem levado mais a uma uniformização do que uma particularização de cada cidade:

“De fato, nas políticas e nos projetos urbanos contemporâneos, principalmente dentro da lógica do planejamento estratégico, existe uma clara intenção de se produzir uma imagem singular de cidade. Essa imagem, seja ela forjada ou não, seria fruto de uma cultura própria, da dita identidade de uma cidade. O que se vende hoje internacionalmente é, sobretudo, a imagem de marca da cidade e, paradoxalmente, essas imagens de cidades distintas, com culturas distintas, se parecem cada vez mais.”
(JACQUES, 2004, 24)

Neste processo, observa-se a multiplicação de certas práticas de valorização destes espaços que, a depender do contexto e dos objetivos assume diversos nomes - revitalização, requalificação, restauração - muitas vezes similares no resultado. Tudo em busca do aumento do “capital cultural” da cidade, como define Bourdieu³⁴ (1984).

³³ Conforme se abordou anteriormente, discordamos da noção de identidade como algo permanente e imutável. Ela é, ao contrário, mutável e permanentemente reconstruída diante da incessante troca de informações característica do mundo contemporâneo.

³⁴ Pierre Bourdieu nos fala em “capital cultural” da cidade, onde esta seria valorizada pela carga cultural que carrega. Pode-se observar em alguns procedimentos contemporâneos a busca de aperfeiçoamento deste “capital” através da construção de uma nova imagem, como nos processos de revitalização de áreas urbanas. Intenciona-se com isso transformar “não-lugares” em espaços onde sejam redefinidos aspectos como a carga histórica, a identidade e a relação dos habitantes com o lugar. Têm-se exemplos desta tentativa em Maceió, como o projeto de revitalização do bairro de Jaraguá e também o Corredor Cultural Vera Arruda, o primeiro abordado na Seção 2 e o segundo na Seção 4.

Observa-se então, mais uma vez, que nunca antes na história a cultura esteve tão conscientemente evidenciada pelo seu valor de troca e em sua conversão em capital econômico. Reconhece-se que as artes Visuais, associadas à arquitetura, ao urbanismo e à publicidade, vêm moldando novas concepções de espaço e de interatividade. Mas como se articulam esses elementos formadores de uma nova imagem da cidade? Que discursos eles representam? Muitas questões vêm sendo discutidas acerca da pertinência e das conseqüências de tais práticas artísticas nos espaços públicos urbanos, podendo ser sintetizadas da seguinte maneira: as obras inseridas em espaços não-institucionais, pelo seu contato mais direto com o público, vêm logrando contribuir para a discussão das novas formas de sociabilidade na cidade, ao tempo em que se destacam como presença estética?

Uma das críticas mais incisivas diz respeito à idéia de que estas estariam, acima de tudo, contribuindo para os processos de gentrificação e de espetacularização³⁵ das cidades, através da participação nos processos de renovação urbana que buscam inserir as cidades em um padrão global de consumo e turismo cultural. Nestes processos, é evidente a busca que se faz da construção de uma imagem da cidade que possa gerar um aquecimento de sua economia, uma imagem que possa atrair investidores e turistas. Na citada tendência à espetacularização do espaço urbano preocupa-se, sobretudo, em tornar a cidade visualmente mais atraente. Gera-se com isso uma imagem que às vezes corresponde muito pouco à realidade, podendo-se comparar a uma “maquiagem”, que visa esconder da vista as áreas “problemáticas” e as contradições da cidade.

Entretanto, a cidade é muito mais que um cenário. Evidentemente a preocupação com a aparência física dos lugares é importante, fundamental. Mas, na maior parte dos projetos de renovação urbana, constata-se uma tendência a uma elitização dos espaços, reforçando, conseqüentemente, a exclusão social. Nos processos de *gentrificação*, geralmente os antigos habitantes das áreas renovadas são desapropriados, deslocados para lugares longe deste novo centro de interesses da cidade. Normalmente busca-se capital e esquece-se das pessoas. Mas, segundo Lynch, as pessoas são elementos primordiais dessas dinâmicas, devendo assim ser consideradas como tal:

“Os elementos móveis de uma cidade, em especial, as pessoas e suas atividades, são tão importantes quanto as partes físicas estacionárias. Não

³⁵ De acordo com Jacques: “O atual momento de crise da noção de cidade se torna visível principalmente através das idéias de “não-cidade”: seja por congelamento – cidade-museu e patrimonialização desenfreada – seja por difusão – cidade genérica e urbanização generalizada. Essas duas correntes de pensamento urbano contemporâneo, apesar de aparentemente antagônicas, tendem a um resultado bem semelhante e que pode ser chamado de “espetacularização” das cidades contemporâneas.” (JACQUES, 2004, 23)

somos meros observadores deste espetáculo, mas parte dele; compartilhamos o mesmo palco com outros participantes.” (LYNCH, 1995, 2)

A primeira crítica a esse processo de espetacularização das cidades e de não-participação do público partiu da Internacional Situacionista³⁶, entre as décadas de 1950 e 1960. Tratava-se de um grupo formado por teóricos, artistas e ativistas que se opunham às idéias estabelecidas pelo urbanismo modernista³⁷. Propunham um outro modo de intervir na cidade, através da construção de “situações”. Segundo Jacques, o interesse dos situacionistas pelo urbanismo se deveu sobretudo à importância da cidade como terreno de ação de sua luta contra os processos de espetacularização em geral:

“A IS (...) lutava contra o espetáculo, a cultura espetacular e a espetacularização em geral, ou seja, contra a não-participação, a alienação e a passividade da sociedade. O principal antídoto contra o espetáculo seria o seu oposto: a participação ativa dos indivíduos em todos os campos da vida social, principalmente no da cultura. O interesse dos situacionistas pelas questões urbanas foi uma consequência da importância dada por estes ao meio urbano como terreno de ação, de produção de novas formas de intervenção e de luta contra a monotonia da vida cotidiana moderna.” (JACQUES, 2004, 25)

O fato da crítica situacionista contra a espetacularização da cidade ser ainda tão atual é prova de que ainda não se avançou na questão da participação popular. Diante desta realidade, a arte urbana encontra-se em um paradoxo: ao mesmo tempo em que sua presença na cidade democratiza o acesso à cultura e aos imaginários sociais, esta vem também aparentemente servindo a processos de dominação e de subordinação da pobreza, reforçando o *status quo*.

É preciso então refletir sobre a imagem formada e transformada por esses símbolos inseridos na cidade e, principalmente, indagar se a arte vem contribuindo nos processos de apropriação social dos espaços da coletividade. O papel da arte urbana na cidade contemporânea seria o de inaugurar um diálogo com o espaço que a recolhe, marcando as vias de passagem, insuflando ritmo e transformando este espaço em lugar. A obra na cidade pode responder a uma idéia de junção, de união, seja da população em torno de símbolos, seja de reestruturação urbana através da transformação de não-lugares³⁸ em lugares sociais: um “re-enervamento” da cidade.

³⁶ Citou-se a Internacional Situacionista na introdução desta dissertação, aludindo ao fato de que um dos procedimentos do trabalho inspirava-se no conceito de “deriva” proposto pelos situacionistas.

³⁷ Comentou-se anteriormente sobre as críticas ao urbanismo modernista aparecidas nesse período.

³⁸ Termo definido por Marc Augé: “Se um lugar pode ser definido como identitário, relacional e histórico, um espaço que não se pode definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar.” (AUGÉ, 1994, 73)

Entretanto, por na maioria das vezes a inserção da obra de arte responder a uma comanda do poder público, existem questões políticas, econômicas e sociais envolvidas. Se por um lado a obra é um gesto oferecido ao público, por outro lado espera-se uma contrapartida: uma reestruturação do espaço social, uma revalorização imobiliária, a criação de uma atração turística e às vezes a simples exaltação da imagem da gestão pública enquanto “incentivadora” da cultura local. Mas o envolvimento governamental local revela também o estabelecimento de uma nova mentalidade no tocante ao papel da arte para a sociedade contemporânea:

“(...) a expansão do envolvimento governamental e semigovernamental no financiamento das artes era sintomática de uma crença cada vez maior na necessidade da arte na moderna sociedade democrática. A arte, sem dúvida, não era um luxo, mas algo que qualquer sociedade evoluída que se prezasse deveria ter como marca de sua condição de civilizada.”
(ARCHER, 2001, 146)

Outros elementos reforçam o paradoxo da arte urbana na cidade contemporânea: se por um lado, como se colocou, a presença da arte em espaços públicos caracteriza o acesso democrático e irrestrito a este bem cultural, por outro lado, sua presença física tem o poder de gerar a valorização imobiliária dos espaços circunvizinhos, destinando-os mais uma vez à elite. Neste caso, a arte é um objeto/fetichismo, como uma jóia em uma vitrine, ao qual é permitido olhar, mas jamais possuir. A inserção destes artefatos culturais na paisagem, aliada aos processos de renovação urbana, realmente têm o poder de estabelecer uma nova dinâmica econômica na cidade através, entre outros, do turismo cultural. Mas, ainda uma vez, não é ao habitante comum que se destina esta nova cidade: os equipamentos culturais implantados são sempre voltados ao turista e à elite, que podem consumir tais serviços. Não é todo o “público” que está convidado³⁹.

Diante dessas questões, uma das ambições da arte urbana contemporânea deveria ser a da transformação do espaço em lugar: qualificar o lugar público através da inserção de símbolos, dando forma ao amorfo, insuflando vida, surpresas e matizações no embate cotidiano com os espaços. Pois, de acordo com Buttner:

*“A arte pode exercer um papel importante no cotidiano. Sendo ela uma forma de comunicação pública, é necessário aperfeiçoar os conteúdos para participar desta forma de comunicação e dar-lhe mais vigor.”*⁴⁰

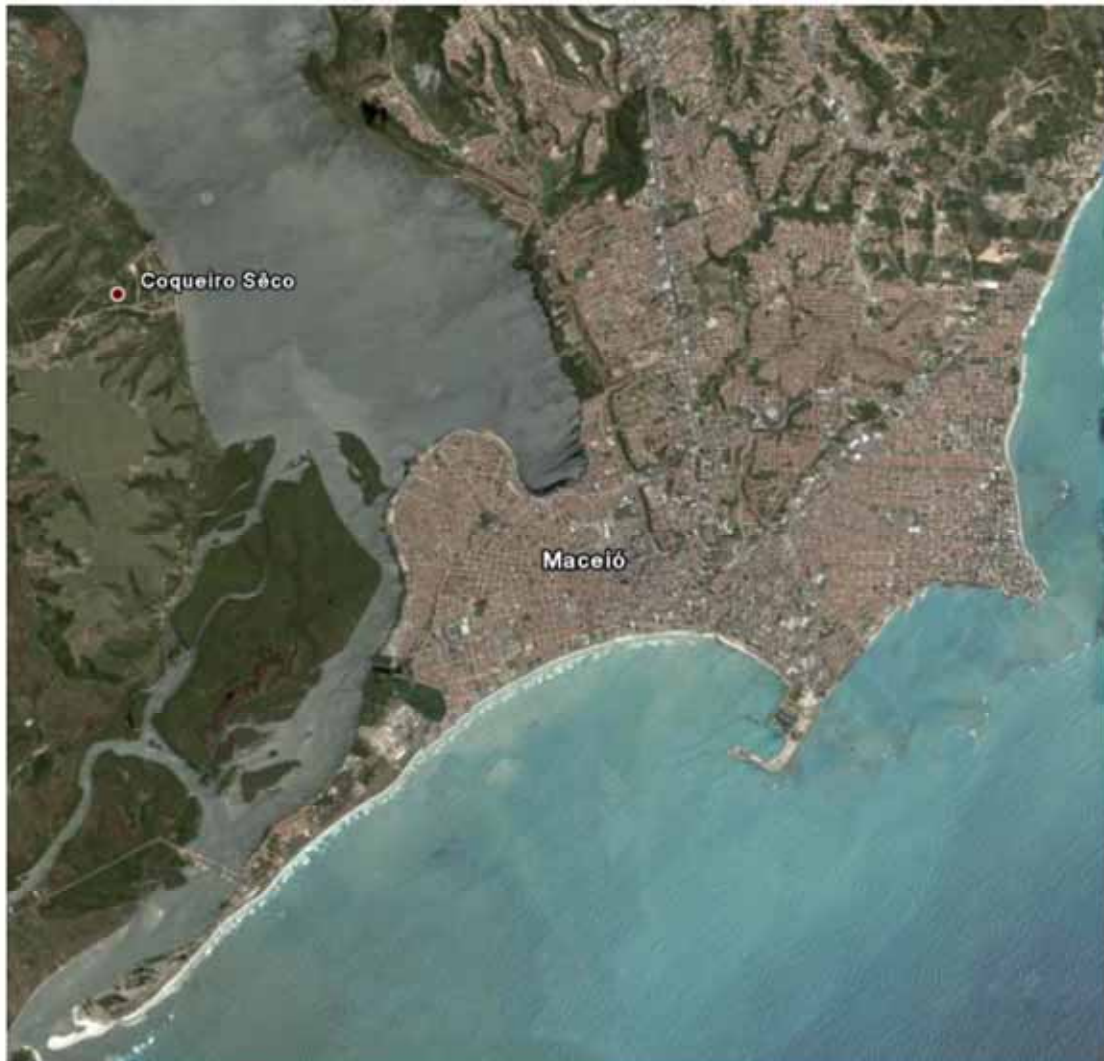
³⁹ Sitte, em 1889, já colocava a questão da exclusão social como justificativa para a presença da arte na cidade: “É preciso ter em mente que a cidade é o espaço da obra de arte por excelência, porque é esse tipo de obra que surte os efeitos mais edificantes e duradouros sobre a grande massa da população, enquanto os teatros e concertos são acessíveis apenas às classes mais abastadas.” (SITTE, 1992, 118)

⁴⁰ BÜTTNER, In: PALLAMIN, 2002, 107.

Como já colocava a Internacional Situacionista, a não-espetacularização da cidade só pode se realizar diante da participação popular e de uma efetiva apropriação dos espaços públicos da cidade. A arte urbana tem então dois caminhos: ou a concepção de obras que contribuam para estimular esse processo, ou continuar fadada a ser apenas um dos elementos na composição de cenários urbanos espetaculares.



**SEÇÃO 2- MACEIÓ: REFERENCIAIS
HISTÓRICOS, URBANÍSTICOS E ARTÍSTICOS**



CIDADE DE MACEIÓ (imagem de satélite) - fonte: Google Earth, 2007.

SEÇÃO 2 – MACEIÓ: REFERENCIAIS HISTÓRICOS, URBANÍSTICOS E ARTÍSTICOS

Esta seção se concentra na contextualização da arte urbana de Maceió através da abordagem de seus referenciais históricos, urbanísticos e artístico-culturais. Ainda que a ênfase deste trabalho esteja na arte urbana encontrada na paisagem atual da cidade, é preciso primeiramente compreender os reflexos da formação histórico-social presentes no panorama atual. Para isto, enfocou-se brevemente alguns referenciais históricos fundamentais da cultura alagoana e suas implicações na configuração do tecido urbano da cidade de Maceió. Objetivou-se, assim, abordar alguns momentos do desenvolvimento da cidade a fim de melhor compreender como se configurou os espaços onde se inserem as diversas manifestações de arte urbana. Buscou-se também construir um panorama da arte alagoana, enfocando principalmente as artes visuais e ambientando-as no contexto contemporâneo. Uma abordagem sobre algumas políticas culturais na cidade, fator fundamental para o entendimento das iniciativas do poder público em termos de arte urbana, complementa esta seção.

2.1- REFERENCIAIS HISTÓRICOS, SÓCIO-ECONÔMICOS E URBANÍSTICOS:

2.1.1 - ALAGOAS:

O território onde hoje se situa o Estado de Alagoas pertenceu à Capitania de Pernambuco até o início da segunda década do século XVII. Foi seu quarto donatário, Duarte Coelho, que atribuiu a denominação de “Alagoas” à região situada junto às lagoas Mundaú e Manguaba. Em 1706, oficializou-se a existência da Comarca das Alagoas, tendo como capital a Vila de Santa Maria Madalena de Alagoas do Sul (atualmente denominada Marechal Deodoro). O desmembramento de Pernambuco, e conseqüentemente a emancipação política de Alagoas, deu-se oficialmente em 16 de setembro de 1817. Este fato é importante porque, independente das razões da Emancipação, sobre as quais os historiadores divergem, estabeleceu-se para Alagoas uma existência independente de Pernambuco: *“A criação do espaço alagoano se materializa, de fato, a partir das práticas sociais como uma imagem diferencial no contexto da imagem de pernambucanidade.”* (LINDOSO, 2005, 36)

Alagoas foi uma típica representante da economia desenvolvida no Nordeste no período colonial, baseada principalmente na monocultura da cana-de-açúcar para exportação e com

intensa utilização de mão-de-obra escrava. Esta sociedade tinha na figura do senhor de engenho um de seus principais personagens, o qual detinha poderio econômico, influência política e autoridade sobre os membros da família, escravos e agregados. Uma sociedade de estrutura patriarcal, de forte cunho tradicionalista:

“Em Alagoas, a dependência quase exclusiva do açúcar e do algodão - duas culturas que estruturam formas de vida social fortemente marcadas pelo tradicionalismo - irá empurrar para um tempo a perder de vista o desvencilhamento da sociedade alagoana da dependência em relação ao velho engenho e ao ruralismo que por ele é engendrado.” (VERÇOSA, 1996, 102)

Mesmo o surgimento das usinas, em fins do século XIX, substituindo em parte os antigos engenhos bangüês, não chegou a modificar significativamente a estrutura econômica e social vigente. Verificou-se justamente o contrário - a manutenção e mesmo a ampliação dos sistemas de dominação anteriormente estabelecidos:

“(...) trazendo, de quebra, maior concentração fundiária e controle sobre mais amplas camadas da população. Ao deter a posse das melhores terras e o pouco crédito disponível, ela representa a continuação da tarefa secular que a cana-de-açúcar vem realizando na sociedade alagoana (...).” (VERÇOSA, 1996, 122)

Ainda nos dias de hoje, a agroindústria canavieira continua a ser o principal, pilar produtivo da economia no Estado. É uma situação insustentável, levando-se em conta todas as limitações socioeconômicas e os impactos ambientais que a monocultura extensiva pode acarretar no longo prazo. Uma prova disto é que os indicadores sociais do Estado apontam Alagoas como uma das localidades brasileiras com os piores níveis de expectativa de vida, mortalidade infantil e analfabetismo. Sua injusta distribuição de renda completa este quadro, que aponta para a concentração do poder nas mãos de uma elite econômica, perpetuando a estrutura social dominada pelo setor agro-exportador estabelecida desde o período da colônia:

“O Estado se desenvolveu graças à agroindústria canavieira. Por isso mesmo, atualmente, grande parte dos municípios alagoanos tem, na cana-de-açúcar, a mola propulsora de sua economia, contando com 27 usinas ativas. O cultivo, feito em latifúndios, é uma das razões para a concentração de renda verificada no “Paraíso das Águas”. ”¹

A permanência dos resquícios da antiga sociedade escravagista voltada para a monocultura de exportação revela-se também através do tradicionalismo verificado na manutenção das estruturas sociais, dos valores e dos padrões de gosto em relação às manifestações artísticas por aqui desenvolvidas:

“O englobamento das questões socioeconômicas indica o peso da tradição, da manutenção das raízes familiares e do poderio político-econômico. Nessas circunstâncias, qualquer movimento para mudanças em qualquer setor

¹ Cd “Conhecendo Alagoas”, WWW.joc.com, 2005. Fonte: MISA

enfrenta a força de uma sociedade rigidamente organizada e estabelecida e de uma mentalidade tradicionalista. A influência desse fato sobre a produção cultural artística é fator indispensável para a compreensão da arte como mais um fator de continuum da história alagoana.” (CAMPOS, 2000, 30)

Para se compreender o contexto cultural de Alagoas, e, conseqüentemente, as manifestações artísticas aí desenvolvidas, é preciso ter em conta estes aspectos específicos de sua formação sócio-econômica. Apontou-se aqui para a manutenção de uma mentalidade tradicionalista advinda de uma estrutura social que permanece ligada, desde a época da Colônia, à hegemonia da monocultura da cana-de-açúcar. No entanto, estes breves comentários sobre a influência da cultura sucro-alcooleira no Estado não pretendem esgotar a complexidade da formação sócio-econômica, e principalmente cultural, de Alagoas. Para isto, dever-se-ia considerar também a influência de outras dinâmicas presentes em seu processo histórico².

2.1.2 - MACEIÓ:

A denominação “Maceió” deriva de *Maçayó*, nome indígena que designava um riacho (o atual Salgadinho), e que significa “o que tapa (aterro sobre) o alagadiço”. *Maçayó* também denominava um engenho bangüê de açúcar que se situava no local onde hoje se encontra a Praça D.Pedro II, no Centro da Cidade. De acordo com o historiador Craveiro Costa, este lugar parece ter correspondido ao sítio inicial da vila de Maceió³, onde se localizava o pelourinho, segundo o mapa produzido em 1820 a mando de Melo Póvoas, o primeiro governador da província de Alagoas.

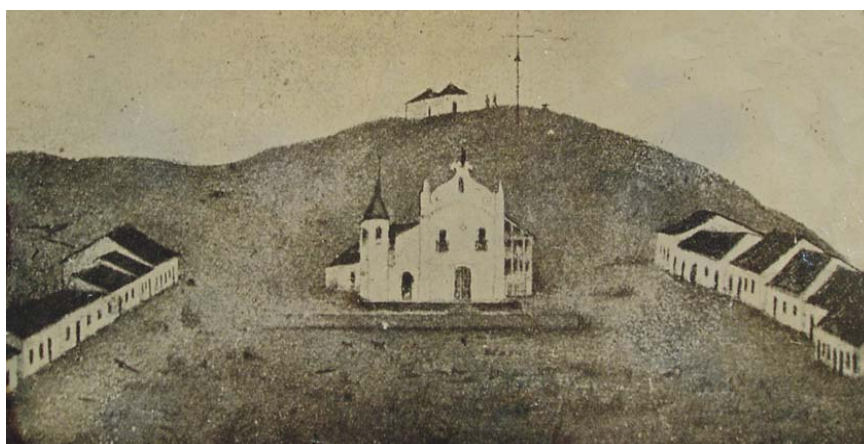


Fig. 8: Povoamento inicial de Maceió (Fonte: MISA)

² Aqui não exploradas em mais detalhes por extrapolarem o objetivo desta pesquisa. Existe uma considerável bibliografia disponível sobre o assunto. Alguns títulos são citados neste trabalho e se encontram devidamente inseridos em suas referências bibliográficas.

³ Esta versão é defendida pelo historiador Craveiro Costa: “Uma verdade, porém, é incontestável. A célula mater do povoado foi o engenho com a sua ermida de S. Gonçalo, que existiram na atual praça D.Pedro II.” (2001, 17). Existe também uma outra hipótese, trabalhada por Moacir Sant’ana, de que o núcleo original da cidade estaria situado onde hoje é o bairro de Jaraguá, a partir de um pequeno povoado de pescadores.

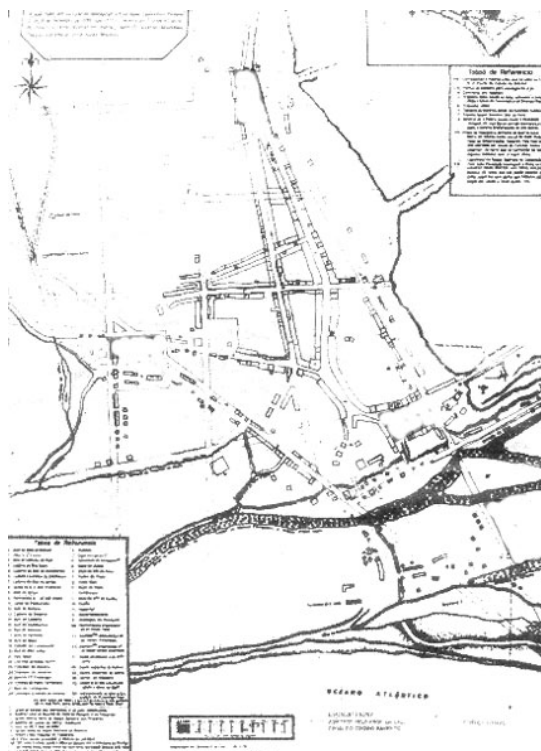


Fig. 9: Mapa de Maceió elaborado em 1841 por Carlos Mornay, baseado no mapa de 1820 confeccionado por José da Silva Pinto por determinação de Melo e Póvoas. (Fonte: BARROS, 1991).

O relevo da cidade de Maceió caracteriza-se pela sua configuração em três planos, a saber: uma planície litorânea, um platô intermediário, elevado do nível do mar entre 7 e 10 metros, e um planalto, com altitudes que variam entre 20 e 60 metros. Seu povoamento inicial, conforme o mapa apresentado, ocupava a área do platô intermediário, onde hoje está o centro, e uma área do atual bairro de Jaraguá, na planície, devido às suas qualidades de porto. Sua expansão se deu posteriormente pela ocupação dos territórios circunvizinhos aos bairros citados, entre eles os futuros bairros Prado, Farol, Trapiche da Barra, Poço, Levada, Bebedouro, Ponta da Terra e Pajuçara.

Maceió foi elevada, por alvará régio, à condição de vila em 05 de dezembro de 1815. Em 16 de dezembro de 1839, devido ao seu desenvolvimento como empório comercial e à importância estratégica que seu porto havia adquirido, deu-se oficialmente a transferência da capital de Alagoas para a Vila de Maceió. Esta transferência também simbolizou o estabelecimento de um novo modelo sócio-econômico:

“O modelo que serviu para a construção da vida urbana em Maceió foi o burguês-mercantil, e não o modelo colonial de implantação da cultura urbana. Há uma diferença fundamental entre a criação de Santa Maria Madalena da Alagoa do Sul, a antiga capital, que ilustra o modelo colonial de implantação e fixação da cultura urbana, e a criação de Maceió, produto de um modelo burguês-mercantil de estabelecimento da vida urbana, e que se opõe social e politicamente ao modelo urbano-rural que a antiga capital representa.” (LINDOSO, 2005, 81)

Entretanto, não desapareceu de todo a origem rural de sua estruturação social. Pode-se falar, antes, em uma adaptação dos interesses dos antigos senhores de engenho frente a uma nova realidade socioeconômica, mas ainda com uma semelhança fundamental: a permanência da dominação das elites oriundas do sistema econômico baseado na agroindústria canavieira.

“Na realidade, o que fez Maceió superar sua origem, mas não negá-la, foram as relações econômicas baseadas no comércio estabelecido pela proximidade do porto de Jaraguá. Enquanto o engenho firma sua economia na produção açucareira, Maceió se fortalece com o escoamento comercial do açúcar de toda a região e o recebimento de mercadorias estrangeiras para venda em toda a Alagoas. É sua situação logística que lhe consolida a posição. Do mesmo modo, se a cidade parece querer afastar o magnata explorador da terra e do regime escravocrata, ele acolhe seus filhos imbuídos do velho poder do mando e da autoridade política, ambos ainda embasados nos resquícios da riqueza oriunda do açúcar.” (CAMPOS, 2000, 31)

Observa-se, no século XIX, um intenso desenvolvimento demográfico e urbanístico na Cidade, estimulado principalmente pelo seu florescimento econômico, sua nova condição de vila, e, posteriormente, capital. O traçado das vias delineou-se de forma espontânea, acompanhando os acidentes do terreno e o alinhamento das edificações existentes. O Governador da Província Melo e Póvoas, a partir do mapa elaborado em 1820, chegou a propor um plano de urbanização para Maceió, com a abertura de avenidas e correção do alinhamento de algumas ruas. Mas esta proposta parece não ter sido executada. De acordo com Diegues Jr.:

“Começaram as realizações. Era preciso construir a cidade. Maceió cresceu desordenadamente, sem ritmo, sem método, sem estilo. A planta de Póvoas, de 1820, pretendia dar um plano de urbanização, mas este não foi cumprido.” (DIEGUES JR., Manuel, In: COSTA, 2001, 156.)

A observação de Craveiro Costa reforça a idéia da resistência às mudanças no traçado urbano original⁴:

“Melo e Póvoas cuidou seriamente da vila. As suas preocupações não ficaram limitadas às obras de defesa militar que realizou; foram adiante, estenderam-se à remodelação urbana, traçando o plano de uma cidade, cortada por grandes avenidas, partido do mar para a lagoa. Mas a ignorância predominante nesse tempo, na administração e na sociedade, não podia compreender essas realizações. A planta de Póvoas foi legada ao esquecimento, para que os compadres dos vereadores continuassem a aleijar a cidade, impunemente...” (COSTA, 2001, 119)

Maceió se delineava como uma vila de características urbano-burguesas, dotada de uma arquitetura inspirada mais nas feições estilísticas predominantes na capital do Brasil, Rio de Janeiro, que no legado da arquitetura colonial. O classicismo europeu, principalmente o francês, ainda era a influência reinante no estilo do Segundo Império, modelo estabelecido

⁴ Entretanto, hoje se contestam estas afirmações, conforme foi demonstrado nas teses de Verônica Robalinho Cavalcanti (1998) e Geraldo Majela G. Faria (2002) comparando-se a planta de Melo e Póvoas com a malha viária atual do Centro.

desde a vinda da “Missão Artística Francesa” para o Brasil, em 1816, e da inauguração da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro, em 1826⁵. A predominância deste estilo em Maceió é comentada por Diegues Jr. (1939):

“Surgida nos fins do século XVIII para princípios do XIX, Maceió não chegou a conhecer de verdade a vida colonial. Sua existência mesma começa com o Império. De modo que o grosso das construções encontradas pela República tinham as linhas características das edificações do Segundo Reinado. O gosto pelo azulejo nas fachadas, os enfeites no alto das casas – as pinhas, as figuras mitológicas, os abacaxis; as casas imprensadas umas nas outras, quase sem ar, sem ventilação, contrastando com aquelas casas largas e cheias de janelas do tempo da Colônia: eis aí alguns dos traços mais evidentes nos tipos de construção de Maceió.” (DIEGUES JR., Manuel, In: COSTA, 2001, 156.)

Maceió, após o advento da República (1889), intensificou ainda mais o seu progresso urbano. A influência do estilo clássico continua até as primeiras décadas do século XX, mas com características ecléticas. Neste período (1890-1930), aliás, verifica-se a construção de algumas das edificações mais representativas deste “gosto europeu” na cidade: o Palácio Floriano Peixoto (1903), o Teatro Deodoro (1910), a Intendência Municipal (1910)⁶, a Associação Comercial (1923), entre outros. Excetuando-se este último exemplo, todas as edificações citadas são obras do arquiteto italiano Luigi Lucarini, arquiteto oficial de Alagoas e de Maceió durante o período dos governos dos irmãos Euclides e Joaquim Paulo Malta, que se revezaram no poder entre 1900 e 1912⁷.

É neste período, acompanhando a implantação e enriquecendo o entorno dessas imponentes edificações, que várias praças na cidade serão construídas ou reformadas, seguindo o mesmo estilo clássico-eclético. O projetista responsável é o pintor Rosalvo Ribeiro⁸, cuja formação artística se deu primeiramente na Academia Imperial, no Rio de Janeiro, e depois na *Academie Julien*, em Paris. Teria sido o artista, provavelmente, o articulador da encomenda de várias esculturas em ferro fundido provenientes de fundições do Val D’Osne (Paris) instaladas

⁵ A catedral de Maceió, Matriz de N.S. dos Prazeres, foi construída com base em projeto elaborado em 1838 por Grandjean de Montigny, professor de arquitetura da Academia Imperial e chegado ao Brasil juntamente com a missão artística francesa em 1816, a qual liderou. A catedral se situa defronte à Praça D. Pedro II.

⁶ Fonte: DIEGUES JR., Manuel, In: COSTA, 2001, 169.

⁷ Conhecida como a Oligarquia dos Malta, este foi um período onde o poder político concentrou-se nas mãos de uma só família: “O poder dos Malta vai se espalhar por todos os setores da vida alagoana de forma avassaladora.(...) oligarquia forte, os Malta tinham ao seu lado um legislativo que, trabalhando apenas dois meses por ano, aprovavam ad referendum todos os decretos executivos que lhe eram enviados.” (VERÇOSA, 1996, 120)

⁸ Rosalvo Ribeiro será citado também no item 2.2, “referenciais culturais e artísticos”, como um dos principais pintores alagoanos. Apesar de não haver comprovação documental a este respeito, acredita-se que este artista, talvez em parceria com o arquiteto Lucarini, tenha projetado as praças construídas no período da Oligarquia dos Malta.

nas praças que projetou⁹. Este tipo de escultura, além de peças de mobiliário urbano feitas do mesmo material (postes, fontes), quase todos do Val D’Osne, foram intensamente utilizados na cidade do Rio de Janeiro, na época a Capital do Brasil¹⁰.

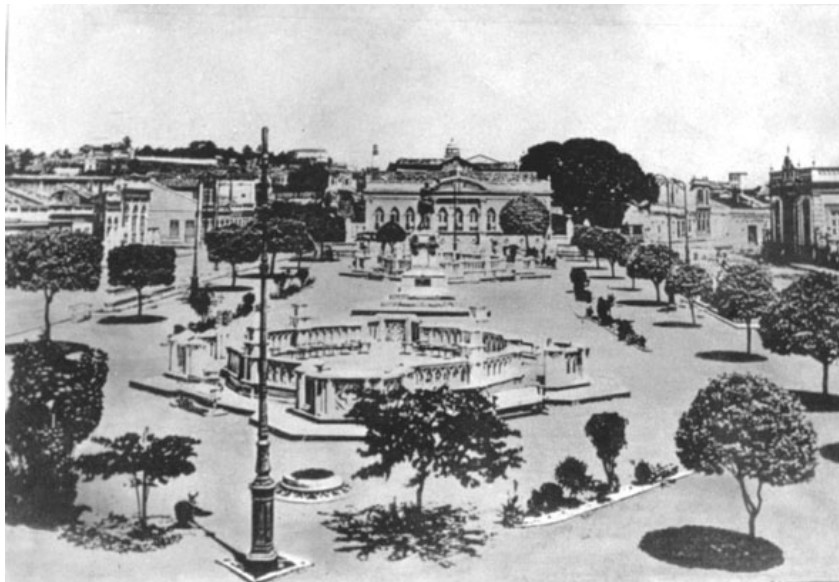


Fig. 10: Praça Deodoro no início do século XX (Fonte: MISA, 2006).

As praças, reformadas, passaram a ser valorizadas como local de passeios e encontros pela elite local. O espaço público passa a se efetivar, em termos, como espaço de sociabilidades:

“As praças surgem nesse período, com mais importância; o contato com a rua não é privativo dos moleques, dos negros, dos vagabundos, das mulheres perdidas. As famílias já procuram as ruas, já vão às praças, já assistem a festejos públicos. A democracia política que a República trouxe, alia-se a democracia social; a aproximação entre as classes sociais, um como que nivelamento. (...). A rua vai mudando a fisionomia, perdendo aquele ar de coisa feia com que ainda nos dias do período imperial era tratada pelas famílias. Com essa aproximação com a rua, a frequência à praça - uma oportunidade de contato coletivo para amostra de vestidos, de chapéus, de sapatos, tão ainda ao gosto da cidade - torna-se ainda mais assídua.” (DIEGUES JR., Manuel, In: COSTA, 2001, 158.)

As décadas de 1930 e 1940 são marcadas pela crescente ocupação das áreas litorâneas, principalmente a Avenida da Paz (Centro/Jaraguá) e Pajuçara. Nesse período destaca-se a

⁹ Entre elas, cita-se as Praças Marechal Deodoro e Dois Leões. Os exemplares de esculturas do Val D’Osne, bem como o traçado das praças, serão comentados e analisados na Seção 3, item 3.1.1, que trata das esculturas públicas no período 1860/1960.

¹⁰ Existe um trabalho realizado pela Casa França-Brasil, em 1995, sobre as peças fabricadas pelas companhias de fundição do Val D’Osne existentes no Brasil e na cidade do Rio de Janeiro em particular: “JUNQUEIRA, Eulália; ROBERT-DEHAULT, Elisabeth; BULHÕES, Antonio - *Fontes d’art: chafarizes e estátuas franceses no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Éditions de L’amateur, 2000.” Nesta obra de referência encontra-se um histórico desta prática e sua importância para a arte do século XIX e início do século XX, além do inventário das peças encontradas no Rio de Janeiro.

construção do Cais do Porto, em Jaraguá, em 1940. Notável também foi o alargamento da zona residencial do Farol, que, aos poucos, foi suplantando o Centro e o Bebedouro como bairro preferido pelas famílias abastadas de Maceió: *“Transformado na zona residencial mais elegante da cidade, o Farol alarga a sua área de domínio; e expande-se e cresce como um símbolo da própria expansão e do crescimento urbano de Maceió.”* (DIEGUES JR., Manuel, In: COSTA, 2001, 177.)



Fig. 11: Rua Ângelo Neto, Farol, em 1942. (Fonte: MISA, 2006).



Figs. 12 e 13: Pajuçara e Ponta Verde em 1930 (Fonte: MISA, 2006).

Neste período destaca-se também a consolidação de um outro tipo de edificação residencial, o bangalô, que vai se tornar o preferido pelas classes abastadas. Tal assimilação seria fruto de um modismo, de acordo com Valdemar Cavalcanti¹¹. Esta questão é comentada por Silva (1991):

“A novidade em termos de moradia, dá-se com a divulgação do bangalô, residência de pretensões pitorescas, normalmente inspirada em estilos arquitetônicos alienígenas, resultando em construções de caráter exótico ou romântico. Esta tendência construtiva contraria os pressupostos do Regionalismo nordestino que é superado, neste caso, por veículos ideológicos mais potentes como o cinema e as revistas de circulação nacional. Vence o modismo, avalizado pelas metrópoles.” (SILVA, 1991, 31)

As primeiras obras de arquitetura moderna aparecem na cidade em meados da década de 1950. Destaca-se, por exemplo, a construção de habitações de linguagem marcadamente moderna e desvinculadas dos limites dos lotes, e o aparecimento dos edifícios de mais de quatro pavimentos¹². Entretanto, não se pode deduzir destas observações que aqui se estabeleceu nessa época uma “escola” moderna de arquitetura, nem no sentido estrito nem no sentido figurado do termo¹³. Eram poucos os arquitetos que desenvolviam projetos na cidade, devendo-se considerar também as contribuições de engenheiros e desenhistas na divulgação de uma concepção moderna na arquitetura.

A aceitação e assimilação desses novos padrões de gosto por uma sociedade tradicionalista como a alagoana é também fruto da avançada consolidação da arquitetura moderna nos principais centros brasileiros, cujo ápice se deu com a construção da nova capital, Brasília. Entretanto, tal sopro de modernidade permanece na superfície, não chegando a modificar significativamente sua estrutura social:

“A modernização arquitetônica e urbana de Alagoas desenvolve-se enraizada num contexto artificial, que contamina o seu produto. A arquitetura moderniza-se mas, malgrado o papel ativo que cabe ao próprio espaço de gerar renovações, a sociedade a que abriga permanece pouco mudada. Apesar disso, deve-se ressaltar que a experiência da Arquitetura Moderna permanece como fato significativo pois é etapa de fundo progressista no caminhar da produção cultural de Alagoas. Há ganho na afirmação da autonomia do objeto arquitetônico, nas facilidades do conforto e funcionalidade que se estabelecem e no saldo de criatividade que normalmente acompanha as renovações estéticas” (SILVA, 1991, 35)

¹¹ CAVALCANTI, Valdemar. *A invasão do Bangalô*. In: *Alagoas*. Maceió, 1938.

¹² O primeiro foi o Edifício Breda (1958), no Centro, que funciona até hoje como centro comercial.

¹³ O de uma agremiação de artistas (arquitetos) e intelectuais unidos por um mesmo ideal estético/ conceitual que venha a nortear suas obras e que as caracterizem como dotadas de um estilo particular. Neste sentido, não houve uma escola modernista alagoana de arquitetura. Os profissionais aqui atuantes trabalhavam isoladamente, não se tendo verificado a criação de grupos ou agremiações como era de praxe entre os literatos. No sentido estrito, a primeira escola de arquitetura de ensino superior de Alagoas foi inaugurada apenas em 1974, na Universidade Federal de Alagoas.

Na década de 1960, a gestão do Prefeito Sandoval Caju¹⁴ destaca-se como um momento de intensa intervenção nos espaços públicos da cidade, principalmente no que se refere às praças. Grande parte delas foi reformada, outras construídas. O que chama atenção nessas novas intervenções é a quebra com os padrões estilísticos clássico-ecléticos até então utilizados, inaugurando uma estética mais “moderna”¹⁵ para a cidade e tornando este novo gosto vigente a marca de sua administração:

“Durante o governo Luiz Cavalcante, assume a prefeitura de Maceió, Sandoval Caju. Sua gestão é marcada pela construção e reforma de inúmeras praças, dentro de uma conduta de caráter populista. Reabilita o uso do azulejo, num processo simultâneo em que este material é incorporado às fachadas de residências populares. Esta tendência do uso do azulejo espalha-se pelas cidades do interior, gerando um motivo de arquitetura típica que colore a monotonia das ruas alagoanas.” (SILVA, 1991, 34)



Figs. 14 e 15: Casas de fachadas azulejadas (Fonte: IP, 2005).

Nas décadas seguintes, Maceió expande grandemente seu território. Uma das ocupações mais intensas deu-se em sua expansão para o norte, na área do planalto ou tabuleiro, até encontrar-se com os limites do município de Rio Largo, nas proximidades do Aeroporto Zumbi dos Palmares. Esta expansão foi estimulada devido à abertura de um dos principais corredores de circulação da cidade, a Avenida Fernandes Lima, e sua continuação, a Avenida Durval de Góes Monteiro, que “deságua” no acesso norte para Maceió (BR-101). Excetuando-se as margens destas avenidas, de forte presença comercial enquanto uso do solo, esta área é predominantemente residencial. Implantaram-se aí muitos conjuntos habitacionais populares, mas também, mais recentemente, alguns condomínios fechados destinados aos mais abastados.

A década de 1970 marca a progressiva consolidação da “área nobre” da cidade para a

¹⁴ Período de 1961 a 1964. Este administrador municipal foi deposto logo após o golpe que instaurou a Ditadura militar no Brasil.

¹⁵ Ou popular, de gosto *kitsch*, segundo alguns estudiosos, mas ainda assim uma nova estética que se opunha aos modelos clássicos tradicionalmente estabelecidos. Na seção 3, item 3.1.3 (1960/1980), abordar-se-á o assunto mais longamente.

faixa litorânea da Pajuçara e, posteriormente, Ponta Verde e Jatiúca, antigas áreas de sítios de coqueirais. Neste período construíram-se os primeiros edifícios residenciais na Pajuçara, e, na década de 1980, na Ponta Verde. Hoje esses bairros apresentam intensa verticalização e grande densidade urbana. As orlas marítimas desses bairros são intensamente freqüentadas, dispõem de muitos equipamentos de lazer e serviços (hotéis, restaurantes, bares, centros comerciais) e grande vocação turística¹⁶. Recentemente, em 2006, a Prefeitura Municipal reformou toda a orla da Pajuçara e intenciona estender a intervenção às orlas de Ponta Verde e Jatiúca.



Fig.16: A verticalização na Ponta Verde (Revista Construtora Falcão, 2004).

Em direção ao Litoral Norte, o crescimento da cidade também foi considerável, a ponto de incorporar como zona de expansão urbana toda a faixa de território que vai do bairro de Jacarecica até o antigo distrito de Ipioca. A princípio formada por vilas de pescadores e casas de veraneio, essas localidades efetivaram-se como valorizadas áreas residenciais de Maceió. Ainda não se verifica nenhuma verticalização na área que se situa entre Guaxuma e Ipioca, mas atualmente seus moradores protestam contra a possível liberação da área para a construção de edifícios. Teme-se que estas localidades percam suas características culturais, arquitetônicas e ambientais, transformando-se em uma área de intensa verticalização, como aconteceu com os bairros citados de Ponta Verde e Jatiúca.

Para o Litoral Sul, a expansão urbana, apesar de efetiva, não se caracterizou como área

¹⁶ Destaca-se nesse contexto a Piscina Natural de Pajuçara como uma das mais procuradas atrações. Os passeios são feitos em jangadas, as embarcações típicas dos pescadores locais.

muito procurada e valorizada, por dois motivos: primeiramente, a crescente poluição do Riacho Salgadinho, que já havia sido desviado de seu curso original, desvalorizou todas as áreas que o margeiam e as praias próximas ao local onde o mesmo deságua (Avenida da Paz, antiga área nobre). Em segundo lugar, constata-se que a implantação de uma indústria especializada na produção de soda cáustica e cloro (Salgema, atual Trikken) em 1976, no bairro de Pontal da Barra, defronte à praia, inibiu em parte o crescimento urbano para essa área sul, ao menos como localidade valorizada em termos imobiliários como normalmente são as de beira-mar na cidade. Atualmente esta área é ocupada por bairros onde predomina a camada de população de baixa renda. Toda a faixa litorânea que vai do Jaraguá ao Pontal da Barra é formada por praias impróprias para o banho, resultado conjunto da poluição causada pelo deságüe do Salgadinho, pelo óleo dos navios que aportam no Jaraguá, pela presença da citada indústria em plena zona urbana e pelo emissário submarino de lançamento dos esgotos urbanos.



Fig. 17: Deságüe do Riacho Salgadinho no mar (Fonte: Google Earth, 2007).

A faixa que margeia a Lagoa Mundaú é uma das que concentram maior faixa de população de baixa renda da cidade, assim como as áreas de encostas. Uma área considerável foi aterrada quando da implantação do Dique-estrada. Apesar de ter havido também uma reforma nesta orla lagunar, e da beleza natural desta localidade, existe ainda pouca exploração turística. A exceção é feita ao bairro de Pontal da Barra, que alia sua vocação como centro de produção e comercialização de artesanato (em especial o filé), ponto de saída de passeios de barco para as nove ilhas da Lagoa e uma razoável estrutura de bares e restaurantes de comidas típicas.

Apesar de todo o desenvolvimento econômico e urbano dos últimos cinquenta anos,

destacando-se, em especial, a consolidação da cidade como um dos principais destinos turísticos do Nordeste, Maceió¹⁷ ainda se configura como uma cidade carente de infraestrutura, serviços e equipamentos culturais. Sua configuração atual aponta para uma cidade marcada por diferenças abismais entre suas áreas “nobres” e populares.

Esta configuração espacial também poderá ser constatada, por um outro viés, observando-se o mapa de localização dos principais monumentos artísticos da cidade¹⁸. É visível a concentração destes nos bairros históricos e nas áreas “nobres” de Maceió, ou seja, nas localidades que foram ou são habitadas pela parcela de população de maior poder aquisitivo. Os principais investimentos em infra-estrutura, lazer, cultura e em elementos simbólicos, marcos espaciais, concentram-se invariavelmente nessas áreas. A análise desta questão, entre outras, será objeto de discussão da terceira e da quarta seções, nas quais se abordará a presença da arte urbana de cunho “oficial” na cidade.

2.2 – REFERENCIAIS CULTURAIS E ARTÍSTICOS:

2.2.1 - ARTES PLÁSTICAS X LITERATURA EM ALAGOAS:

Considerando o contexto nacional, Alagoas só veio a lograr certo destaque no campo das artes e da expressão intelectual no domínio da literatura. Nas artes visuais, foram poucos e de forma isolada os artistas que conseguiram alguma projeção. Este quadro reflete a situação presente no próprio Estado no âmbito da apreciação da produção visual local, colocada por longo tempo em segundo plano. A literatura, por outro lado, dispunha de grande prestígio entre a sociedade alagoana. Criaram-se, a partir das primeiras décadas do século XX, várias agremiações literárias¹⁹ que movimentaram a cena artística da cidade. A pintura e a escultura, no entanto, permaneciam secundárias:

“É nítida a desproporção cultural entre a produção literária e o nível de prestígio da produção pictórica em Alagoas. Enquanto a literatura alcança uma repercussão no meio social local, no Brasil e no exterior, vistos, entre outros, os fenômenos Graciliano Ramos e Jorge de Lima, a pintura alcança pouco eco até na própria capital. Há, também uma significativa produção intelectual analítica sobre a literatura alagoana feita por conterrâneo ou por estudiosos de outras regiões.” (CAMPOS, 2000, 37)

Entretanto, não existia na capital um meio literário/ intelectual suficientemente forte a ponto de influenciar o que ocorria no cenário regional e nacional. Ao contrário, os

¹⁷ A área atual de Maceió é de cerca de 514 km², sendo 233 km² de área urbana (fonte: IBGE).

¹⁸ Consultar Seção 3.

¹⁹ Pode-se citar, por exemplo, a Academia dos Dez Unidos, o Grêmio literário Guimarães Passos (1927), o Cenáculo Alagoano de Letras, entre outros. Fonte: DIEGUES JR., Manuel, In: COSTA, 2001, 166.

movimentos que chegavam em ecos por aqui eram de alguma forma submetidos e adaptados ao gosto conservador da elite alagoana. É verdade, como se colocou anteriormente, que a produção literária local alcançou projeção nacional e internacional através de alguns de seus expoentes. Entretanto, invariavelmente, tais expoentes galgaram seu prestígio primeiramente fora de seu Estado natal:

“As maiores expressões alagoanas para o pensamento brasileiro alcançaram a sua maturidade intelectual fora de Alagoas, para lá retornando apenas eventualmente. (...) É dessa maneira que Alagoas se insere na esfera cultural do país, através de indivíduos que em algum momento de suas vidas passaram pela situação crítica de rompimento com a vida cotidiana local.” (FARIA, 2002, CAP. 11, 33)

Para se entender a preferência pela literatura em detrimento das manifestações artísticas visuais, é preciso ter em conta que o mesmo fenômeno ocorre, de uma forma geral, no Brasil inteiro. Não há no País uma tradição cultural visual que tenha possibilitado a projeção dos artistas brasileiros (a exceção de poucos) e dos movimentos nacionais em âmbito mundial. Este quadro vem se modificando no cenário contemporâneo, conforme se comentou inicialmente, mas o Brasil ainda não alcançou um patamar que o coloque em posição de influenciar decisivamente as pesquisas artísticas visuais em escala global. O lento desenvolvimento das artes plásticas no Brasil, de acordo com alguns estudiosos, teria se originado da pouca predisposição portuguesa para o visual:

“É interessante observar que a dicotomia entre a produção literária e a das artes plásticas ocorre, também, em Portugal. Em 1563, o tratadista português Francisco de Holanda indica tal fato: a frágil tendência portuguesa para as coisas visuais. Se, em geral, o Brasil herda da antiga metrópole, entre outras características socioculturais, essa resistência às artes visuais, não alcançando, até hoje, como enfatiza Rodrigo Naves, uma produção plástica global fortemente estabelecida para um reconhecimento internacional, talvez Alagoas represente um dos pontos mais altos dessa resistência, onde “um meio sobremodo ingrato e sáfaro” indis põe o surgimento e florescimento da pintura.” (CAMPOS, 2000, 37)

Em Alagoas, a literatura desenvolveu-se como o campo artístico mais profícuo e atuante também devido ao seu papel de divulgador das ideologias dominantes e de seu desdobramento, através da oratória, na arena política. A manutenção dos valores e da tradição encontra apoio nas elites intelectuais, ainda que parte de seus escritores busquem romper com o *status quo* através da inspiração em ideais de movimentos culturais modernos e da adoção de uma postura mais crítica em relação ao seu meio. Este entendimento da literatura como uma arte que possui “*utilidade prática*” talvez seja o principal motivo para o desenvolvimento preferencial desta forma artística em Alagoas em detrimento das artes plásticas, estas últimas consideradas por

muito tempo como expressões voltadas para o diletantismo²⁰. Faria (2002) comenta o papel da literatura no cenário local:

“Dentre todas as formas de expressão, sobressaem a literatura e a oratória. (...) A literatura, forma individual de expressão, é o modo de manifestação principal desses segmentos em razão não apenas por sua utilidade prática na política, onde desponta também a oratória, mas também nas atividades administrativas e nas representações simbólicas.” (FARIA, 2002, 485)

Os dois principais movimentos artísticos da primeira metade do século XX no Brasil, o Modernismo e o Regionalismo²¹, terão desdobramentos diferentes em Alagoas. Enquanto que o Modernismo é assimilado de forma algo superficial, e interpretado por muitos como um modernismo passageiro, o Regionalismo finca suas bases na cultura alagoana de forma mais duradoura, apesar de não se poder comparar com a profunda influência que este exerceu em Pernambuco, berço do movimento. As propostas modernistas de quebra com os padrões e valores da tradição estabelecida não se adequaram ao espírito conservador aqui reinante, encontrando certa resistência para florescer, apesar de ter sido realizado até mesmo um evento inspirado na Semana de Arte Moderna paulista (1922):

“O modernismo, que se fizera presente no Rio de Janeiro e em São Paulo de forma estrepitosa, já em 1922, só vai fazer eco na província bem mais tarde. O evento denominado arte nova, realizado em Maceió em 1928 para comemorar o modernismo nos moldes da semana de arte moderna, durou apenas um dia, sem qualquer repercussão posterior.” (VERÇOSA, 1996, 157)

Esta festa reuniu obras de artistas plásticos e escritores. Apresentaram-se as primeiras pinturas de inspiração “moderna”, mas ainda desenvolvidas de maneira inconsistente, sem representar realmente a existência de pintores que buscassem desenvolver um estilo

²⁰ A expressão literária, no entanto, não era privilégio de escritores; quem quer que lograsse alcançar uma projeção social costumavam se aventurar nestes domínios, arriscando poemas, artigos, e participando, talvez, de algum dos grêmios literários da cidade. Este amadorismo presente mesmo na expressão artística erudita por excelência de Alagoas vai se refletir na superficialidade com que os movimentos artísticos foram assimilados, como é o caso do modernismo, comentado adiante.

²¹ O movimento regionalista propunha a valorização da identidade cultural nordestina, e tinha na figura de Gilberto Freire seu principal articulador. Pelo seu apelo às tradições nordestinas, esta proposta foi mais facilmente assimilada pelo conservador contexto social alagoano. Entretanto, a valorização desta “identidade nordestina” recaía em uma manutenção dos valores de permanência em detrimento de um posicionamento mais crítico: *“A posição defendida por Gilberto Freire a princípio pode ser avaliada como uma postura corajosa de crença no Brasil e de crítica à estagnação cultural. Porém, passa ao largo de um questionamento da situação conjuntural da região nordestina. A noção de valorização do Regional esvazia a polaridade de classes e a discussão sobre a ordem patriarcal. Se o vetor modernista não é cabível pelo desajuste a um contexto social de bases arcaicas, o Regionalismo apresenta um conteúdo conservador e limitado. Esta perspectiva não toca no valor da considerável produção literária centrada no pensamento regional, onde cabem prestigiados escritores alagoanos que, a partir de suas obras, superam inclusive as próprias debilidades do Regionalismo.” (SILVA, 1991,31)*

desapegado dos preceitos acadêmicos ainda vigentes²²:

“A Festa da Arte Nova reúne literatos e pintores que apresentam seus trabalhos sob críticas e aplausos. Porém o movimento não tem muito fôlego, falta consistência na proposta de uma nova linguagem expressiva. Muitos participam da manifestação apenas pela novidade que o fato representa, outros por espírito de galhofa. Daí muitos serem modernos de uma obra só e outros encerrarem sua produção nesta Festa.” (SILVA, 1991, 30)

Como se colocou inicialmente, comparada com a literatura, as artes visuais em Alagoas sempre ocuparam um papel de menor destaque²³. Isto se refletirá, por longo tempo, na ausência do desenvolvimento de uma linguagem artística local consistente, de uma produção consciente das inquietações e pesquisas contemporâneas e de uma profissionalização do meio artístico²⁴. Conta-se também como causa para esta situação pouco vantajada a ausência de incentivos públicos e a própria resistência do meio social:

“Aqui não se faz incentivo nenhum a artista nenhum. Auxílio pecuniário nem falar é bom. O artista nosso que tem a desgraça de nascer com talento, há de ter forte dose de paciência, tudo para suportar duas coisas comuns e dolorosas: a mediocridade e a indiferença.”²⁵

Entretanto, apesar de todas as dificuldades relacionadas, desenvolveu-se efetivamente uma produção artística local, principalmente no âmbito da pintura. Alguns artistas chegaram a alcançar projeção e reconhecimento no meio social alagoano, mas persiste, ainda hoje, certa resistência ao entendimento das artes visuais como uma atividade profissional reconhecida.

2.2.2 - ARTES PLÁSTICAS EM MACEIÓ:

Se no campo das artes em geral é notório o descompasso entre literatura e artes visuais em Alagoas, em relação a esta última pode-se constatar um outro descompasso: o da escultura em relação à pintura²⁶. A pintura se desenvolveu de forma mais consistente do que a escultura desde o século XIX. Este descompasso na valorização da escultura dá-se, talvez, porque este meio implique um trabalho manual mais pesado, exigindo por vezes esforço físico, enquanto

²² A exceção é feita ao pintor Lourenço Peixoto, comentado mais adiante.

²³ *“A projeção da pintura é escassa quando comparada com a literatura produzida nos anos de 30 e 40. São raros os artistas que conseguem sobrepujar o isolamento geográfico, a indiferença da sociedade, a ausência de estímulo do governo, a falta de escolas de arte e a pobreza agravada do meio social.” (CAMPOS, 2000, 69)*

²⁴ Mesmo atualmente, Alagoas ainda não conta com um curso superior de artes plásticas. Já no domínio da literatura, a Universidade Federal de Alagoas dispõe de um programa de pós-graduação (mestrado e doutorado) dos mais atuantes e respeitados. A Academia Alagoana de Letras nunca fechou suas portas, ao contrário do Instituto de Belas Artes Rosalvo Ribeiro, comentado adiante.

²⁵ ABELHÃO, Davino - *Feira de Arte*. Jornal de Alagoas, Maceió 08/ 12/ 1929, p.1. In: CAMPOS, 2000, 67.

²⁶ O mais consistente e aprofundado estudo sobre a arte alagoana de que se dispõe enfoca apenas a pintura: *“Uma Visualidade: trajetória e crítica da pintura alagoana. 1892-1992”*. CAMPOS, Célia, 2000.

que a pintura, para essa sociedade, já era mais ligada à atividade espiritual²⁷. Esta situação começa a ser modificada somente a partir de meados da década de 1980, com o surgimento de grupos artísticos com propostas mais contemporâneas.

Se a situação dos pintores no séc. XIX em Alagoas era marcada pela falta de reconhecimento público e de mercado para as suas obras, no caso da escultura era ainda pior: ignora-se nesse período a própria existência de artistas que trabalhassem com esse meio de expressão. As esculturas que passaram a ornar as praças e fachadas foram quase todas importadas de outras localidades. Um exemplo da posição em segundo plano da escultura é o caso do Liceu de Artes e Ofícios de Alagoas, fundado em 1884, já com a cadeira “desenho de figuras”, mas apenas em agosto de 1908, mais de vinte anos depois, instituiu-se nele o curso de escultura. Uma outra hipótese em relação a esse descompasso diz respeito aos investimentos necessários para a estruturação de um atelier de esculturas, consideravelmente maior do que o necessário para a atividade pictórica. Esta ausência de um espaço que viabilizasse o aprendizado e a execução de esculturas configurou um atraso em relação à pintura em Maceió. Já em 1853, tem-se registro da concessão de uma bolsa pela Província para um pintor estudar na Academia Imperial. O principal artista alagoano do século XIX, Rosalvo Ribeiro, que também recebeu bolsa de estudos²⁸, também era pintor.



Fig. 18: “O Crochet”, Pintura de Rosalvo Ribeiro, 1867 (Fonte: CAMPOS, 2000)

²⁷ Tal preconceito é talvez herança de tempos onde nem todas as artes alcançavam o mesmo *status*. Na Antiguidade Clássica já havia a distinção entre as artes liberais (oratória, poesia) e as artes manuais (pintura, escultura), estas últimas consideradas atividades inferiores por se usarem as mãos para executá-las. Gombrich (1993, 52) comenta a posição social dos artistas nessa sociedade:

“Não devemos imaginar, porém, que os artistas dessa época estavam entres as classes intelectuais. Os gregos ricos que administravam os negócios de sua cidade, gastando seu tempo em intermináveis discussões na praça do mercado, e talvez até mesmo os poetas e filósofos, olhavam com sobranceira para os escultores e pintores, a quem consideravam pessoas de classe inferior. Os artistas trabalhavam com suas próprias mãos - e trabalhavam para viver. Passavam os dias labutando em suas forjas, cobertos de suor e fuligem, ou como operários em pedreiras e canteiros, e por isso não eram considerados membros da classe refinada.”

²⁸ Bolsa para a Academia Imperial do Rio de Janeiro e posteriormente, para estudar na Academie Julien, em Paris. As subvenções se davam mediante um contrato que previa que as obras produzidas no período da bolsa passariam a ser de propriedade do Governo de Alagoas.

Nas décadas seguintes do século XX a situação não se modifica significativamente, observando-se, como se colocou, certa mudança apenas a partir da efervescência cultural observada na década de 1980. Mas a desproporção escultura/ pintura parece ter permanecido como um traço da arte local. Um levantamento elaborado em 1979 constata a pouquíssima quantidade de artistas alagoanos dedicados à escultura²⁹, apenas seis nomes citados, aí incluídos os artistas populares. Outro aspecto a ser comentado é a inexistência, até essa década, de movimentos artísticos que agregassem os artistas locais em torno de propostas comuns, diferentemente do que acontecia na literatura e do impacto que o movimento regionalista produziu, também nas artes visuais, em outros estados do Nordeste, em especial Pernambuco e Bahia. Segundo o crítico alagoano Romeu Loureiro, não se pode falar, assim, em uma “escola” artística alagoana:

“De saída, cumpre-nos registrar o fato de que não existe uma Escola Alagoana – ou seja, uma reunião de mestres pintores e escultores que se distingam, por um espírito particular, em relação aos artistas de outros estados do Brasil e que possam ser considerados como criadores de uma arte marcada, de alguma forma, pelo que os franceses chamam de le goût du terroir e que nós poderíamos traduzir, muito livremente, por “o cheiro da terra”; com defeitos e qualidades que lhes sejam próprios, com uma linguagem plástica e uma iconografia, senão privativas, ao menos bem peculiares.” (LOUREIRO, 1989, 15)

Ao se comentar a influência dos dois principais movimentos do início do século XX, Modernismo e Regionalismo, é interessante destacar que foi um escritor identificado com o regionalismo que produziu os trabalhos artísticos mais próximos das pesquisas visuais iniciadas pelas vanguardas europeias, ou seja, no espírito do modernismo. Ironicamente, até nas artes visuais um literato se coloca como “vanguarda”. Trata-se aqui, de Jorge de Lima³⁰,

²⁹ *“Sem contar com um número razoável de representantes, deixaram trabalhos, alguns dos quais expostos no Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, Calheiros Gomes (“Artista na infância”- museu do IGHA), Manoel Messias de Gusmão (“Churchill”- museu do IGHA), e Leonardo Viana, aluno, no início de carreira, de Lourenço Peixoto, que o Preparou para a Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro. Morreu cedo e ficou mais conhecido no sul. No museu do IGHA encontram-se “Cabeça de espanhol” e busto de “Demócrito Gracindo”. Atualmente se dedicam à escultura, entre nós, João Lisboa, natural de Pão de Açúcar, autor de monumentos em várias cidades interioranas, como o Jumento de Santana de Ipanema,; e seu filho, Campos de Lisboa, autor das hermas de Jorge de Lima e de Graciliano Ramos, encomenda da Prefeitura municipal de Maceió, para os novos viadutos dos mesmos nomes. Zezito Guedes possui atelier em Arapiraca. Utiliza-se do ferro, da pedra e da madeira para criar dentro de uma concepção popular. No município de Boca da Mata, o primitivo Mane da Marinheira está trocando o roçado pela confecção de animais em madeira. No museu Théo Brandão estão reunidas algumas de suas interessantes peças. Antonio Pedro, em Penedo, é um conhecido santeiro.”*

Fonte: LAGES, Solange, DANTAS, Carmen Lúcia, DANTAS, Abílio, CHALITA, Pierre - *Alagoas, Roteiro cultural e turístico*. Maceió, Recife Gráfica e Editora, 1979.

³⁰ É verdade que este artista sempre praticou a pintura, mas a literatura sobressaía-se como seu meio expressivo por excelência. Ele próprio afirma: *“Já disse e repito: minha pintura, deficiente, imperfeita, autodidata é tão-somente um complemento de minha poesia.”* (LIMA, 1958, 79)

que produziu interessantes fotomontagens³¹ na década de 1940, publicadas no livro “A Pintura em Pânico” (1943). Esses trabalhos lembram as fotomontagens do alemão Max Ernst, que se inseriu nas vertentes do Dadaísmo e do Surrealismo. Esta técnica era novidade em âmbito nacional e mesmo continental, o que mostra sua ânsia em conectar-se com as pesquisas desenvolvidas nos grandes centros, sem contudo proceder a uma mera assimilação de novidades. O que interessa ao artista é a diversidade de possibilidades abertas por novos meios expressivos.



Figs. 19 e 20: “O sentinela”, pintura de Lourenço Peixoto, década de 1960, e fotomontagem de Jorge de Lima, 1943 (Fontes: CAMPOS e www.unicamp.br)

Contemporâneo de Jorge de Lima, Lourenço Peixoto foi muito importante para o desenvolvimento do cenário artístico local, porém menos como artista do que como professor de artes e agitador cultural. Incansável na busca de uma profissionalização para o meio artístico alagoano, funda, em 1925 o Instituto de Belas Artes Rosalvo Ribeiro. Esta instituição privada foi responsável pelo ensino das artes em Maceió e por certa agitação cultural causada por eventos por ela capitaneados (em especial a Festa da Arte Nova). Foram muitas as dificuldades por ele enfrentadas, ocasionando fechamentos intermitentes deste instituto. Este artista é citado por Valdemar Cavalcanti (In: CAMPOS, 2000) como o “*inventor do modernismo na arte, em Alagoas*”, porém, como se colocou inicialmente:

“A importância de Lourenço Peixoto (...) deve ser enfocada em seu papel de

³¹ Sua técnica de fotomontagens consiste em sobrepor imagens recortadas de livros e revistas, montando-as segundo sua lógica e fotografando por fim o resultado de suas montagens.

propagador de novas idéias, de incentivador das discussões sobre arte em rodas de colegas e alunos. (...) Assim, se o artista não alcança uma posição de ruptura através da arte, é correto estabelecer sua influência sobre algumas carreiras artísticas iniciadas e estimuladas por ele.” (CAMPOS, 2000, 76)

A partir da década de 1960, um outro artista passa a exercer papel de destaque na cena artística local. Trata-se do pintor Pierre Chalita, que também se destacará como professor de artes. A influência de seus trabalhos, idéias e personalidade causou um impacto tão profundo em seus “seguidores” que até hoje estes são conhecidos como “chalitistas”. Se inicialmente este artista representava uma visão de ruptura na arte alagoana³², após sua progressiva consagração ele se tornou tão paradigmático que os novos artistas terminaram por identificá-lo como o baluarte da tradição.



Fig. 21: S/T, 1987, Pintura de Pierre Chalita (Fonte: CAMPOS, 2000)

Desta forma, o grupo artístico Vivarte, criado em 1984, explicita o desejo de inovação nas artes opondo-se aos chalitistas. Os “vivartistas” permanecem organizados até 1985, quando o movimento se dissolve. Foi um período de intensa agitação cultural, que, apesar da curta duração, provocou vários desdobramentos, tal como o surgimento de um outro grupo (formado

³² Na realidade, o trabalho que causou maior impacto na cena artística local foi sua pintura intitulada “Crucificação”, na qual o artista retratou o Cristo nu. Esta obra provocou certa reação negativa da sociedade local contra o pretense “sacrilégio”, como se pode deduzir de alguns textos jornalísticos da época.

por alguns dissidentes do grupo anterior) denominado “Cruzada Plástica”³³, em 1987. No manifesto do grupo, escrito por Maria Amélia Vieira e citado por Campos, “*o Vivarte propõe-se a dar um fim “no comodismo provinciano, no marasmo infame” de Maceió, buscando a criação de uma consciência formal do que seja a arte e seu sentido*”. (CAMPOS, 2000, 76)



Figs. 22 e 23: Obras de artistas participantes do Grupo Vivarte. S/T, 1990, Maria Amélia Vieira, e “Diário do povo chinês”, Lael Corrêa 1990 (Fonte: CAMPOS, 2000)

Nesta mesma década, é importante destacar a presença de artistas alagoanos na mostra “Geração 80 – Como vai você?”, no Rio de Janeiro, que marcou o período conhecido como “retorno à pintura”, uma reação à arte “hermética” das últimas décadas. Dentre os cinco alagoanos participantes, destaca-se Delson Uchoa, que continua atuante na cena local e nacional. O trabalho desse artista talvez seja um dos que melhor representa a busca de re-articulações entre o global e o local na cena artística alagoana:

“A obra de Delson Uchoa, pintor alagoano, se insere em tradições, se não conflitantes, com frequência dispersas. É patente, em seus trabalhos, uma negociação constante entre as cores que o artista enxerga à volta (iluminadas pelo sol do litoral do Nordeste) e aquelas pelas quais é atraído em uma história seletiva da arte.” (ANJOS, 2005, 65)

Com a intensificação de artistas e movimentos após a década de 1980, novas linguagens e meios serão largamente difundidos e assimilados em Maceió. Instaura-se até mesmo uma celeuma acerca da arte abstrata, pois muitos artistas inicialmente figurativos passarão ao

³³ Em ambos os grupos deve-se destacar o papel de Ricardo Maia como agitador cultural e como um dos principais organizadores dos movimentos.

abstracionismo, enquanto que outros trabalharão paralelamente as duas linguagens. Neste âmbito, mais do que o interesse em acompanhar a produção contemporânea global, a explosão do abstracionismo em Alagoas deve-se em parte ao papel dos arquitetos na definição de um atraente mercado para essas obras, através de sua inclusão na decoração de ambientes “modernos”.



Fig. 24: “Muxarabiê”, Delson Uchoa (Fonte: Catálogo MAMAN, 2005)

Por outro lado, alguns artistas interessaram-se de fato em propor uma renovação na arte alagoana, não apenas em termos de linguagem, mas também na postura artística menos submissa ao gosto estabelecido e menos preocupada com a inserção mercadológica das obras. Assim, difundem-se, a partir dos anos 1990, novas expressões como a instalação, a

performance, o grafite³⁴, a vídeo arte, a *cyber* arte, entre outras. Diluem-se também as fronteiras entre os diversos meios de expressão, que passam também a dialogar com as artes visuais, a exemplo dos artistas que trabalham simultaneamente também com teatro, cinema, música e literatura, criando por vezes trabalhos de linguagens híbridas. Nesse contexto, o teatro³⁵ destaca-se atualmente como um meio que vem alcançando maior repercussão. Observa-se o surgimento de vários grupos teatrais e uma intensificação de espetáculos que evidenciam a busca de diálogo com a dança e com a *performance*.

Entretanto, até hoje, a cena artística local alterna momentos de agitação e de marasmo. Algumas causas podem ser apontadas: a falta de incentivos públicos à arte local, a ausência de instituições profissionalizantes, a exigüidade de instituições culturais dedicadas à arte contemporânea³⁶, e mesmo uma espécie de êxodo dos principais artistas que, para conseguirem se conectar ao circuito artístico galerias/bienais/museus, vêm-se obrigados a viver nos grandes centros. Isto não significa que os artistas que aqui permanecem isolam-se do mundo, realizando uma arte “tipicamente alagoana”. Tampouco o fato de estar longe dos grandes centros decisórios não submete os artistas a uma ânsia de assimilação total de novidades, desprezando as referências locais. O que se coloca aqui é a presença de uma cena artística menos “movimentada” em termos de eventos e de mercado, o que de certa forma se reflete na produção local como um dado negativo.

Quando se trata da arte urbana, as especificidades desse tempo/ espaço tornam-se ainda mais visíveis do que nas artes visuais dos circuitos galerísticos, uma vez que tais objetos fixam-se na cidade testemunhando tempos e concepções. No caso da arte de galeria, as obras circulam e se sucedem em diferentes espaços e tempos, de forma mais intensa. Assim, é preciso contextualizar a arte urbana de Maceió em relação a esses condicionantes.

2.2.3 - CONTEXTUALIZANDO A ARTE URBANA DE MACEIÓ

Hoje em dia, pode-se constatar que as mais significativas manifestações de arte urbana em termos de “contemporaneidade” estavam ou estão situadas nos centros hegemônicos de cultura, quase sempre metrópoles mundiais. O caso da cidade de Maceió é bem outro. Não existem grandes escalas a serem consideradas, a cidade não atrai nem produz “megaeventos”

³⁴ A instalação, a *performance* e o grafite serão tratados na Seção 5.

³⁵ Isto se deve também à atuação do curso superior em artes cênicas da UFAL.

³⁶ Existe apenas a Pinacoteca Universitária da UFAL, inaugurada em 1981, e uma pequena galeria no SESC Centro. A Pinacoteca passou alguns anos fechada e só foi reaberta em 1999, contando hoje com uma boa estrutura. A Galeria SESC não é especializada apenas em arte contemporânea.

culturais como bienais ou grandes salões de arte. Entretanto, consomem-se muitos produtos culturais exógenos, conecta-se com o mundo como qualquer capital regional, e, também, insere-se na tendência de realçar as especificidades locais para se lançar no mercado global. Refere-se aqui ao turismo, principalmente, como mola propulsora na busca da definição de uma imagem para a cidade, como, por exemplo, “Paraíso das águas”³⁷. Complementando esta imagem, a arte local aparece mais fortemente em duas instâncias: folclore e artesanato. Não se põe aqui em dúvida a força das referidas manifestações para a cultura popular da cidade, mas acredita-se que estas não abarcam a amplitude da visualidade de Maceió, ou seja, de como os artistas interferem nela, de como as pessoas intervêm no espaço onde habitam.

Constatando-se a presença de tendências artísticas mais contemporâneas em Maceió, como contextualizá-las diante do que ocorre em outras cidades? De uma metrópole como São Paulo, por exemplo - considerada o principal centro irradiador da cultura no País, que dispõe de museus e centros culturais importantíssimos, sede das Bienais, com artistas integrados em uma classe profissionalizada e um mercado de arte dinâmico, palco dos megaeventos denominados “Arte / Cidade”. Diante de um contexto privilegiado como este, o que muda em relação à arte urbana em Maceió? Parece, de imediato, haver aí uma questão de escala a ser considerada. Escala dimensional, mas também escala “sensível”. Supõe-se que, diante da quantidade de informações disponíveis e da hiper-saturação de imagens na grande metrópole, que cria um campo altamente competitivo de notabilidades, os artistas se esforcem para trabalhar com a expectativa de que a sua obra seja notada através de sua dimensão e/ou do estranhamento causado. Tudo parece acontecer numa escala que tende para monumental, para as experimentações mais ousadas e as pesquisas mais contemporâneas em termos de linguagens e meios.

A arte urbana de São Paulo, continuando a comparação, parece ser produzida, em sua maioria, por artistas que também freqüentam os espaços institucionais, que expõem em museus e galerias, ou artistas performáticos³⁸ que também se apresentam em teatros e outros espaços de maior visibilidade. Consta que até parte dos grafiteiros estão organizados em

³⁷ Termo utilizado pela Secretaria de turismo (ENTURMA) em peças publicitárias para divulgação da cidade como destino turístico. Em pesquisa realizada em 2002 em tese de doutoramento, a profa. Emília Sarmiento constatou que as mais fortes imagens veiculadas pela imprensa e experimentadas pela população estão relacionadas às praias e à lagoa Mundaú.

³⁸ Refere-se, aqui, a artistas que desenvolvem “performances”, uma forma de expressão artística que alia artes visuais e artes cênicas, originada dos *happenings* surgidos em Nova York a partir da década de 1960. Segundo Costa (2004), “o performer geralmente é um artista plástico e a performance pode se realizar por meio de gestos intimistas ou numa grande apresentação de cunho teatral.”

associações e volta e meia também expõem seus trabalhos. A Prefeitura de São Paulo já chegou a delimitar espaços para a grafiteagem³⁹. Finalmente, a Avenida Paulista⁴⁰ é palco constante das mais diversas experimentações artísticas, um espaço a ser apropriado continuamente. Diante da profusão de obras e experiências neste espaço, geralmente com grande divulgação pela mídia, tem-se a impressão de que quase tudo o que acontece lá parece ser encarado com certa “naturalidade” pelos paulistanos. Ou seja, a constante apropriação da avenida para experimentações artísticas parece já não causar tanto estranhamento. Como um dos principais “cartões-postais” de São Paulo, não surpreende que a Avenida Paulista seja um dos locais preferidos para divulgar a Cidade como referência artística contemporânea.

Admite-se que São Paulo, enquanto principal centro de referência para as artes nacionais, conta com uma intensa vida cultural que promove um efeito mobilizador, estimulando o desenvolvimento do mercado artístico local. Os eventos ligados à cultura são parte importante da economia da Cidade. Contam-se muitos investimentos nesta área, seja por parte do poder público ou do setor privado, geralmente com garantido retorno lucrativo. Ocorre sempre um intenso afluxo de visitantes aos principais eventos culturais, mas lucra-se principalmente com a imagem: em rede nacional, depara-se com informações acerca da importância e do teor de novidade dos acontecimentos da vida cultural paulistana. Por outro lado, ao se falar de cultura no resto do Brasil, à exceção de poucas cidades (como Rio de Janeiro e Belo Horizonte), a mídia nacional enfoca quase tão somente festas populares de cunho folclórico. Isto promove a errônea impressão que não existem manifestações artísticas contemporâneas nesses lugares, ou, até mesmo, que não existe vida cultural suficiente para se justificar levar exposições importantes para fora daquele circuito metropolitano capitaneado pelo eixo Rio - São Paulo. Como resultado desta situação, os investimentos na área de produção cultural tendem a se concentrar apenas nestas cidades centrais. Grande parte dos artistas nativos de cidades periféricas emigra então para as metrópoles, atraídos por esses “mercados”. Sem contar com as mesmas oportunidades, cada vez mais parece se intensificar a defasagem de gosto e de conhecimento do público das cidades que não tem acesso às principais manifestações da cultura contemporânea.

³⁹ Um exemplo é o “Projeto Passagem da Consolação”, onde a Prefeitura da cidade cedeu o espaço do túnel que liga a Avenida Paulista à Rua da Consolação para fins artísticos. Fonte: SILVA, 2001, p.5

⁴⁰ Cristina Freire (1997) confirma essa vocação da Avenida Paulista: “Se a Avenida Paulista é uma galeria privilegiada de obras de arte é porque se oferece como terreno propício para o olhar.” (p. 283); “A maioria dos artistas, que realiza obras para o espaço público, não raro, almeja que suas obras sejam colocadas na Avenida Paulista - fator de distinção para aqueles que pretendem que seus nomes sejam plenamente visíveis através de suas obras.” (p. 279)

Diante desse fenômeno, acredita-se não ser pertinente a adoção de parâmetros semelhantes para a análise da arte urbana em Maceió. Não se está aqui partindo do pressuposto de que tudo o que se faz em São Paulo é necessariamente mais significativo. Fala-se simplesmente da presença de uma estética que não deveria ser julgada tomando-se a arte de uma metrópole como parâmetro de valoração. Existe uma especificidade local que deve ser respeitada, uma diferença de escala sensível que solicita do pesquisador e do público um espírito aberto, desapegado dos paradigmas metropolitanos como padrões de referência. Acredita-se que cada cidade desenvolve uma forma diferente de arte urbana, ligada às suas próprias referências e realidade. É necessário, assim, que se observe cada cidade “falar” através de sua criatividade artística particular e dos seus meios específicos, para então traçar uma estrutura norteadora de pesquisa, como a que foi definida para se trabalhar a questão da arte urbana na cidade de Maceió.

Em Maceió pareceu ser preciso observar também a escala do detalhe para se perceber as manifestações artísticas, pelo menos para além do óbvio, do imediatamente perceptível. Para isto, foi necessário primeiramente redefinir o conceito de arte, agregando expressões artísticas que de alguma forma repercutem na vida urbana, mesmo que estas já não possam ser englobadas dentro das categorias da arte erudita. Ao conceituar “arte urbana” como o conjunto das formas de expressividade, comunicação e intervenção estética que se fazem fora de ambientes institucionais ou totalmente privados, não se deve, então, descartar nenhuma forma de arte, mesmo se tratando de um conjunto artístico aparentemente caótico. Talvez, só através da diversidade se consiga desvendar características específicas em termos de visualidade, imaginário e sociabilidade em Maceió. O método de investigação adotado para a análise das manifestações de arte urbana na cidade de Maceió foi então redefinido para que esteja de acordo com esta focalização do objeto de estudo.

Se a princípio tinha-se clara a intenção de inventariar e caracterizar uma arte urbana que em sua maioria poderia ser categorizada como “escultura pública” (figurativa ou abstrata), percebeu-se, através do olhar atento à cidade, que existiam manifestações que escapavam desta delimitação originalmente proposta. Uma opção possível seria concentrar-se em apenas um meio expressivo (como a escultura, por exemplo) para o desenvolvimento desta análise. A outra possibilidade, mais complexa, seria trabalhar a arte urbana em suas várias formas de manifestação (popular ou erudita, institucional ou espontânea). O posicionamento pela segunda opção, apesar de seus percalços, permitiu perceber a diversidade, a complexidade dos elementos através dos quais se expressa as manifestações artísticas de caráter público ou

comunitário: linguagens algumas vezes conflitantes que marcam a “epiderme” da cidade e que participam do imaginário de seus habitantes.

2.3 - A POLÍTICA CULTURAL DA CIDADE DE MACEIÓ: ALGUNS PROJETOS E SUAS IMPLICAÇÕES

Uma das questões mais evidenciadas pela administração pública⁴¹, tanto estadual como municipal, vem sendo a necessidade de “reforçar a auto-estima do povo alagoano”⁴². Neste intento, várias iniciativas⁴³ foram levadas a efeito com o enfoque na valorização do patrimônio cultural, dentre as quais se destacam a revitalização do bairro de Jaraguá, a restauração da casa do folclorista Théo Brandão com a sua transformação em museu etnográfico, “a casa do povo das Alagoas”, do prédio neoclássico da Associação Comercial, do Museu da Imagem e do Som, do Coreto da praia da Avenida, além da construção de um Centro de Convenções e da reurbanização das orlas marítima e lagunar. A transformação do espaço da cidade de Maceió através da implantação ou restauração de objetos de importância cultural é, portanto, visível. Deve-se questionar, todavia, se essas tentativas de incremento do “capital simbólico” têm contribuído efetivamente para o pretendido reforço da “auto-estima”.

Tome-se como exemplo o caso da revitalização do bairro portuário do Jaraguá. Nesse local, apesar de certo furor inicial, o processo de apropriação simbólica e efetiva pela população vem se mostrando ainda insipiente. O bairro não foi estimulado para o uso também residencial, e, apesar dos investimentos aplicados na reforma do espaço físico e da implantação de uma “agenda cultural” de eventos atrativos, os bares e restaurantes que haviam se instalado foram fechados por falta de público.

Antes dos investimentos aplicados na recuperação e no embelezamento do espaço físico, este bairro era ocupado por população de baixa renda⁴⁴ habitando antigas moradias cortiços ou favela à beira-mar, por atividades ligadas ao porto, à pesca, comércio de materiais

⁴¹ Ano de 2005. Refere-se, aqui, às administrações de Ronaldo Lessa, como governador, e Kátia Born, como prefeita.

⁴² Segundo depoimento da arquiteta Mirna Porto, coordenadora de desenvolvimento da Secretaria Municipal de Planejamento e curadora do Corredor Cultural Vera Arruda, a esta pesquisadora, em 2005.

⁴³ Todas as ações empreendidas baseiam-se na adoção de um modelo de cidade baseado no “Planejamento estratégico urbano”, teoria que fundamenta a adoção de um conjunto de ações estratégicas com a pretensão de inserir as cidades no mercado global. Está presente a noção de “cidade-empresa”, mas seus críticos objetam que esta tende mais a “cidade-mercadoria”. O modelo de Barcelona foi o definidor das estratégias adotadas em Maceió, com a contratação inclusive de uma equipe de profissionais barceloneses para o desenvolvimento de um plano específico para esta cidade.

⁴⁴ A população continua presente após a revitalização.

de construção e agrícolas, bancos, associações da agricultura, sem contar o meretrício, expulso da área desde a década de 70. Com os investimentos realizados com recursos de empréstimos externos, essas atividades foram em grande parte desalojadas e substituídas por outras, voltadas para o lazer noturno (bares, boates), para atividades culturais e para uma faculdade privada, permanecendo as atividades bancárias. Não obstante a excelente localização do bairro na cidade, durante várias décadas as antigas atividades, entre outros fatores, inibiram investimentos de empreendedores privados e públicos que atuam sobre o mercado imobiliário local. Isso contribuiu para preservar o acervo arquitetônico dos sobrados, palacetes e armazéns (trapiches) do século XIX e XX, época áurea das atividades marítimas de importação/exportação, quando o bairro era então a porta de entrada da cidade, o seu “*waterfront*”⁴⁵. Esse acervo foi transformado em patrimônio histórico e incorporado nos planos de “revitalização” do bairro.

Como foi dito, essa iniciativa consistiu em modificar a composição dos seus usuários e consumidores, não sem ter também contribuído de fato para dotar a cidade de um espaço com qualidades de representação de parte importante de sua história. Esta talvez seja a função cultural do bairro, a de facultar à imaginação dos indivíduos um retorno no tempo e, simultaneamente, não sem problemas de interpretação, apresentar uma perspectiva de devir através das novas atividades lá instaladas. Estas são agora essencialmente urbanas, sem qualquer relação com as atividades portuárias que lhe deram origem nos primórdios do século XIX. De qualquer modo pode ocorrer um processo social de apropriação simbólica do “novo” bairro e a sua incorporação na imagem da cidade. Por enquanto, uma apropriação que se resume apenas às qualidades evocativas e paisagísticas presentes na composição física do seu casario e trapiches, pois, quanto à apropriação social propriamente dita, essa está ainda para ser efetivada através da fixação de atividades que atribuam ao bairro uma feição própria.

Nesse âmbito, vale citar duas iniciativas, ambas do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE) Alagoas, que enfocaram o bairro de Jaraguá como local de implantação de suas ações. O primeiro é o programa “Arranjos produtivos locais (APL) Cultura”, iniciado em outubro de 2004, que tem por objetivo, segundo consulta ao *site* do SEBRAE, “Fortalecer o bairro do Jaraguá como Pólo irradiador de negócios com a cara

⁴⁵ Orla, parte da cidade visualizada a partir do mar, rio ou lagoa, “*front de mer*”.

alagoana, aumentando a produtividade e sustentabilidade do setor cultural”⁴⁶. O segundo foi o programa “Jaraguá Cultura e Negócios”⁴⁷, que, segundo o mesmo site, objetivou “promover a cultura como oportunidade de negócios, valorizando raízes, artistas, promotores culturais e a história cultural do povo alagoano”. Este último foi realizado nos verões de 2001, 2002 e 2003, caracterizando-se mais como um calendário de eventos culturais, mas cuja intensidade movimentou efetivamente a vida cultural da cidade.

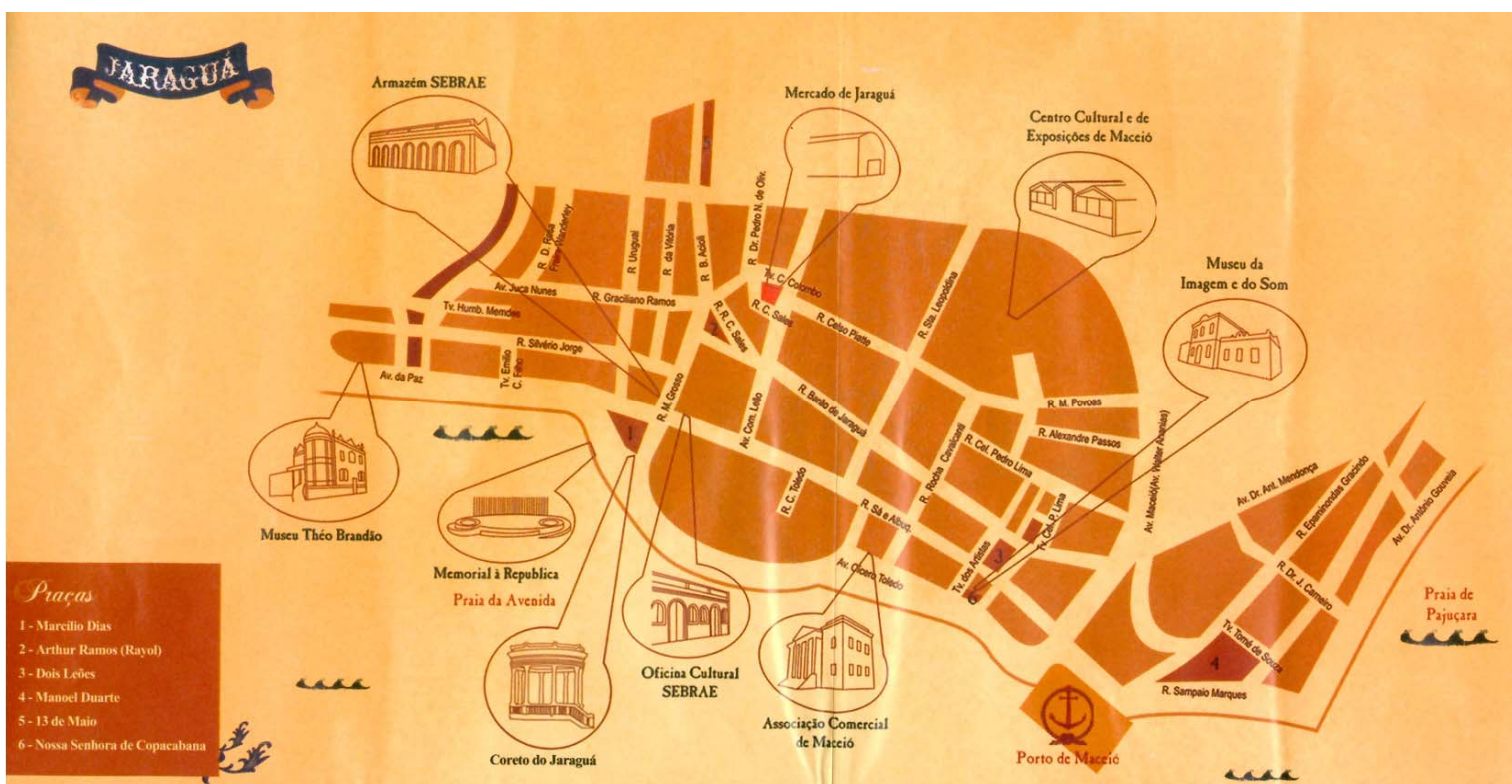


Fig. 25: Mapa turístico de Jaraguá (Fonte: APL, 2007)

Já o APL Cultura continua a atuar, empreendendo um conjunto de estratégias que visam incentivar o surgimento e a manutenção de equipamentos culturais no bairro. O programa declara como resultados esperados até dezembro de 2007: “1 - Aumentar o número

⁴⁶ A coordenação do programa é do SEPLAN/AL e do SEBRAE. A justificativa da localização do APL em Jaraguá, consultada no resumo do programa, é a seguinte: “Localização privilegiada; existência de “equipamentos culturais”; vocação para “vitrine” da cultura alagoana; existência de projetos e iniciativas culturais; existência de patrimônio histórico e arquitetônico; bairro preservado pela Lei Municipal 4545 (Zonas Especiais de Preservação); revitalização do bairro já iniciada; marco do desenvolvimento do Estado de Alagoas e de Maceió como Capital; e vocação para o turismo cultural.” Como especialização produtiva, o programa enumera as seguintes: “expressões artísticas (música, teatro, artes plásticas, multilinguagem, literatura, cinema/vídeo e dança), patrimônio histórico, arquitetônico e urbano; e lazer; apresentando um nível tecnológico e intelectual significativo; com alcance do mercado local, regional e internacional.”

⁴⁷ Iniciativa do SEBRAE com o apoio de instituições públicas e privadas e produção cultural de Sue Chamusca.

de empreendimentos culturais e de lazer no bairro do Jaraguá; 2 - Aumentar o n.º. de pessoas ocupadas nos empreendimentos culturais e de lazer no bairro do Jaraguá; 3 – Aumentar a Taxa de Ocupação, número de eventos culturais e o público freqüentador do Bairro de Jaraguá”. Entretanto, como se colocou inicialmente, essas iniciativas ainda não conseguiram alcançar resultados duradouros acerca da fixação de atividades culturais no bairro e, conseqüentemente, do estímulo à apropriação deste espaço pela população para além da presença em eventos culturais efêmeros.

Outra iniciativa pública de incentivo ao desenvolvimento da arte em Alagoas, mas de um âmbito menos urbanístico e localizado, deu-se sob a forma de uma premiação anual, o “Alagoas em Cena”⁴⁸. Este “Programa estadual de fomento e incentivo à cultura”, como o mesmo é denominado, premiou, com valores distintos, obras nas seguintes categorias: audiovisual, literatura (conto, poesia e romance), artes cênicas (teatro e dança), artes plásticas (pintura e escultura), fotografia e música. A premiação é benéfica como incentivo, mas é sem dúvida insuficiente para um real fomento das artes em Alagoas. Nesse sentido, um acompanhamento em forma de “bolsas-projeto” talvez surtisse melhor efeito, em especial no domínio das artes visuais. Principalmente se, juntamente com tal bolsa, fosse oferecido um acompanhamento de críticos/ curadores como suporte ao processo. Tem-se conhecimento de propostas semelhantes⁴⁹ que lograram bons resultados em termos de incentivo ao desenvolvimento da cena artística, principalmente em relação aos jovens artistas iniciantes.

Além das iniciativas públicas em parceria com o setor privado, contam-se também iniciativas individuais de implantação de projetos culturais com o objetivo de movimentar a cena artística local, mas de forma ainda muito pontual. O projeto “Corredor das Artes”⁵⁰, por exemplo, consiste na realização de exposições periódicas de obras de artistas profissionais e amadores no espaço ao ar livre do Corredor Cultural Vera Arruda⁵¹. Tal projeto surgiu como alternativa a uma situação flagrante: em Maceió existe apenas uma galeria em funcionamento,

⁴⁸ Programa implantado através da lei federal de incentivo à cultura, Ministério da Cultura. Contou, até agora, com duas edições.

⁴⁹ Um exemplo é o programa de bolsas da Fundação Joaquim Nabuco, em Recife. Em Alagoas pode-se citar o programa de bolsas de extensão “Iniciação Artística” da UFAL, cuja primeira edição foi implantada no início de 2007. As bolsas anuais também foram distribuídas para projetos selecionados por categoria, as mesmas citadas em relação ao Alagoas em Cena, à exceção da categoria audiovisual, substituída por produção cultural. Mas esta bolsa dirige-se apenas aos alunos desta universidade, não contemplando a sociedade como um todo.

⁵⁰ Coordenação de Freddy Correia.

⁵¹ Grande praça situada no bairro de Jatiúca, dotada de equipamentos de lazer, parque de esculturas e painéis memoriais. Este espaço será analisado em detalhes na Seção 4.

a Karandash. De propriedade de dois artistas bastante atuantes, Maria Amélia Vieira e Dalton Costa, este espaço funciona há mais de vinte anos ininterruptos. Recentemente, diante da dificuldade da inserção mercadológica de obras de arte contemporânea, a galeria terminou por se especializar em arte popular. Assim, à parte as lojas de arquitetura e decoração, não existem espaços para a venda de obras de artistas contemporâneos em Alagoas. Nesse sentido o “Corredor das Artes” é uma iniciativa interessante, por usar o espaço público como espaço expositivo, uma “galeria” ao ar livre. O problema é que não existe seleção de trabalhos, muito menos linha curatorial. A exposição se torna assim mais como uma “festa” em meio a obras distribuídas de forma caótica, que, além disso, devem “concorrer” a atenção com as esculturas públicas e outros elementos já presentes no Corredor.

Finalmente, cita-se aqui, no contexto das iniciativas individuais, a promoção periódica de cursos e palestras de nomes atuantes na cena contemporânea brasileira pela dupla Ana Glafira e Tchelo de Barros, representantes da Câmara setorial de artes visuais de Alagoas. Além de premiações e exposições, a existência de cursos beneficia a discussão e o entendimento das questões atuais envolvendo o campo das artes, uma vez que não existem na cidade cursos superiores em artes visuais que possam promover uma formação artística profissional.

As iniciativas públicas e privadas citadas não consistem nos únicos projetos culturais existentes em Alagoas. Objetivou-se aqui abordar apenas alguns exemplos que oferecessem um panorama das políticas culturais que enfocam as artes visuais e sua interação com o espaço da cidade. A nosso ver, as políticas culturais do Estado ainda são incipientes para promover um efetivo fomento das artes locais, mas já constituem um avanço em relação a épocas anteriores. Espera-se, assim, que nos próximos anos haja um maior desenvolvimento da cena artística local como resultado das atuais iniciativas, além da implantação de outras políticas que possam melhorar ainda mais o quadro atual.



**SEÇÃO 3 - ARTE URBANA "OFICIAL":
ESCULTURAS PÚBLICAS**

SEÇÃO 3 - ARTE URBANA “OFICIAL”: ESCULTURAS PÚBLICAS

De todos os meios expressivos de que se vale a arte urbana, ao longo de toda a história, nenhum tem presença mais predominante na cidade do que a escultura. Devido a esta presença, antes de passar a tratar das esculturas presentes na cidade de Maceió, é preciso destacar as características que fazem deste meio expressivo a “arte pública” por excelência.

Quanto ao inventário das esculturas presentes no espaço público de Maceió, por se tratar do maior acervo de arte urbana da cidade, optou-se por abordá-lo por períodos. Esses períodos correspondem a um intervalo de tempo, que vai de 1861 (primeira escultura implantada em Maceió) a 2006 (momento atual). A subdivisão efetuada pretendeu acentuar a prevalência de determinadas características em termos de concepção, implantação e materiais utilizados em cada um desses períodos.

Não são todas as esculturas públicas da cidade que serão aqui abordadas textualmente. Do levantamento efetuado, optou-se por analisar apenas algumas, mais relevantes, ou que se destacam por algum motivo. Além disso, algumas obras serão tratadas apenas na quarta seção (“Memoriais e Corredor Cultural”). Conforme colocado anteriormente, estes espaços, apesar de habitualmente conterem esculturas, foram especialmente concebidos como espaços de memória, prevendo a inserção das obras e a evocação de fatos ou personagens históricos. Estas características distinguem esses espaços do caso da inserção de esculturas em espaços públicos comuns da cidade, tais como as praças. Como as duas seções (três e quatro) tratam da arte urbana “oficial”, elas são complementares. Evidencia-se, nas análises efetuadas, a ênfase no momento contemporâneo.

Apresentados como complemento às seções três e quatro, dois documentos integram esta seção: uma listagem das esculturas presentes em Maceió e dois mapas marcando os locais de implantação das mesmas. O levantamento foi organizado sob a forma de tabela. Nele buscou-se incluir todas as obras existentes em Maceió, especificando local de implantação, autoria e data. Algumas informações não foram possíveis de serem encontradas, sobre outras não existem fontes seguras que comprovem sua veracidade. Apesar das dificuldades encontradas, acredita-se que estes materiais são documentos importantes para a localização e visualização dos espaços referidos nas análises, além de outros desdobramentos possíveis, como levantamentos quantitativos de obras por bairro ou por categoria.

3.1 - A ESCULTURA E SUA PRESENÇA SIMBÓLICA NA CIDADE



Fig. 25: Piazza Navona, L. Bernini, Roma (Fonte: Guia Arte em Itália, ENIT, 1989)

Inserida na modalidade artística conhecida como artes “visuais” ou artes “plásticas”¹, o termo escultura é uma generalização que compreende hoje incontáveis exemplos de manifestações expressivas. Atualmente, considera-se a escultura como um dos inúmeros meios possíveis para a concretização do trabalho do artista, cujas possibilidades ampliaram-se grandemente nas últimas décadas. Trata-se de um dos meios expressivos² mais antigos, cujas primeiras manifestações datam do período Paleolítico. Foram encontradas, além de pequenas esculturas, várias tentativas de relevo nas cavernas pré-históricas. Complementando o efeito das pinturas, buscava-se evidenciar também o volume das figuras escavando nas superfícies de pedra. Observa-se, assim, uma origem simultânea da pintura, das primeiras esculturas em pedra ou osso e dos primeiros relevos, também inseridos historicamente na categoria que engloba o meio expressivo “escultura”.

¹ O termo “artes visuais” refere-se, de uma forma mais abrangente, a todos os meios que trabalham prioritariamente o domínio do visual. O antigo termo “artes plásticas” já não se enquadrava para definir algumas novas linguagens, principalmente as que lidam com os meios tecnológicos. O atributo “plástico” pressupõe, a princípio, um trabalho manual, ou seja, que lida com a transformação de materiais concretos. Assim, a videoarte, por exemplo, é entendida apenas como arte visual, enquanto que a escultura é arte visual, mas também é plástica. Por convenção, refere-se atualmente como artes visuais as linguagens que trabalham com meios tecnológicos e passíveis de reprodução.

² “Meio é o veículo pelo qual a arte se concretiza. Exemplos de meios tradicionais são a pintura, o desenho, a gravura e a escultura, para citar os mais conhecidos.” (COSTA, 2004, 49)

Na origem desta denominação, parecia existir certa distinção entre o que é esculpido (utilizando-se material de certa dureza e desbastando-o com um cinzel ou instrumento similar) do que é obtido por modelagem (como com a argila). Acredita-se terem sido os gregos do período arcaico que fundiram os limites das duas técnicas utilizando a argila e a cera para a produção de esculturas em bronze. Foram os responsáveis, assim, por uma terceira técnica escultórica, obtida agora por meio da fundição do metal inserido em espécies de fôrmas modeladas, deixando-se o trabalho do cinzel para o acabamento.

Ao longo da história, sobretudo a partir do século XX, a linguagem escultórica foi, progressivamente, estendendo seus limites de experimentação e se afastando dos seus materiais tradicionais (pedra, mármore, metal, argila, madeira...), abarcando qualquer objeto artístico que suplante os limites da bidimensionalidade. Na verdade, nem a própria escultura precisa ser tridimensional, não lhe é necessária grande "espessura". A sua essência consiste em algo que possa ser observado circulando-se em volta dele, algo que cria um espaço. Como coloca Brissac Peixoto:

"A escultura exige ser vista em movimento, por alguém que percorra o espaço criado por ela. (...) Dialética de andar e olhar que constitui a experiência escultórica." (PEIXOTO, 2004 179)

Esta colocação nos lembra o célebre ensaio de Zevi³ sobre as quatro (ou mais) dimensões da arquitetura: altura, largura, profundidade e tempo. Esta dimensão "tempo" a que ele se refere significa que também é necessário andar e olhar para se completar a experiência arquitetônica. Pois a arquitetura é eminentemente escultórica. O que, então, as diferencia? Segundo Bassani, um dos fatores é a alta densidade que a função nela assume:

"Na literatura de história da arte existe distinção entre as diversas artes, não entre arte e arquitetura. Porém, quando associada à construção das cidades, (...) sua condição de abrigo a associa definitivamente à sobrevivência física do homem, algo completamente distante das outras artes." (BASSANI, 2002, 151)

Na escultura, não se observa esta função intrínseca de sobrevivência. Ainda que se perceba sua função simbólica e estética, esta linguagem não está associada às necessidades primais do homem:

"O arquiteto trabalha com forma e volume, à semelhança do escultor, e, tal como o pintor, trabalha com cor. Mas, entre as três artes, a sua é a única funcional. Resolve problemas práticos. Cria ferramentas ou implementos para seres humanos, e a utilidade desempenha um papel decisivo no julgamento da arquitetura. (...) Em outras palavras, a diferença entre a escultura e a arquitetura não está em que a primeira se preocupa com formas

³ ZEVI, 1978, 17-28.

mais orgânicas e a segunda com formas mais abstratas. Até a mais abstrata peça de escultura, limitada a formas puramente geométricas, não se converte em arquitetura. Falta-lhe um fator decisivo: a utilidade.” (RASMUSSEN, 1998, 8)

No entanto, a escultura foi uma das primeiras manifestações expressivas do homem, seus primeiros exemplares conhecidos datando de cerca de 30 000 a.C⁴. Ou seja, antes do surgimento da própria arquitetura. Na verdade, as primeiras manifestações arquitetônicas (menires, dolmens...) são muito próximas da escultura monumental, o que mostra uma origem comum.

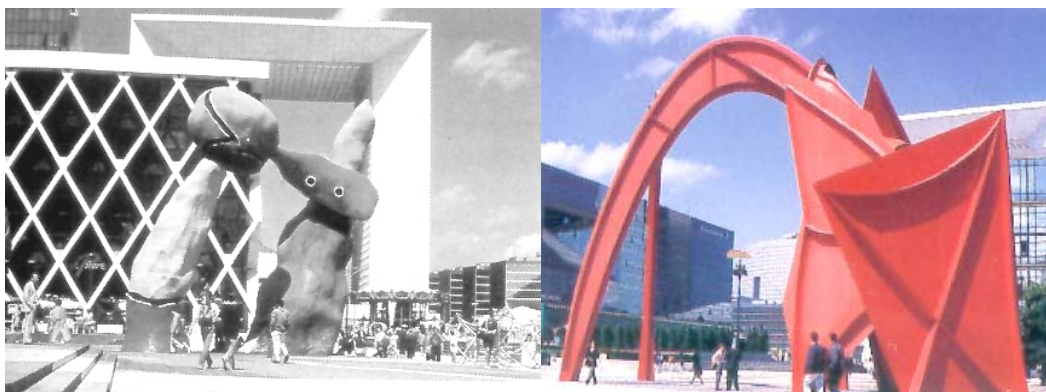
Um outro dado que se evidencia muito na escultura é que, dependendo de sua escala, esta assume um caráter eminentemente público, assim como a arquitetura. É inegável que desde a Antiguidade a escultura se faz presente nos espaços da cidade. Mas este meio já teve seus momentos de subordinação à arquitetura, principalmente na Idade Média, onde esta se encontrava colada ao suporte arquitetônico, havendo-se perdido a possibilidade do circundá-la. Ainda mais crítico para a escultura foi o movimento iconoclástico no Império Romano do Oriente, que quase baniu para sempre este meio por apontá-lo como herético. Pois a escultura parece ter sido desde suas origens associada a uma função mítico/religiosa que suplanta a noção (bem mais tardia) de “obra de arte” e produz objetos de culto, de adoração, ídolos. Além disso, a escultura, talvez desde os egípcios, ultrapassou esta função mítico/religiosa para servir como meio de exaltação pública dos detentores do poder através da execução de colossos, estátuas eqüestres⁵ e bustos. Reis, generais, conquistadores, líderes religiosos: todos convertidos a objetos de adoração assim como deuses, virando ídolos esculpidos. Estas “funções” citadas persistem até hoje e podem ser observadas em nossas cidades.

Na cidade contemporânea, a escultura é um produto cultural imediatamente reconhecível como sendo *objeto de arte*. Exposto ao público, ela se eleva a um *status* diferente dos demais objetos no contexto do espaço urbano, pois ela se evidencia, como colocado anteriormente, pela sua presença eminentemente simbólica e não pelo seu uso prático no cotidiano. Por essa razão, a escultura parece se prestar melhor a representar aspectos do imaginário social, particularmente os seus mitos, como observado em relação à feitura de imagens. Assim, no caso mais específico da escultura figurativa, algumas vezes parece haver o acúmulo de funções tais como “objeto de culto” e “objeto de arte”.

⁴ Período Paleolítico, conforme comentado anteriormente.

⁵ A primeira estátua eqüestre de que se tem notícia é a de Júlio César, erigida no Fórum Júlio. Entretanto, a primeira escultura “sobrevivente” deste tipo de monumento é a do imperador romano Marco Aurélio, em Roma (fonte: JANSON, 2001, 268).

Talvez o surgimento da escultura dita “abstrata”, no séc. XX, tenha evidenciado de maneira mais radical o aspecto eminentemente estético e simbólico da escultura. Mesmo que toda escultura seja uma representação do imaginário social, percebe-se que, quando o cidadão não associa a imagem representada a algo tangível ou decodificável, existe um estranhamento mais declarado. Sem poder nomeá-la (por exemplo, estátua de Padre Cícero ou Marechal Deodoro), o objeto escultórico apresenta maior possibilidade de estranhamento e de descoberta, mas nem por isso necessariamente de maior deleite estético.



Figs. 26 e 27: Esculturas abstratas de Miró e de Calder em La Défense, Paris (Fonte: Bassani, 2003)

A escultura não é apenas monumento escultórico, pois este termo parece evocar sempre algo de escala desmedida e de caráter perene, quase sempre associado a um fato histórico ou personalidade (permite uma leitura decodificável). A escultura pode ser monumental ou uma intervenção mínima na paisagem, ou até mesmo efêmera. A relação das pessoas com a escultura no espaço público vai depender de inúmeros fatores, dentre os quais a linguagem, a escala e o modo de implantação nos parece ser os mais importantes. São esses elementos que vão definir sua presença matérica na cidade, a princípio o dado que a privilegia em relação aos outros meios expressivos:

“Considerando o contato corporal físico e matérico, ao mesmo tempo sincrônico e histórico e ao mesmo tempo simbólico, nenhuma modalidade artística interage de maneira mais sólida e material com o ambiente urbano do que a escultura.” (BASSANI, 2002,147)

Reforça-se que desde a antiguidade a escultura se faz presente nos espaços públicos. Comparando-a com a pintura, é a sua característica destacada de tridimensionalidade que aporta a sua escolha como presença dentro da cidade. Entretanto, não se quer aqui afirmar que a escultura é único meio expressivo adequado ao espaço público. Existem outros exemplos de arte urbana que se valem exclusivamente da bidimensionalidade e que se mostram perfeitamente adequados na interação arte/ público/ cidade.

Nesta terceira seção, no entanto, buscou-se enfocar apenas os objetos escultóricos

presentes nos espaços públicos de Maceió. As considerações acima desenvolvidas objetivaram ambientar o leitor acerca da inserção desse meio expressivo na história em sua relação com o espaço público. Desta forma, pode-se compreender as razões pelas quais a escultura pública é a modalidade de arte urbana mais presente nos espaços de Maceió.

3.2 - ESCULTURAS PÚBLICAS DE MACEIÓ:

Maceió possui um acervo de esculturas públicas relativamente difícil de ser inventariado, devido à quase ausência de dados documentais sobre o assunto em órgãos públicos e ao estado de degradação de parte dessas esculturas. Isto acontece talvez devido ao relativo abandono dos próprios espaços públicos pelas sucessivas gestões, sobretudo das praças, onde a maior parte delas está inserida⁶. As análises se debruçam sobre a inserção de esculturas nos espaços públicos de Maceió, destacando, através de alguns dos seus principais exemplares, as características específicas de cada um dos períodos, construindo assim um quadro evolutivo que busca compreender a presença destes na configuração da paisagem atual da cidade.

3.2.1- 1861/1960: HOMENAGENS A PERSONALIDADES HISTÓRICAS E ALEGORIAS CLÁSSICAS

Neste primeiro momento, que compreende o mais extenso intervalo de tempo, abordar-se-á a presença de esculturas que podem ser englobadas em duas principais temáticas: homenagens a personalidades históricas e alegorias clássicas. Trata-se, aqui, de um acervo público que começou a se formar a partir do Séc. XIX, momento de consolidação em Maceió de uma estrutura social baseada em um modo de vida burguês-mercantil, mas ainda dependente do campo, origem e sede das principais oligarquias locais. De acordo com Dirceu Lindoso:

“As condições burguês-mercantis marcam, até hoje, a criação da vida urbana em Maceió, dando-lhe uma fisionomia própria entre tantas cidades brasileiras: um estilo de vida urbano requintado para o nosso séc. XIX, com palacetes, sobrados azulejados, jardins públicos de definição estética inconfundível, como foi o que se ergueu sobre o aterro do antigo manguezal do Cotinguiba, depois Praça Deodoro da Fonseca.” (LINDOSO, 2005, 82)

Nestes “jardins públicos” ou praças, a maior parte de traçado inspirado no estilo paisagístico clássico francês, implantaram-se os primeiros monumentos em homenagem a figuras públicas ou em comemoração a eventos históricos, mas também (já no início do séc. XX) bronzes figurativos de temáticas diversas (temas mitológicos, alegorias, animais selvagens). O primeiro monumento escultórico de Maceió, inaugurado em 31 de dezembro de 1861, situa-se na Praça D. Pedro II, no centro da cidade. Trata-se de um conjunto formado pelo busto de D. Pedro II sobre um grande fuste canelado, este repousando sobre um pedestal, que

⁶ Esta questão será trabalhada na seção 4, no item “Da manutenção dos espaços e das obras públicas”.

por sua vez se assenta em uma base circular em degraus⁷. O conjunto, importado de Lisboa, é todo elaborado em mármore. É um monumento comemorativo da passagem deste imperador por Alagoas, como atesta as inscrições em latim⁸ contidas no mesmo:

“Aqui estou por longos anos, oh viajante, lembrando a viagem até aqui do excelso Pedro, elevando o nome (dele) para os astros (as alturas). A província alagoana agradecida ao grande Pedro.”

É emblemático que o primeiro monumento da cidade situe-se justamente no local que corresponde ao primeiro centro administrativo da vila de Maceió e onde se localizava o Pelourinho (segundo o mapa de Melo Póvoas), e provavelmente o Engenho Maçayó, conforme comentado na Seção Dois. Mas a escolha desta praça para a ereção do monumento está também relacionada à inauguração da Catedral de Maceió pelo Imperador, e ao fato de que o mesmo se hospedou no palacete do Barão de Jaraguá, funcionando este temporariamente como paço imperial. A catedral e o palacete (atual Biblioteca e Arquivo Público Municipal) se localizam no entorno da mesma praça.



Figs. 28 e 29: Vistas do Monumento a D. Pedro II, Praça D. Pedro II, Centro (Fonte: IP, 2005).

⁷ Segundo Clarival Valladares, pelas suas características, trata-se de obra do canteiro-estatuário Francisco Salles, da Rua do Arsenal e do Largo de Julião, de Lisboa. Em seu levantamento denominado “Nordeste histórico e monumental”, Valladares declara que o monumento a D. Pedro II é uma das poucas obras relevantes existentes em Maceió do ponto de vista do patrimônio cultural: *“Excluindo-se os acervos etnológicos do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, fundado em 1869, o monumento a Dom Pedro II, inaugurado em 1862, e a graciosa frontaria da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, (...) Maceió é uma cidade intombável.”* (VALLADARES, Salvador, 1983)

⁸ *“Excelsi Petri exto per longa aeua, viator, adventum huc memorans, nomem adastra ferens. Magno Petro Alagoana Província Grata.”*. Tradução: Miguel Vassalo Filho. Entre as diversas inscrições contidas no monumento, lê-se também (em português): *“Ao Comendador J. Antônio de Mendonça, Barão de Jaraguá, coube a glória de se encarregar da fabricação d’este monumento em Lisboa”; “Glória aos Beneméritos que contribuíram para a factura d’este monumento e ao engenheiro civil Carlos de Mornay que se encarregou de dirigir planta e colocação do mesmo.”* Fonte: VASSALO FILHO, 2001.



Figs. 30 a 33: Vistas da Praça D. Pedro II em 1905, 1908, em 1950 e atualmente (Fontes: MISA e IP, 2005).

Não há documentação disponível acerca da autoria das obras instaladas até o início do século XX. Desconhece-se, por exemplo, se os artistas que executavam os bustos ou esculturas equestres em bronze eram alagoanos. É provável, segundo se pode deduzir das poucas inscrições existentes em alguns monumentos, que antes da proclamação da República do Brasil, em 1889, tais peças fossem encomendadas a fundições em Lisboa, depois, Paris, Rio de Janeiro e São Paulo⁹. A autoria artística das mesmas não é identificada nas placas e brasões existentes nos pedestais. Apenas as identidades da figura retratada e das autoridades governantes que as encomendaram sobressaem. Tampouco se esclarece suas origens nos jornais da época, que fazem menção apenas à inauguração oficial dos espaços onde se inseriam as esculturas.

Desconhecem-se as razões desta falta de informação acerca dos artistas ou artesãos que produziam as obras desse período. Uma hipótese é de que tal desconhecimento seja talvez consequência de um costume da época: não se consideravam tais esculturas como “obras de arte” autorais, cujo criador devesse necessariamente ser mencionado. Tais peças eram apenas

⁹ Uma das únicas a possuir identificação de origem, além do citado Obelisco em homenagem a Pedro II e das esculturas da praça Dois Leões, é a estátua do Visconde de Sinimbu, na Praça de mesmo nome, Centro: Fundação A. Angeli- São Paulo.

“monumentos”, cujo interesse estava em seu valor simbólico, representativo, e não em suas qualidades plásticas intrínsecas à habilidade de um determinado artista. A importância estava na figura retratada e na simbologia por ela invocada.

No caso de esculturas que não representavam figuras públicas (bustos e estátuas de personalidades), a maior parte consistia de réplicas de esculturas famosas encomendadas a companhias de fundição artística¹⁰, que as forjavam em série a partir de moldes. Tais obras eram vistas talvez como peças de mobiliário urbano usadas para proporcionar um tratamento estético aos espaços públicos, o que era prática em todas as capitais que se queriam “civilizadas”. No caso do Bairro de Jaraguá, por exemplo, encomendou-se à companhia francesa *Val D'Osne*, que se forjasse tanto os postes de iluminação¹¹ e bancos quanto as esculturas da Praça Dois Leões e a Estátua da Liberdade, que descreveremos adiante.

São poucos os conjuntos escultóricos significativos inseridos nos espaços públicos das praças de Maceió. A prática mais recorrente consistia em inserir um busto ou escultura de corpo inteiro, geralmente em posição central, sobre um grande pedestal de pedra elevando o homenageado acima do plano da praça. Incluía-se ainda um jardim ou fonte em torno do mesmo para aumentar o seu efeito monumental e talvez também impedir uma aproximação em demasia do público¹². A intenção é a de incitar uma atitude de admiração e reverência para com as personalidades retratadas, forjando-se em bronze, e no imaginário popular, os heróis locais. Dentre os mais recorrentes estão as figuras dos marechais Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto¹³, os dois primeiros presidentes do Brasil, ambos de naturalidade alagoana. No caso do proclamador da república, a praça que leva seu nome é adornada por uma

¹⁰ Tais companhias dispunham de catálogos com os modelos disponíveis para encomenda, propondo vasta gama de equipamentos de mobiliário urbano, além de esculturas. Diversos artistas eram contratados para desenvolver modelos para as mesmas. Ver adiante as imagens dos catálogos originais das peças inseridas em Maceió.

¹¹ A prefeitura de Maceió, dentro das ações do projeto de revitalização do Jaraguá, encomendou a reposição dos postes à companhia GHM, em Paris. Funcionários municipais, em especial a arquiteta Ana Paula Acioli, foram em comitiva para a França para tal fim. A escolha dos modelos teve como base antigas fotografias do local e partes dos antigos postes (que foram recuperados), encontrados por acaso no parque municipal da cidade, onde estavam abandonados. Fonte: UEM e Secretaria de Planejamento.

¹² Provavelmente, a intenção seria a de proteger os monumentos de atos de vandalismo. Entretanto, sabe-se que a presença de correntes, fontes ou outras barreiras não chegam a impedir a depredação dos mesmos. A iniciativa mais radical com a intenção de proteger monumentos e as próprias praças ocorreu durante a gestão do prefeito Pedro Vieira, que, após a reforma desses espaços, ordenou o gradeamento das principais praças da cidade (1992), inibindo assim a própria permanência da população nesses espaços.

¹³ Recentemente inaugurou-se o “Memorial da República”, no Jaraguá, ostentando esculturas dos dois Marechais. Cita-se também a estátua do Mal. Floriano Peixoto, na praça de mesmo nome, no bairro do Centro; busto e obelisco em homenagem a Floriano Peixoto, no distrito de Ipioca, e o grande baixo-relevo em concreto da figura de Marechal Deodoro instalada à entrada da cidade de mesmo nome, vizinha à Maceió.

imponente estátua equestre¹⁴, também elevada do solo para intensificar seu efeito majestoso.

Projetado por Rosalvo Ribeiro¹⁵, o traçado simétrico do espaço é acentuado por quatro esculturas em bronze localizadas nos ângulos da praça, mas de escala mais modesta do que a anteriormente citada, quase imperceptíveis em um vista geral do espaço. Nestas, que representam os quatro continentes¹⁶, chama a atenção o fato de, em reformas posteriores, estas terem sido retiradas de seus pedestais originais, estando hoje em bases quase ao nível do solo, tangíveis. Em visitas ao local, observaram-se diferentes atitudes do público na interação com estas esculturas: o fato de as mesmas estarem acessíveis ao toque e mais próximas dos espaços de estar parece fazer diferença no aspecto relacional. Estas parecem se integrar mais ao movimento das pessoas do que o monumento principal, elevado, de caráter imponente em escala e implantação, isolado no centro da praça e parcialmente escondido pelas árvores. Entretanto, ao se observar antigas imagens da Praça Deodoro, com as árvores ainda jovens, a impressão que se tem é outra: este parecia “reinar” sobre o espaço, atraindo para si todos os olhares.



Figs. 34 e 35: Vistas da Praça Deodoro na década de 1940 (Fonte: MISA).

¹⁴ De provável autoria do escultor italiano Angeli Angioli. Tamanho natural, contabilizando cerca de cinco metros com seu pedestal. Desde os primeiros exemplos encontrados na história, a utilização deste tipo de composição visa aumentar a impressão de coragem, dinamismo e bravura no personagem retratado, configurando-se em estratégia amplamente utilizada ao longo da história por pintores e escultores ao retratar reis e outras personalidades ligadas ao poder.

¹⁵ Citado no histórico das artes visuais alagoanas, Seção 2.

¹⁶ Fabricação das Fonderies du Val D’Osne, autoria de Mathurin Moreau. Representados por figuras alegóricas de crianças lutando com feras, os quatro continentes constantes na praça são América (criança contra uma cobra), África (criança contra um crocodilo), Europa (criança contra um lobo) e Ásia (criança contra um tigre). A Oceania (criança contra um canguru) deve ter sido suprimida por uma questão de respeito à simetria, mas não se sabe se o conjunto foi encomendado completo (5 peças) e se esta última (oceania) teria desaparecido. A temática da representação alegórica dos continentes é bastante recorrente, podendo-se citar como exemplo o famoso grupo à entrada do Museu D’Orsay, em Paris. Quanto ao modelo do conjunto de Maceió, existem as cinco peças no acervo do Museu da República, no Rio de Janeiro. Existe uma réplica da “América do Sul”, igual ao d’Orsay, também no Rio de Janeiro. (fonte: Eulália Junqueira)



Fig. 36: Vista da Praça Deodoro, Centro, com a estátua equestre de Mal. Deodoro (Fonte: IP, 2005).



Fig. 37: Os quatro continentes, de Mathurin Moreau, Catálogo da Fundação do Val D'Osne (Fonte: Eulália Junqueira, 2007).



Figs. 38 a 41: Os quatro continentes. Praça Deodoro, Centro (Fonte: IP, 2005).

Outra praça que se destaca pela presença de esculturas é a General Alberto Lavenère, em Jaraguá. Ao longo de sua história, esta praça já portou diferentes denominações, sendo primeiramente inaugurada como “Jardim de Jaraguá”, em 1870, pelo administrador da Província José Bento Figueiredo Jr., em conjunto com a ponte de desembarque e o Consulado Provincial (atual Museu da Imagem e do Som, MISA). Esta realização, entre outras obras públicas, foi alvo de críticas, como a de Tomás Espíndola¹⁷:

“Não lamentamos o dinheiro gasto com obras públicas; não, apenas notamos que se consumissem tantos contos de réis e se comprometessem as rendas futuras com certas obras meramente improdutivas e algumas delas essencialmente luxuosas, como o Jardim de Jaraguá, o calçamento da cidade...”

A concepção clássica das mesmas, e das esculturas que as ornamentavam, também eram alvo de observações algo irônicas¹⁸, provavelmente devido à falta de referências à cultura local:

“(...) ruas novas, palacetes que se constroem, casas que se edificam, praças que aparecem, tendo nas extremidades estátuas de animais, de homens lutando com bichos; não faltam também a essas praças as figuras do Olimpo; os deuses mitológicos enchem-nas, e ainda depois de 1930 um prefeito municipal, querendo trabalhar, ressuscitou uma porção de velhos deuses que descansavam nas sucatas da Prefeitura para colocá-los numa praça que procurou renovar: a que tem o nome ilustre de Sinimbu.”

Outros expressavam opinião diferente¹⁹:

“Hoje a cidade é, indiscutivelmente, uma das mais belas capitais do norte, possuindo lindas praças arborizadas com fontes luminosas (...).”

A concepção original do Jardim de Jaraguá foi provavelmente traçada pelo engenheiro Olery, o paisagista responsável pela obra²⁰. Sua remodelação foi elaborada por Rosalvo Ribeiro em 1918. A influência do gosto francês na sua concepção é também fruto da sua experiência como bolsista na Academia Imperial, no Rio, indo depois estudar em Paris, onde consta que permaneceu por 13 anos. Talvez por influência do artista envolvido, viabilizou-se a encomenda de seis esculturas à companhia *Val D’Osne*²¹, representando animais selvagens. Destaca-se este fato por serem muito raras na cidade as praças que possuem mais de uma

¹⁷ ESPÍNDOLA, Tomás, In: COSTA, João Craveiro, 1981.

¹⁸ DIEGUES JR., Manuel, In: COSTA, João Craveiro, 2001, 157.

¹⁹ Silveira, J. *Notícia histórica de Maceió*. In: Ramalho, Joaquim - *Maceió, cem anos de vida na capital*. Casa Ramalho Ed., Maceió, 1939, p.19.

²⁰ Fonte: primeiro catálogo MISA, junho 1982 - FUNTED.

²¹ Autoria de Jaquemart (Fonte: Eulália Junqueira). As informações sobre datação e origem estão impressas nas próprias peças.

escultura. A presença destes animais (hoje existem apenas quatro: um leão, um tigre, um lobo e um javali) na Praça General Alberto Lavenère fez com que esta se tornasse mais conhecida atualmente como Praça Dois Leões.

Um outro monumento também bastante representativo entre as esculturas importadas da França é o da “Estátua da Liberdade”, uma réplica em tamanho reduzido²² da célebre escultura de Nova York inserida no espaço urbano de Maceió. Esta sofreu uma verdadeira peregrinação pela cidade, sendo deslocada por quatro vezes, até ser trazida recentemente ao Bairro de Jaraguá, seu lugar de implantação original. Sua primeira locação estava situada no Jardim de Jaraguá (atual Praça Dois Leões), conforme mostra foto de 1910.

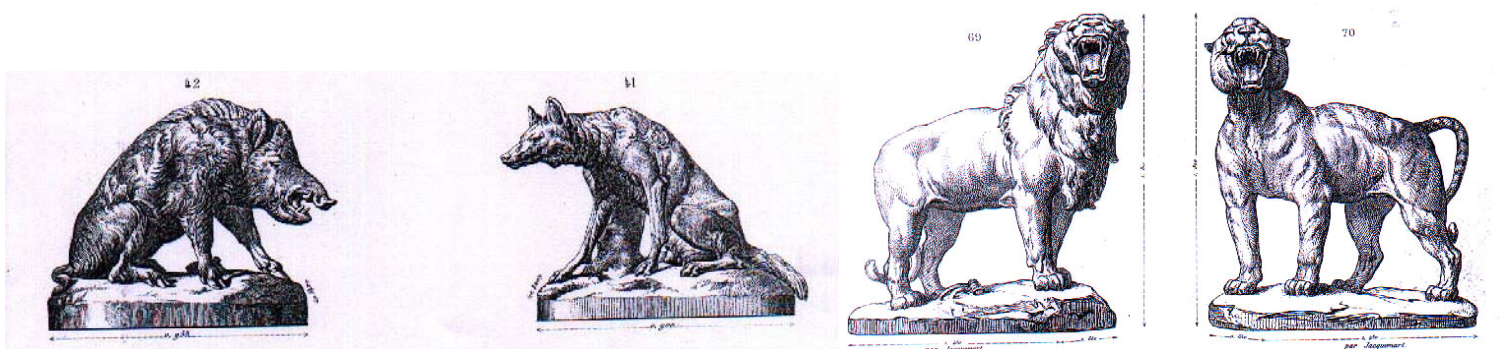


Fig. 42: Modelo dos animais, de Jaquemart, no Catálogo da Fundação do Val D’Osne (Fonte: Eulália Junqueira, 2007).

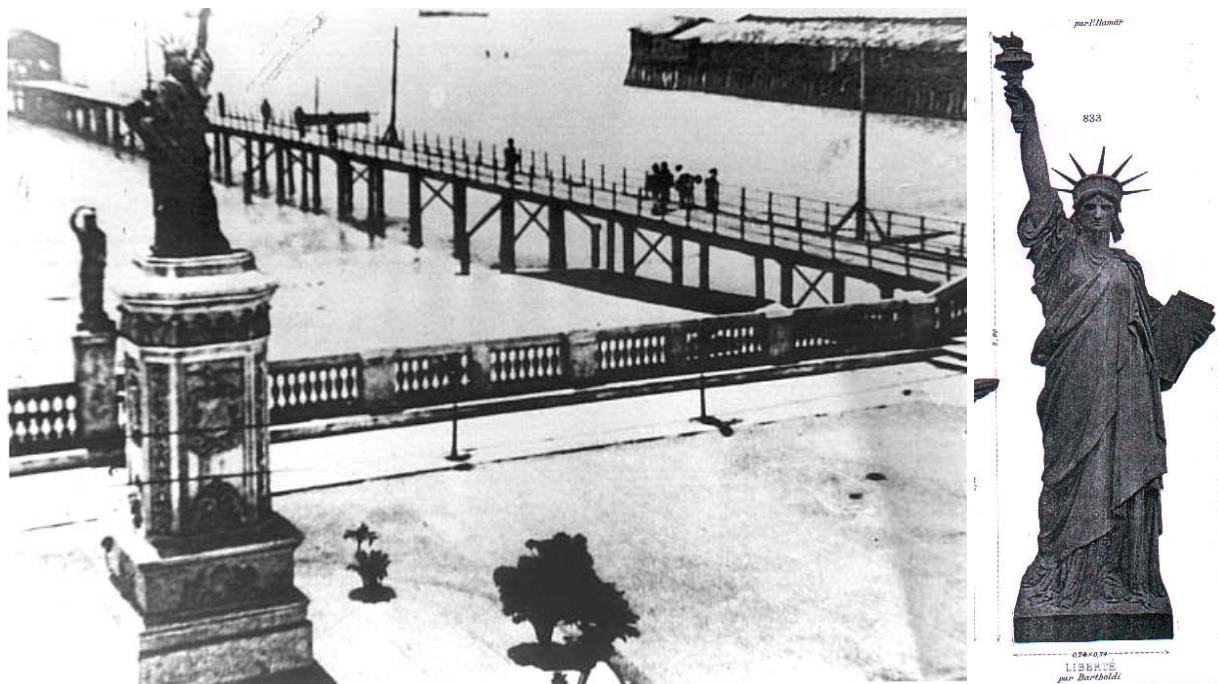


Figs. 43 a 46: Animais da Praça General Alberto Lavenère (Fonte: IP, 2005).

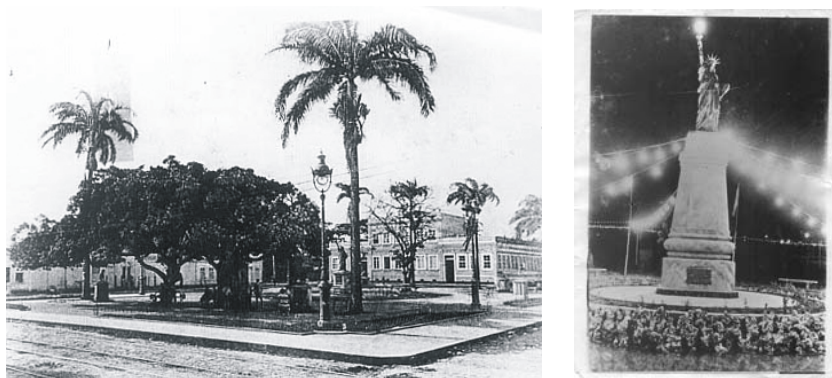
²² Sua altura é de 2,05m, com o pedestal atinge cerca de 6m. Esta escultura teria chegado a Maceió em maio de 1906 (fonte: UEM). Esta estátua foi confeccionada em uma fôrma produzida a partir dos desenhos originais de Frédéric Bartholdi, o artista criador do monumento. Ambas as esculturas (a de Nova York e a de Maceió) são originárias da mesma fundição do Val D’Osne. O exemplar de Maceió é o único existente no Brasil. Na prancheta em sua mão esquerda tem-se gravado as seguintes datas: “14 juillet 1789” (queda da Bastilha - festa nacional francesa) e “14 juillet 1906” (referindo-se talvez à data de sua inauguração em Maceió?).



Fig. 47 e 48: Praça General Alberto Lavenère. Vista geral e esculturas (Fonte: IP, 2005).



Figs. 49 e 50: Cais de embarque do Jaraguá em 1920 e modelo da Estátua da Liberdade, de Bartholdi, no Catálogo da Fundação do Val D'Osne (Fontes: MISA e Eulália Junqueira, 2007).



Figs. 51 e 52: Estátua da Liberdade na Praça G. A. Lavenère, 1910, e na Praça Centenário, década de 1950 (Fonte: MISA).



Figs. 53 e 54: Estátua da Liberdade na Praça 18 do Forte de Copacabana, Jaraguá (Fonte: IP, 2005).

Em 1915 ou 1918²³, a escultura foi instalada de frente para o cais de embarque do Jaraguá, que, no início do século XX, ainda era a porta de entrada de Maceió, saudando os visitantes. Intensificando esse efeito, duas outras alegorias emolduravam o final da plataforma de embarque. No antigo local de instalação da “Liberdade”, a Praça General Lavenère, erigiu-se, em 1922, um obelisco²⁴ em homenagem ao centenário dos heróis da Independência.

Quando este bairro portuário passou a sofrer um processo de decadência, a escultura foi deslocada para a Praça Centenário, no Farol, localizada na principal via arterial da cidade (Avenida Fernandes Lima), também uma das portas de “entrada” da cidade de Maceió. Posteriormente, esta foi instalada na Praça Manoel Duarte, na Pajuçara. A obra só retornou ao Jaraguá (Praça Dezoito do Forte de Copacabana, em frente ao antigo Cais de embarque) em 1992, por iniciativa do diretor do MISA²⁵ na época, Miguel Vassalo Filho, durante a administração do Prefeito Pedro Vieira.

A contribuição de algumas destas antigas esculturas como testemunho do tempo e da memória permite acompanhar a metamorfose dos espaços em que estas são inseridas e, conseqüentemente, a mudança de alguns valores da própria sociedade. Tais valores se refletem nas ações de implantação, deslocamento e destruição dos monumentos da cidade. Ao se observar antigas fotos de Maceió, pode-se constatar os inúmeros deslocamentos sofridos por diversas esculturas da cidade, bem como o desaparecimento de algumas. Estes deslocamentos são curiosos porque geralmente acompanham a valorização dos bairros na cidade, bem como

²³ Segundo dados da UEM a transferência se deu em 1915. Entretanto, esta pode ter sido re-inaugurada apenas em 1918, conforme consta no seu pedestal: “Construído na administração do Excelentíssimo Sr. Dr. João Batista Accioly Jr., 1918”.

²⁴ Há um outro obelisco semelhante implantado na Praça Sergipe, Farol.

²⁵ O MISA se localiza entre as praças Gal. Lavenère e Dezoito de Copacabana.

as concepções e as vontades das sucessivas gestões públicas. Não raro, para se inaugurar a implantação ou reforma de praças em bairros em processo de valorização, o poder público deslocou monumentos trazidos de outros bairros que se encontravam em processo de degradação. Compreende-se estas sucessivas mudanças como uma maneira de agregar uma espécie de *status* a um espaço: as esculturas teriam, assim, o poder de conservar e transferir um valor simbólico elevado aos lugares onde são instaladas. Outro aspecto, além da intenção de valorizar determinado espaço, é a associação de tais monumentos à imagem de autoridades e gestões políticas, o que lhes confere maior visibilidade. Mas há casos também onde o desaparecimento de monumentos e até de praças estão ligados à prevalência de interesses privados sobre o espaço público.

Como exemplo de esculturas que sofreram deslocamentos dentro da cidade, pode-se citar a própria Estátua da Liberdade: esta obra só voltou ao Jaraguá quando foi integrada às ações do programa de revitalização do bairro, como uma forma de sinalizar que este viria novamente a recuperar seu status, sua dignidade perdida, como atesta as palavras de Miguel Vassalo²⁶:

“Alegra-nos ver aquele bonito monumento de Maceió harmoniosamente compondo o renovado aspecto do histórico bairro de Jaraguá (também com a reforma do centenário prédio do MISA), elogiável fruto do processo de revitalização empreendido pela atual e laboriosa administração municipal.”

Foi o mesmo caso das esculturas de animais que haviam sido transferidas para o Parque Gonçalves Ledo, Farol, inaugurado na gestão de Sandoval Caju²⁷, e que voltaram para a Praça Dois Leões quando da revitalização do Bairro. Pode-se citar ainda o caso dos “Continentes”, pois dois dentre eles passaram cerca de 20 anos instalados na Praça Centenário antes de voltarem à Praça Deodoro, também por determinação de Sandoval Caju.

O deslocamento de obras de espaços públicos para privados também veio a acontecer. Um exemplo significativo é o da estátua em bronze do deus Mercúrio, localizado originalmente na Praça Sinimbu. Quando esta praça foi remodelada, em 1963, Caju determinou sua instalação sobre a base do antigo relógio oficial, na Rua do Comércio²⁸, como uma forma de homenagem da municipalidade, pois o deus Mercúrio é o patrono do comércio. Em 1967, o prefeito Divaldo Suruagy doou a estátua à Associação Comercial de Maceió, que completava nesse ano o seu centenário, objetivando reinstalar um outro relógio no lugar do antigo Relógio Oficial. Desde esse ano até atualmente a escultura se encontra no interior do Prédio da

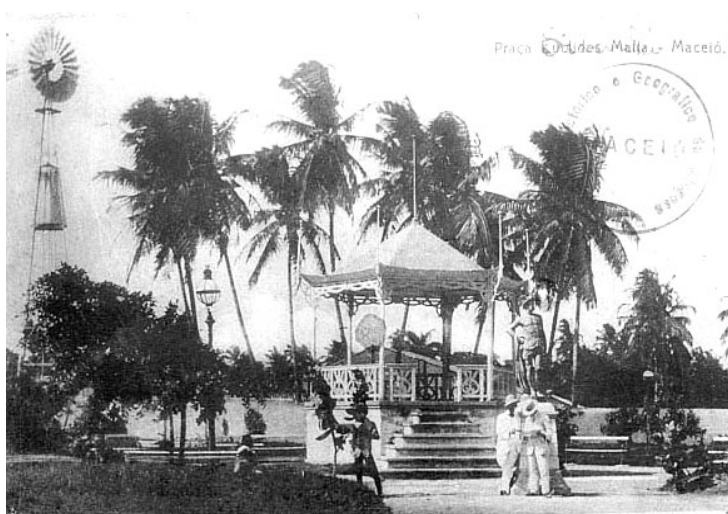
²⁶ VASSALO FILHO, 2000.

²⁷ As esculturas implantadas na gestão de Sandoval Caju serão analisadas no próximo item (1961/1990).

²⁸ Fonte: LIMA JR., 2001, p.68

Associação Comercial, Jaraguá, que foi restaurado e adaptado para novos usos. Ao mesmo tempo em que se festeja o fato de que a mesma se encontra atualmente em ótimo estado²⁹, lamenta-se que esta não se encontra mais em espaço público, integrada à cidade. Mas o fato de ele ter sido retirado da Rua do Comércio foi também ocasionado por certa reprovação popular na década de 1960, devido à sua “nudez”, como coloca Floriano Ivo (1967) em seu artigo “Mercúrio sai do sereno e ganha um palácio”:

“Mercúrio, agora, irá para o Palácio do Comércio, na Associação Comercial de Maceió. Deixará de exibir sua nudez na via pública, causando indagações absurdas de uns não muito versados em mitologia, mangação dos totalmente iletrados e censuras de certos pudores exagerados.”



Figs. 55, 56 e 57: Estátua de Mercúrio na Praça Sinimbu, em 1915, e na Associação Comercial (Fonte: MISA e IP, 2007)

Outro monumento, o busto de D. Rosa da Fonseca, que no início do século XX havia sido instalado na praça de mesmo nome, Centro, foi retirado devido ao desaparecimento da própria praça, pois seu espaço passou a ser ocupado por um estabelecimento privado, o Bar do Chope. Atualmente, o monumento se encontra na Casa Marechal Deodoro, na cidade de Marechal Deodoro, e não mais em espaço público, assim como a estátua de Mercúrio.

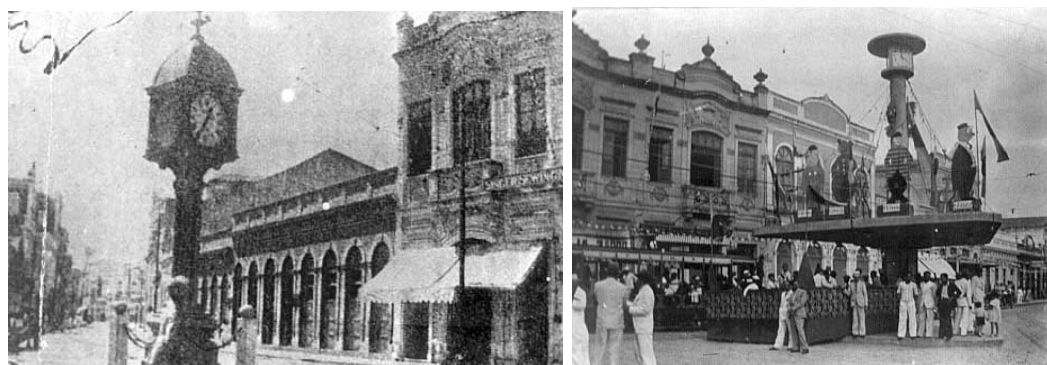


Figs. 58 e 59: Inauguração do monumento a D. Rosa da Fonseca, 1910, e vista de 1925 (Fonte: MISA)

²⁹ A escultura passou por uma recuperação, assim como outros exemplares na cidade.

3.2.2- 1860/ 1960: OUTROS MONUMENTOS

Dois outros monumentos, o Relógio Oficial e o antigo Farol, apesar de não se configurarem como esculturas (foco desta pesquisa), funcionaram como marcos simbólicos na paisagem da Cidade e, ainda que já não mais existam, estes são sempre citados pelos cidadãos mais idosos como monumentos evocativos de memórias. O relógio, por exemplo, era conhecido por se situar defronte a um antigo café que foi um local de encontro da intelectualidade alagoana, principalmente literária. Mas o mesmo também funcionava como um marco dentro do espaço do centro da cidade, que era utilizado até para desfiles de carnaval. O relógio sofreu modificações em sua forma, como se pode observar comparando-se duas imagens, das décadas de 20 e 30 do século XX:



Figs. 60 e 61: Relógio Oficial, vistas das décadas de 20 e 30 do século XX. (Fonte: MISA)



Fig. 62 e 63: O antigo Farol, atrás da Catedral e em primeiro plano, década de 1940. (Fonte: MISA)

O primeiro farol³⁰, considerado na época um marco de modernidade por ter sido o primeiro no Brasil a funcionar com luz elétrica, era referência tão importante do espaço que terminou por renomear o bairro onde o mesmo se situava, de “Alto do Jacutinga” para “Farol”. Este foi demolido devido a abalos em sua estrutura causados por desmoronamentos de terra na encosta em que se situava, resultado de fortes chuvas (1949). Atualmente, o farol da cidade se encontra bairro de Jacintinho. Existe também um outro, menor, na praia de Ponta Verde.

³⁰ Construído entre 1851 e 1852.

Entretanto, nenhum dos dois parece ter herdado a força simbólica do primeiro, marco de uma época na paisagem urbana da cidade e até hoje lembrado.

Um outro monumento arquitetônico que deve ser citado enquanto marco no espaço público é o Panteão³¹, localizado na Praça Afrânio Jorge (Praça da Faculdade), bairro do Prado. Sua forma foi inspirada no Panteão romano, mas o mesmo foi construído com o intuito de abrigar os restos mortais de figuras ilustres da história local, assim como o célebre Panteon parisiense (França). Entretanto, tal intuito nunca foi levado a cabo, e o monumento se encontra hoje abandonado, em péssimo estado de conservação.



Figs. 64 e 65: Vistas do “Panteão”, na Praça Afrânio Jorge (da Faculdade), Prado (Fonte: IP, 2007).

O último monumento aqui citado é o único que se encontra em boas condições: o coreto da Avenida da Paz³². Já foi intensamente utilizado, em outras épocas, para as retretas, sendo um ponto de encontro muito festejado e valorizado. Passou um período “abandonado”, mas foi integrado às obras de revitalização do bairro de Jaraguá, na década de 1990. Entretanto, mesmo após sua restauração, hoje em dia não há mais apresentações musicais. Mas o monumento continua majestosamente presente, sinalizando uma época em que os espaços públicos eram também lugares de apreciação musical, sem necessariamente se ligar ao carnaval.



Fig. 66: O coreto de Jaraguá (Fonte: IP, 2005).

³¹ Na única placa indicativa lê-se: “Parque Afrânio Jorge. Construído na administração do prefeito Abelardo Pontes Lima e reformado na administração do prefeito Divaldo Suruagy”. Supõe-se, assim, que o Panteão deva ter sido construído entre 1952 e 1960. Governo de Muniz Falcão.

³² Construído na administração do prefeito Jayme de Altavila entre 1927 e 1928.

3.2.3 - 1961/ 1989: MUDANÇAS NA CONCEPÇÃO DE ESCULTURAS E PRAÇAS

No início da década de 1960, o prefeito Sandoval Caju fez da criação e reforma de praças quase a marca de sua administração. Ele se auto-proclamava o “iniciador” de uma estética mais moderna, menos “afrancesada”, nestes espaços em Maceió. Começou por adotar, por exemplo, em vez dos antigos bancos em ferro fundido e madeira, bancos sinuosos de concreto. Uma celeuma se instalou, pois, além de fazê-los com forma de “S”, nos modelos convencionais e nas esculturas também mandava imprimir o tal “S”. Até nos pedestais de monumentos, como no Moleque Namorador, o “S” estava presente. Em sua versão, isto significava “Cidade Sorriso”, emblema de Maceió, mas seus inimigos políticos o acusaram de fazer propaganda de si próprio, imprimindo o “S” de *Sandoval*.

No ano de 2006, foi inaugurada uma alça viária, no bairro do Farol, pelo Governo do Estado. No seu agenciamento, implantou-se um monumento escultórico em homenagem ao mesmo, um “S” em aço inox. Ironicamente, esta homenagem reforça o que já era concluído por todos: a obsessão pelo “S” era uma auto-homenagem, uma maneira de associar obras públicas à sua própria imagem. Esta associação simbólica entre obras públicas e administrador é recorrente, como atestam as placas afixadas aos monumentos e, mais recentemente, as publicidades das administrações públicas veiculadas em meios de comunicação.



Figs. 67, 68 e 69: Homenagem a Sandoval Caju, Farol, e Praça Moleque Namorador, Ponta Grossa (Fonte: FO (67) e IP, 2006).

Dentre as praças implantadas em sua gestão que receberam novas obras, um exemplo marcante foi a Praça Moleque Namorador³³, na Ponta Grossa, na qual se instituiu a tradição de

³³ Também conhecida como “quartel general do frevo”. No carnaval, tinha-se por costume dançar em torno do monumento. Sobre Armando Veríssimo Ribeiro, o Moleque Namorador: “*sambista, batuqueiro, engraxate, pandeirista, tocador de realejo e o maior passista dos últimos tempos. Campeão absoluto dos concursos de frevo, vencendo todos os concursos de que participava. Conquistou o glorioso apelido nos quatro cantos da cidade. Cantava e tocava reco-reco nos festejos natalinos de nossa capital. Dentre suas façanhas, conta-se de sua vitória sobre o negro Gia, afamado passista pernambucano*”. (França, Ranilson. In: Vassalo Filho, 2000)

se comemorar nesse local os festejos de carnaval, atraindo grande parte da população dos bairros adjacentes, e que se faz até hoje. O “moleque namorador” é um exemplar único em Maceió de escultura figurativa “vazada”, executada em ferro pintado, quase como um desenho colorido traçado no ar. Tanto pelo material utilizado como pela sua concepção plástica, esta obra é uma marca de uma nova estética na escultura pública. Ela é também um exemplo do que se falou anteriormente sobre a escultura: não é necessário que ela possua grande “espessura” para que se crie um “espaço” em torno da mesma. Mas, como era padrão, seu pedestal foi concebido em forma de “S”, o que, se por um lado acompanha a sinuosidade da escultura, por outro lado concorre visualmente com sua forma, ocasionando certa confusão visual.

A implantação de réplicas de esculturas célebres em espaços públicos é uma prática bastante difundida e em Maceió encontramos alguns exemplares, como a já citada “Estátua da Liberdade”. Um outro exemplo, que virou atração pelo seu apelo lúdico, foi a escultura do “Mijãozinho”, inspirada no *Manneken-pis*, um símbolo da Bélgica³⁴. Localizada na Praça Sinimbu³⁵, Centro, praça reformada pela administração de Sandoval Caju com projeto do desenhista Lauro Menezes, a escultura em bronze foi encomendada ao artista alagoano Lourenço Peixoto. Sua implantação se destaca por este ter sido inserido em uma espécie de cenário, formado por alguns pórticos e septos, recobertos por azulejos coloridos e retratando cenas bucólicas, com jangadas e peixes. A utilização de azulejos é característica dos empreendimentos de Caju, conforme comentado na Seção Dois. Estes septos delimitavam um espelho d'água, acima do qual havia uma espécie de trampolim. A escultura encontrava-se sobre este, “urinando” sobre a água, fazendo as vezes de fonte aos modos do original. Hoje este conjunto está lamentavelmente quase todo destruído. A escultura não teve mais sorte que seu original belga, tendo sido roubada primeiramente a sua parte superior, serrada do resto do corpo, e depois retirada completamente. Esta foi uma escultura que “deixou saudade”, como comprovam vários artigos de jornal pesquisados onde personalidades da cultura lamentavam o

³⁴ O *Manneken-pis* é uma fonte/escultura em bronze de cerca de 50 cm, representando um garotinho urinando. Situado na Grand-place, em Bruxelas, Le Petit Julien, como também é conhecido, é um símbolo irreverente da independência de espírito belga. A escultura original foi encomendada em 1619 à Jérôme Duquesnoy. A escultura atual é uma cópia, pois após esta ter desaparecido várias vezes ao longo de sua história, ela foi roubada definitivamente em 1960. Este símbolo está ligado às festas, pois durante as mesmas era costume substituir a água (a « urina » de Julien) por vinho ou *lambic* (cerveja belga), oferecidos gratuitamente à população. Existe também o costume de vestir a escultura para homenagear personagens ou datas importantes, e seu extenso guarda-roupa está abrigado na Maison du Roi, um museu. Existem inúmeras cópias do *Manneken-pis* espalhadas pelo mundo. No Brasil, uma bastante conhecida se encontra no Rio de Janeiro, onde foi apelidada de “Manequinho”.

³⁵ Na verdade, na reforma efetuada esta praça foi dividida por uma via em duas partes, sendo a que possui a estátua de Sinimbu foi mantida com o mesmo nome. A outra parte, onde se encontrava o Mijãozinho, foi batizada de “Jorge de Lima” por se localizar defronte à antiga residência deste escritor.

seu desaparecimento³⁶.



Figs. 70, 71 e 72: o Manneken-Pis, em Bruxelas e o Mijãozinho, em Maceió (Fontes: www.ilotsacre.be, 2006 e RL, déc. de 1990).



Figs. 73, 74, 75 e 76: Momentos de um Mijãozinho: inteiro, serrado ao meio e desaparecido, condizente o estado de abandono da Praça (Fontes: SILVA, 1991; RL, 2002; IP, 2005).

Um outro conjunto escultórico cuja composição se destaca por integrar esculturas, fonte e elementos simbólicos é o da Praça Centenário, no Farol. Esta ainda possui um antigo

³⁶ Apenas no jornal Gazeta de Alagoas, por exemplo, o tema foi abordado nos dias 20/06/02 (“A mutilação do Mijãozinho”), 12/06/03 (“Patrimônio dilapidado”), 28/03/04, 16/01/05, 06/09/05, entre outros artigos.

monumento em bronze no seu centro, a estátua do General Góes Monteiro, mas instalou-se em uma das laterais, em 1963, um conjunto composto por um painel com o formato do mapa de Alagoas na posição vertical ladeado por dois índios caetés. Este conjunto foi posicionado sobre uma fonte projetada por Lauro Menezes. Anteriormente, as cidades que compunham o mapa estavam marcadas em azulejo colorido, formando um mosaico, mas hoje só resta a sua estrutura de concreto. A fonte também está desativada e o conjunto se encontra atualmente bastante deteriorado. Mas esta praça já viveu melhores tempos. Em seu espaço já conviveram inclusive outras esculturas, como a Estátua da Liberdade e dois dos "Continentes".



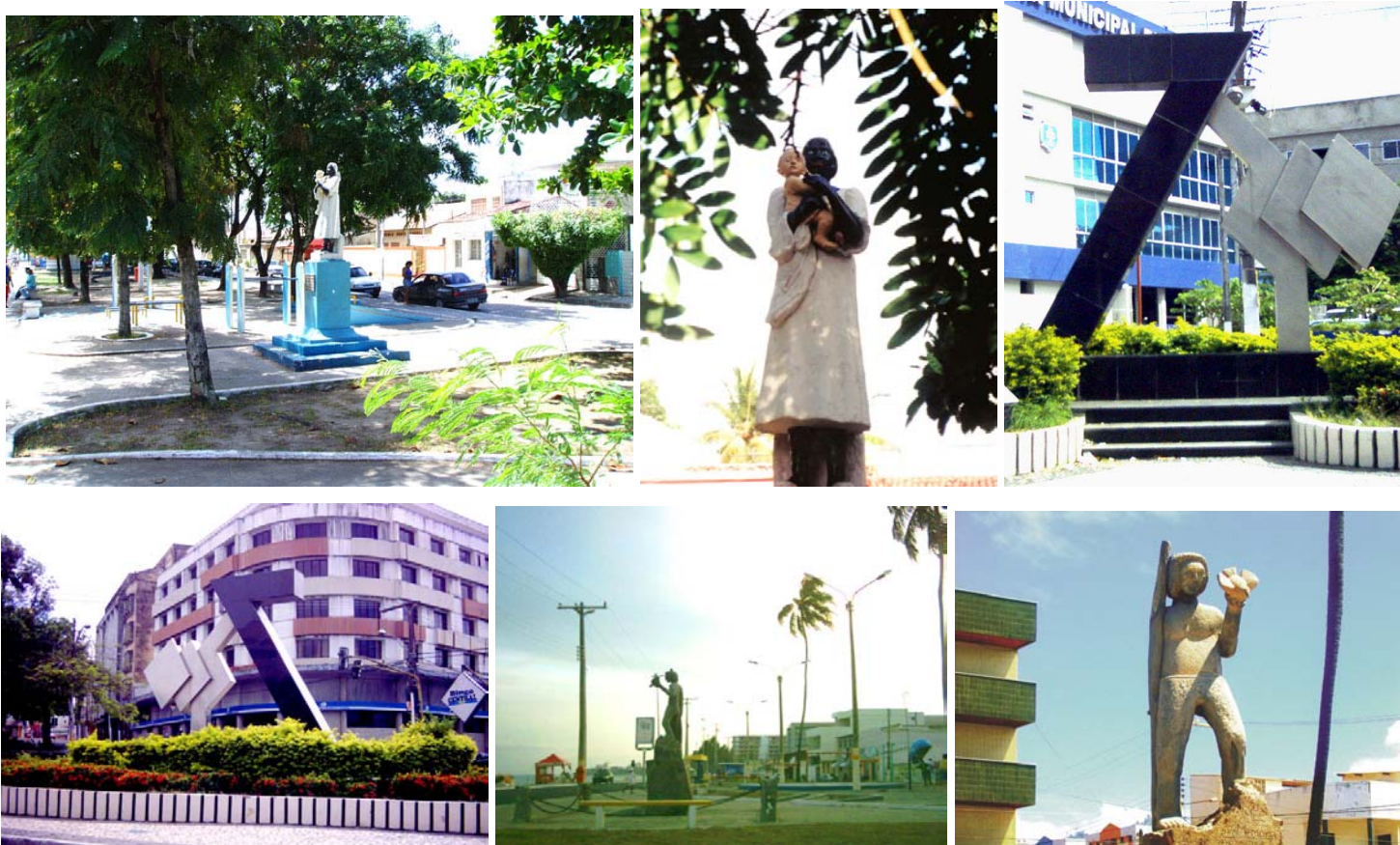
Figs. 77 e 78: Praça Centenário na década de 1980, com painel cerâmico ainda intacto e brinquedos revestidos de azulejo com o típico "S" da gestão de Sandoval Cajú (Fonte: SILVA, 1991)

Os índios caetés que ladeiam o mapa estão em posição de lançar o olhar ao horizonte, em direções opostas. Existe, neste conjunto, uma acentuação dramática, teatral, que não encontra semelhantes na cidade. Outra distinção é o fato destas esculturas estarem integradas em um contexto, como se fossem atores participando de uma mesma cena. Nos outros casos onde há várias esculturas numa mesma praça, estas se encontram apenas dispostas em separado, não dialogando entre si desta forma, mas somente enquanto elementos compositivos de um espaço. O mapa de Alagoas também é um elemento que confere certa dramaticidade ao conjunto. Colocado na vertical com os contornos marcando o espaço, seu formato faz lembrar um coração alargado, uma imagem significativa para Alagoas.



Figs. 79, 80 e 81: Conjunto escultórico da Praça Centenário, Farol (Fonte: IP, 2005).

Este período é marcado por uma mudança em termos de temática e de material nas esculturas. Foi quando se começou a abordar outros temas que não os bustos de homenagem a figuras históricas e religiosas ou alegorias clássicas. Mesmo no caso das antigas temáticas, estas já passariam a admitir certa variação no caráter das figuras retratadas. Aos poucos, passa-se a inserir obras de linguagem menos acadêmica e outros materiais, como o concreto (Praça Centenário) e o ferro (Praça Moleque Namorador), começam a aparecer. As identificações dos autores algumas vezes passam a ser gravadas nas obras e a temática se volta para elementos simbólicos da cultura local. A ênfase no tema local atingirá seu auge de interesse no momento contemporâneo, analisado mais adiante.



Figs. 82 a 87: Duas vistas: da Mãe Preta, no Poço, da Homenagem a Zumbi, no Centro, e de Ganga Zumba, em Cruz das Almas (Fontes: IP, RL (83) e FO (87), 2006)

A título de exemplo, apareceram mais recentemente homenagens às figuras de Zumbi dos Palmares e Ganga Zumba³⁷ localizadas nas praças de mesmo nome. Estas novas temáticas

³⁷ Afixado ao monumento a Zumbi, encontram-se as inscrições: “1695 - Zumbi herói do povo negro” e “1995 - Zumbi herói do povo brasileiro”. Foi uma homenagem ao tricentenário de sua morte, em 20 de novembro de 1695. No monumento a Ganga Zumba: “MEC- Pró memória. Escultor José Faustino. Idéia: Prof. Edson Moreira. 11/09/84” e “ O projeto União inicia com este marco as comemorações ao líder primeiro e herói negro Ganga Zumba, o edificador da República dos Palmares. Congratulações...” A figura de Zumbi também foi homenageada no novo aeroporto de Maceió, denominado Aeroporto Internacional Zumbi dos Palmares, que possui uma outra escultura que será mostrada mais adiante.

buscam uma valorização de outros aspectos da história local, como evidenciar a importância da “República dos Palmares” (Quilombo) na luta contra a escravidão no Brasil. São símbolos que remetem à valorização e o fortalecimento dos movimentos sociais negros. Destes exemplos, constata-se que as imagens do negro e do índio (Praça Centenário), antes ignoradas, passam a figurar como tema das esculturas nos espaços públicos. Complementando os exemplos apresentados, pode-se citar também a escultura da “Mãe Preta”³⁸ (Praça 13 de Maio, Poço), uma homenagem às amas-de-leite, personagem que também remete ao passado escravagista dos antigos engenhos de Alagoas. No entanto, a mensagem passada por esse monumento parece ser diferente, sendo esta menos ligada ao sentido libertário dos dois primeiros.

Um monumento atípico em relação ao homenageado é o “monumento aos Jangadeiros Alagoanos”, marcando a realização de um feito de ares “épicas”: a chamada “jangada da independência”, realizada em 1922. Tratava-se de um grupo de jangadeiros que, em comemoração ao Centenário da Independência do Brasil, empreenderam uma viagem de jangada até a capital federal naquele momento, o Rio de Janeiro. Como atesta a sua inscrição: *“Deste local partiu a jangada da Independência para o raid Maceió Rio em 27 de agosto de 1922”*. Apesar da menção *“deste local partiu”* e de sua implantação na praia de Pajuçara, de acordo com Vassalo Filho, os jangadeiros teriam na verdade partido da praia de Jaraguá. Mas é a Pajuçara hoje que concentra as principais referências aos jangadeiros. Além do monumento citado, uma de suas principais avenidas é denominada “Jangadeiros Alagoanos”. Ao longo da praia a presença dessas embarcações é constante, devido à “balança” de peixes e o ponto de embarque para passeios na piscina natural. Mas insiste-se que tal homenagem direcionada a uma classe de trabalhadores é atípica diante dos outros monumentos da cidade, quase sempre homenageando figuras históricas que pertenceram à elite³⁹. O que não nos faz estranhar a sua concepção modesta em termos de escala e materiais empregados. Por outro lado, suas linhas limpas transmitem uma elegância quase minimalista. Mas não se trata de uma composição totalmente abstrata: seu formato triangular faz clara alusão à forma da jangada.

³⁸ Inscrição: “Os maceioenses à Mãe Preta, pelo muito que devemos a ela. 13.05.68. Administração Divaldo Suruagy”.

³⁹ Neste monumento dedicado aos jangadeiros, uma de suas placas de identificação exalta a iniciativa de construí-lo como obra de uma gestão *“alentada pelo ideal de bem servir à causa pública”*. Ou seja, mesmo o mais singelo monumento serve de suporte encomiástico para o poder público: *“(...)Esta obra marca a passagem pela Prefeitura Municipal de Maceió, de uma equipe que, alentada pelo ideal de bem servir à causa pública, muito fez pelo desenvolvimento urbano desta cidade. João Sampaio Filho, prefeito de Maceió, 09-11-74.”*



Fig. 88: Vistas do Monumento aos jangadeiros alagoanos, Praia de Pajuçara (Fonte: IP, 2007)



Fig. 89: a Sereia de Pratagy, vista do arrecife (Fonte: FO, 2006).

Dentre as esculturas implantadas até a década de 1990, uma se destaca pela sua integração à paisagem natural e pela força com que esta se introjetou no imaginário da cidade: a Sereia de Pratagy⁴⁰. Construída em concreto e pintada de branco, a obra do escultor pernambucano Corbiano foi instalada diretamente sobre os arrecifes, sendo possível aos banhistas de interagir com a escultura, que se encontra acessível ao toque. A imagem da Sereia

⁴⁰ Construída no governo de Luiz Cavalcante, entre 1960 e 1966.

é “cartão postal” obrigatório da cidade, e sua implantação foi realizada em conjunto com um mirante que se debruça sobre esta praia. A obra goza de grande popularidade, como destaca Oiticica⁴¹:

“Uma maneira de constatar o grau de aceitação popular de que a sereia é merecedora é observando a dimensão lúdica que ela adquiriu para os banhistas. Eles se aproximam enfrentando a correnteza e montam em seus seios, sobem em sua cauda, aglutinam-se aos seus pés, tudo no desejo de aproveitar as suas formas fartas feitas não só para serem vistas desde o mirante logo adiante mas também para serem tocadas com avidez.”

Como se viu, nem todas as obras em Maceió lograram a popularidade e a durabilidade da “Sereia”, mas ainda assim foi um período profícuo na implantação de esculturas na cidade. A fase atual desenvolverá as tendências iniciadas nesse momento. Particularmente, destaca-se a quebra com as concepções tradicionais em termos de técnica, temática e implantação.

3.2.4- 1990/ ATUAL: ESCULTURAS ABSTRATAS E TEMATIZAÇÃO DA CULTURA

Uma marcante mudança na concepção das esculturas em Maceió, a partir deste período, se deu com o aparecimento dos primeiros exemplares que se distanciavam das representações figurativas, tradicionalmente utilizadas, valendo-se estas de formas abstratas para simbolizar aspectos da cultura local. A primeira escultura abstrata implantada foi o “Obelisco do Sesquicentenário” da cidade⁴², inaugurado em dezembro de 1989.

Apesar de nos referirmos a formas “abstratas”, a concepção da maior parte faz clara alusão a algum elemento simbólico reconhecível, como é o caso da homenagem ao “Gogó da Ema”⁴³, na Ponta Verde, e à Zumbi, no Centro (citado anteriormente) ou, recentemente, ao artesanato filé, no Pontal da Barra. O “Gogó da Ema” era um coqueiro que se destacou devido ao seu curioso formato, e que terminou virando forte referência simbólica para a cidade⁴⁴ até hoje, mesmo após mais de 50 anos de seu desaparecimento. A escultura simboliza a ausência do coqueiro marcando seu formato com um espaço vazio, enquanto que seu volume faz referência às velas das jangadas, embarcações muito presentes nas praias de Maceió.

⁴¹ Oiticica Filho, Francisco. Revista Urupema, Maceió, 2006, p. 56

⁴² Excetuando-se os obeliscos da Independência e da Praça Sergipe, não consideradas por nós como esculturas abstratas, por não fugirem ao modelo tradicional deste tipo de monumento, de concepção egípcia. Inscrição da placa: “Homenagem do prefeito Guilherme Palmeira pelo transcurso do sesquicentenário da elevação de Maceió à condição de capital. 09-12-89”

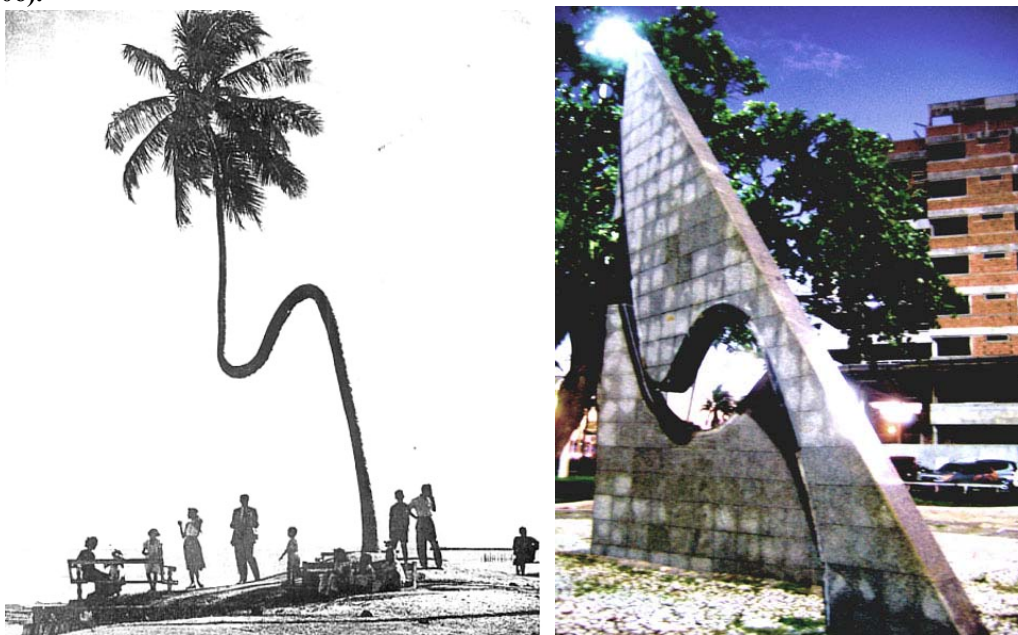
⁴³ Inscrição no monumento: “Memorial ao Gogó da Ema, coqueiro símbolo de Alagoas, existiu por cerca de 40 anos, desaparecido em 1955. Maceió, Dezembro de 1996”. Administração do Pref. Ronaldo Lessa.

⁴⁴ Existia também o conjunto dos “Sete Coqueiros”, outro exemplo marcante de referência natural para o espaço. Os coqueiros originais foram recentemente substituídos por outros mais novos. O local, na orla de Pajuçara, ainda é conhecido como Praia de Sete Coqueiros.

Simbolizar a presença pela ausência, tornando-a plena de significados, foi uma estratégia utilizada por alguns artistas de vanguarda, notadamente Lúcio Fontana. As cores do revestimento escolhido, cinza e preto, simbolizam talvez o luto pelo coqueiro perdido.



Figs. 90 e 91: Obelisco do Sesquicentenário, vizinho à Homenagem aos Pracinhas da FEB Jaraguá (Fonte: IP, 2006).



Figs. 92 e 93: O “Gogó da Ema”, em 1950, e sua homenagem na Ponta Verde (Fontes: MISA e FO, 2006).

A homenagem ao filé ⁴⁵ está localizada no bairro de Pontal da Barra por ser este um pólo produtor de artesanato, de forte vocação turística, mas também por ser o bairro onde se localiza a indústria Brasken (atual Trikken), patrocinadora da obra. A escultura, em inox, faz alusão às tramas deste artesanato típico, o filé, um dos mais bonitos de Alagoas. Entretanto, a obra está situada em local de difícil acesso ao público, no canteiro central de uma pista de tráfego intenso, complicando a possibilidade de aproximação do público com a mesma. Deduz-se,

⁴⁵ Concebida por Alex Barbosa e executada por Freddy Corrêa, 2000. Inscrição: “esta obra é uma Homenagem da Brasken a todos que fazem de tradições, como a renda (filé), uma referência à arte e à criatividade dos alagoanos. Administração Prefeito Alberto Sexta-Feira.”

assim, que se previa uma visualização da escultura a partir dos veículos, ou à distância, o que ainda assim é dificultado por sua modesta escala em relação ao local de implantação⁴⁶.



Figs. 94, 95 e 96: Placa da Homenagem ao filé, no Pontal da Barra, a escultura e detalhe do artesanato (Fonte: IP, 2006).

O que difere estas novas esculturas dos tradicionais bustos ou estátuas, além da linguagem mais contemporânea e utilização de novos materiais, é a sua implantação sem pedestais e não obedecendo necessariamente a uma simetria em relação aos locais onde estão instaladas. Além disso, as novas obras parecem querer mais do que nunca associar, a um só tempo, elementos simbólicos da identidade local a uma imagem de modernidade.

Maceió, segundo Célia Campos (2000), conservou nas artes um gosto passadista, não afeito a rupturas com as linguagens e meios tradicionais. Com efeito, deve-se admitir certa defasagem das obras aqui criadas em relação às manifestações encontradas nos centros hegemônicos de cultura. Por exemplo: as primeiras pinturas e esculturas que desafiam a tradição da figuração e que propunham experimentações inspiradas nas vertentes abstracionistas só começaram a aparecer em Alagoas no final da década de 1970 e início de 1980 (nos espaços públicos, apenas a partir da década de 1990). Isto configura uma diferença de quase quarenta anos do seu aparecimento no Sudeste, particularmente em São Paulo, na década de 1940. O momento econômico da cidade de Maceió na década de 1980 é marcado por um *boom* turístico, o que pode ter intensificado o contato com outras expressões culturais e a introdução de outros valores. Além disso, neste momento torna-se mais evidente o anseio por

⁴⁶ A implantação de esculturas próximas a auto-estradas é geralmente problemática porque as mesmas podem distrair a atenção dos motoristas, se muito chamativas, ou passarem despercebidas, se muito modestas. É preciso então um estudo aprofundado do impacto das mesmas no tráfego do local integrado ao projeto da obra. Um exemplo que causou muita polêmica foi uma escultura em homenagem a Mário Covas instalada na rodovia AL-101 Norte, em um trecho de canteiro central criado para abrigá-la. Houveram muitas queixas alegando que vários acidentes quase ocorreram pela dificuldade de visualização da mesma, principalmente à noite. A escultura terminou por ser completamente retirada.

se construir uma imagem mais “moderna” da cidade.

A culminância dessa tendência (ênfase no tema local apresentado com linguagem artística contemporânea) se daria nas obras empreendidas nas gestões do ex-governador Ronaldo Lessa e da ex-prefeita Kátia Born⁴⁷. Estes governos buscaram imprimir uma marca de valorização de aspectos da cultura alagoana nos seus empreendimentos, seguindo as tendências dos programas de revitalização urbana e qualificação da paisagem em voga no País e no mundo. Daí a proliferação de esculturas patrocinadas pelo poder público que abordam temas da cultura alagoana. Pode-se citar, a título de exemplo, as esculturas do “Corredor Cultural Vera Arruda” e as obras do novo Aeroporto Zumbi dos Palmares (inaugurado em 2005), que serão comentadas mais adiante.

Uma outra marca de tempos recentes (principalmente a partir do ano 2000) é a implantação de esculturas patrocinadas por empresas privadas em espaços públicos, a título de doações. Subentende-se, através dessas obras, que tais empresas valorizam e incentivam a arte e a cultura locais, o que é benéfico em termos de publicidade para as mesmas, pois constrói-se a imagem de empresas com “responsabilidade social”. É o caso do “chapéu de guerreiro” na Praça Centenário, doado à cidade pelo Supermercado Via Box, do “pandeiro”, próximo ao Shopping Iguatemi, doado por Tintas Ibratim, e da já citada Homenagem ao Filé, patrocinada pela Brasken. Apesar de recentes, estas esculturas foram concebidas como referências claramente identificáveis⁴⁸ de objetos concretos, como mimese. Mas estas são exceções entre as obras implantadas nos últimos anos, quase todas esculturas abstratas.



Fig. 97, 98 e 99: “Homenagem ao Guerreiro”, Farol, e “Pandeiro”, Jatiúca (Fonte: FO, 2006 (97) e IP, 2005).

⁴⁷ Pela quantidade de obras públicas, memoriais e esculturas implantadas, associadas a sua imagem, este gestor público pode ser citado como uma espécie de “Sandoval Caju” deste período. Além do próprio Sandoval Caju, um administrador público que também se destacou pelos mesmos motivos foi Divaldo Suruagy, que foi prefeito e governador (várias administrações entre o final da década de 1960 e início da década de 1990).

⁴⁸ A obra que faz referência à dança folclórica do guerreiro é de mais direta identificação local do que o pandeiro, pois, apesar deste instrumento ser utilizado no pastoril, outra manifestação do folclore alagoano, ele se associa mais fortemente ao samba. Acredita-se, entretanto, que a utilização de símbolos tão evidentes de forma recorrente pode ser uma atitude equivocada, pois pode criar imagens fantasiosas, um pastiche da identidade local.

Um exemplo significativo, que reforça a constatação da preferência, na última década, por formas abstratas na concepção de esculturas públicas é o “Monumento ao Milênio”, inaugurado em 2003. Seu local de implantação é no Dique-Estrada (bairro de Vergel do Lago), às margens da Lagoa Mundaú. Este se configura como uma escultura de grande porte, que, apesar de contar com um agenciamento paisagístico, parece se integrar pouco ao entorno. Sua concepção plástica, em forma de dois septos de concreto que se entrecruzam, lembra alguns dos trabalhos de Richard Serra, um dos primeiros artistas contemporâneos a trabalhar em escala urbana. Este monumento recebeu críticas severas⁴⁹ devido ao montante investido em sua construção, ao seu impacto ambiental, e ao contraste entre a imponência do monumento em relação ao seu entorno, próximo a uma das áreas mais carentes de Maceió.

Questionou-se também quanto ao aporte simbólico da obra ao lugar, sobre a justificativa da escolha do local e sobre a necessidade de uma mediação educativa visando a população do bairro. Do mesmo modo que a obra de Serra comentada na primeira Seção, a presença desta escultura parece ter gerado um conflito com os usuários do local. Mas, diferentemente do acontecido em Nova York, aqui não se cogitou a sua remoção. O conflito se explicitou de outro modo: através talvez da pouca apropriação simbólica pela cidade e por um outro tipo de apropriação não prevista ou desejada no momento de sua concepção, ou seja, a pixação do monumento, sua depredação e sua utilização como “banheiro público”. Questiona-se acerca dos motivos de tal situação: esta foi ocasionada pela sua concepção formal abstrata/minimalista? Pela sua escala? Pelos gastos públicos efetuados em sua construção? Pela escolha do local implantado? Todos estes fatores parecem estar relacionados no impacto da obra sobre o público, mas o que nos chama a atenção é que a concepção formal abstrata ainda aparece como uma das causadoras do conflito, mesmo após mais de dez anos do aparecimento desta linguagem nos espaços públicos de Maceió. A tensão provocada pela mesma fica patente na declaração do presidente da federação de pescadores, Benedito Roque, referindo-se aos

⁴⁹ Em reportagem no jornal Gazeta de Alagoas do dia 11/09/2005, expôs-se as principais queixas em relação à construção deste monumento: *“Há dois anos (no dia 16 de setembro de 2003), a localidade viu “nascer” o que se transformaria no início de uma verdadeira polêmica: a construção de um monumento em homenagem ao milênio. O que se questiona até hoje é a importância para a região e seus moradores, além da agressão ao meio ambiente, já que o Estado não apresentou um projeto de estudo ambiental antes de iniciar as obras de urbanização da orla lagunar, das quais a construção do monumento faz parte. A obra virou caso de Justiça quando o Ministério Público notificou o Instituto do Meio Ambiente (IMA) a prestar explicações sobre a falta do projeto de impacto ambiental. Para erguer o Monumento ao Milênio foram utilizados R\$ 149 mil, de acordo com o Serviço de Engenharia e Obras do Estado de Alagoas (Serveal). Todo o projeto de urbanização prevê gastos da ordem de R\$ 10 milhões. Hoje, passados dois anos da conclusão da obra, o que se vê é sua deterioração. O monumento teve sua base quase toda rabiscada e a parte interna tem servido como banheiro público. As pedras de mármore dos jardins que cercam a construção estão sendo arrancadas.” Os próprios moradores daqui sujam tudo”, diz o presidente da Federação de Pescadores de Alagoas, Benedito Roque da Costa, o Bida: “Eles não estavam preparados para receber esse tipo de obra”, acredita.”*

moradores do local: “Eles não estavam preparados para receber esse tipo de obra”.



Figs. 100 a 102: Vistas do Monumento ao Milênio e de sua placa de identificação, Dique-Estrada (IP, 2006).

O novo aeroporto internacional de Maceió, Zumbi dos Palmares, é digno de menção no estudo deste período por abrigar em seu espaço a mais recente iniciativa do poder público de construir um acervo de obras de artistas locais com temática preferencialmente voltada para a cultura alagoana. Esta estratégia já havia sido efetuada também no Terminal Rodoviário de Maceió, na Levada. Apesar de não se configurarem como espaços públicos a céu aberto, como os outros casos analisados, aeroportos e rodoviárias são espaços destinados a uso público e passíveis de visitação, além de comportar intensa circulação de pessoas. No caso do Aeroporto, entretanto, várias das obras adquiridas foram instaladas em locais de uso restrito, tais como terminais de embarque, o que impede o acesso a algumas obras de um público que esteja interessado em conhecer esse acervo. Outro problema diz respeito à integração das obras com a arquitetura⁵⁰ do aeroporto. Estes espaços não são concebidos para serem destinados especificamente à exibição de obras de arte, devendo estas normalmente adequarem-se à situação encontrada. Isto gera alguns conflitos, por exemplo: em alguns casos, o entorno interfere na visualização dos trabalhos; em outros, o que se questiona é o conflito entre as diferentes linguagens formais das obras e a concepção do edifício, o que por vezes resulta em um efeito meramente decorativo. Ou seja: obras artísticas e projeto arquitetônico não comungam de uma concepção conjunta, e o espaço passa a servir apenas como suporte e não como elemento primordial de concepção das obras. Isto fere a idéia contemporânea de arte urbana como obras concebidas para um lugar específico, que, em Maceió, já se havia tentado

⁵⁰ Projeto do arquiteto Mário Aloisio Melo.

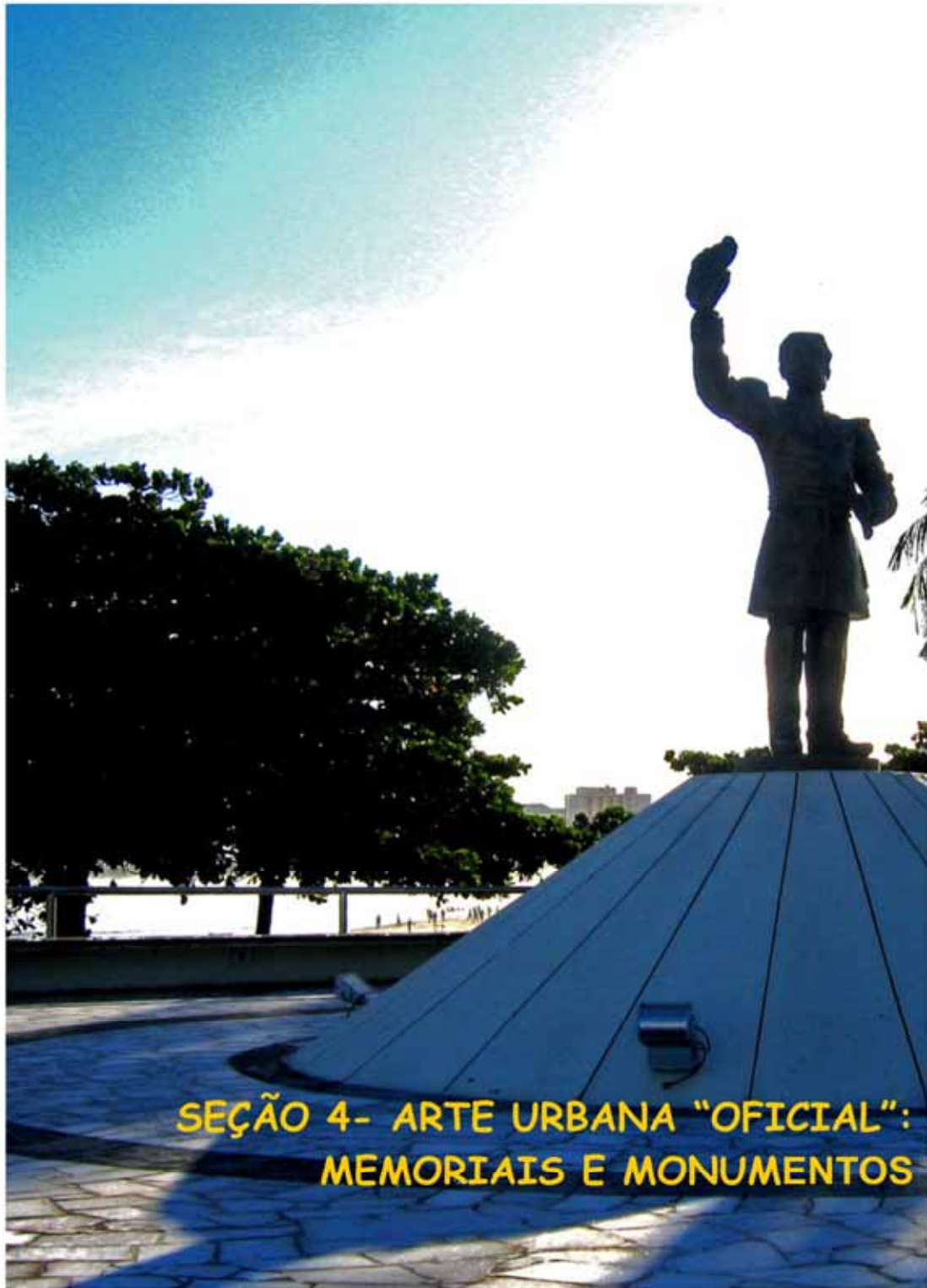
explorar nas obras do “Corredor Cultural Vera Arruda”⁵¹ por alguns dos mesmos artistas com obras presentes no aeroporto.



Figs. 103 e 104: Escultura de Zumbi e pintura no Aeroporto Internacional Zumbi dos Palmares (Fonte: IP e FO, 2006).

Diante da diversidade das questões anteriormente colocadas, percebe-se que o acervo de esculturas públicas de Maceió não se apresenta como um conjunto coeso. Antes, corresponde a um repertório muito variado em termos de concepção e implantação. É patente a irregularidade no apuro plástico, na adequação ao entorno e no impacto social das obras levantadas. Entretanto, cada uma delas, em suas peculiaridades, conforma o tecido da cidade como único. É esta estreita relação com a cidade e seus habitantes que as torna especiais.

⁵¹ Analisado na Seção quatro.



**SEÇÃO 4- ARTE URBANA "OFICIAL":
MEMORIAIS E MONUMENTOS**

SEÇÃO 4 - ARTE URBANA “OFICIAL”: MEMORIAIS E CORREDOR CULTURAL

Esta seção continua a focar o olhar nas intervenções patrocinadas pelo poder público em termos de arte urbana. Mas aqui não se trata apenas da inserção de esculturas públicas em espaços públicos comuns da cidade, ou seja, esculturas enquanto peças isoladas inseridas nos espaços das praças e afins. O que se pretende focar aqui são a concepção e a construção de espaços previamente destinados à exaltação da memória de personagens ou fatos. É certo que, como a concepção desses espaços normalmente prevê a inserção de esculturas públicas, esta categoria possui uma relação com a abordada anteriormente. Mas são as intervenções mais recentes, implantadas nos últimos quatro anos, e que se destacam pela complexidade de seus programas. Assim, temporalmente, esta categoria está inserida nas iniciativas de revitalização urbana e de tematização da cultura local, ou seja, na última fase abordada anteriormente na seção três. Serão três as obras analisadas: dois memoriais, “Memorial Teotônio Vilela” e “Memorial da República”, e o “Corredor Cultural Vera Arruda”, três complexos paisagísticos que também foram pensados para funcionar como “lugares de memória”. Fechando a análise sobre a arte urbana “oficial”, abordada na seção três e na presente, discorreu-se sobre a questão da manutenção dos espaços e das obras públicas e suas implicações.

4.1 - CORREDOR CULTURAL VERA ARRUDA

Trata-se de um empreendimento da municipalidade de Maceió, que consistiu em construir um parque de esculturas e memorial que recebeu a denominação de “Corredor Cultural Vera Arruda”. Esta iniciativa se destaca pela complexidade de seu programa, pela grande dimensão da área de implantação e pelo envolvimento de profissionais de diversas áreas em sua concepção. A construção desse equipamento urbano de uso público, não obstante recente, evidencia o fato de que a área¹ vem se configurando como atração turística, além de ter estimulado uma valorização imobiliária que fez aumentar o preço dos imóveis vizinhos ao “corredor”². Assim, é palpável uma geração de capital econômico advindo do incremento do “capital cultural” daquela área da cidade, no caso, investimentos públicos voltados para a criação de um espaço que põe em evidência aspectos da cultura local. Visto que a área ocupada por este empreendimento era caracterizada como um local de pouco uso, sem nenhuma estrutura, e que a partir de sua estruturação este espaço passou a fazer parte do

¹ Localizada na orla de Jatiúca.

² Segundo depoimento de alguns corretores imobiliários consultados em dezembro de 2004.

circuito cultural da cidade, a intenção nos parece em muito transcender a de uma implantação de uma praça comum. Trata-se de um empreendimento cultural que ambicionou redefinir e reforçar aspectos da cultura local.

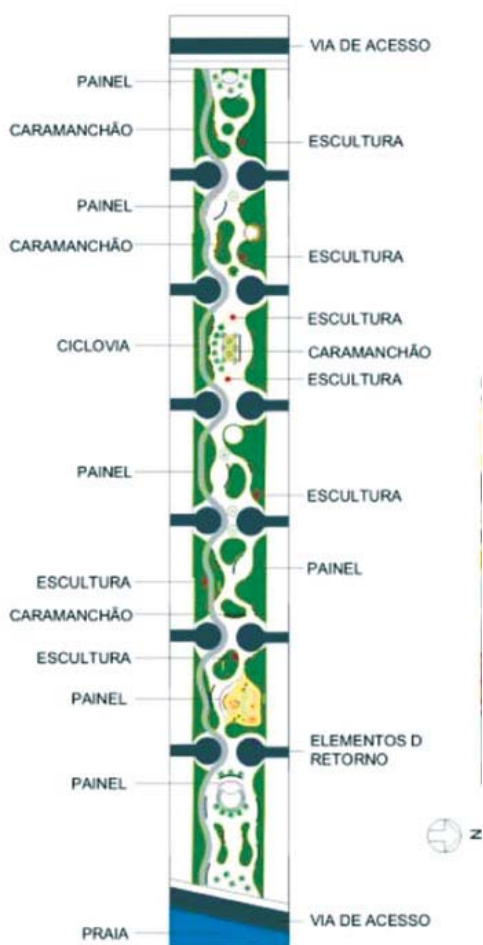
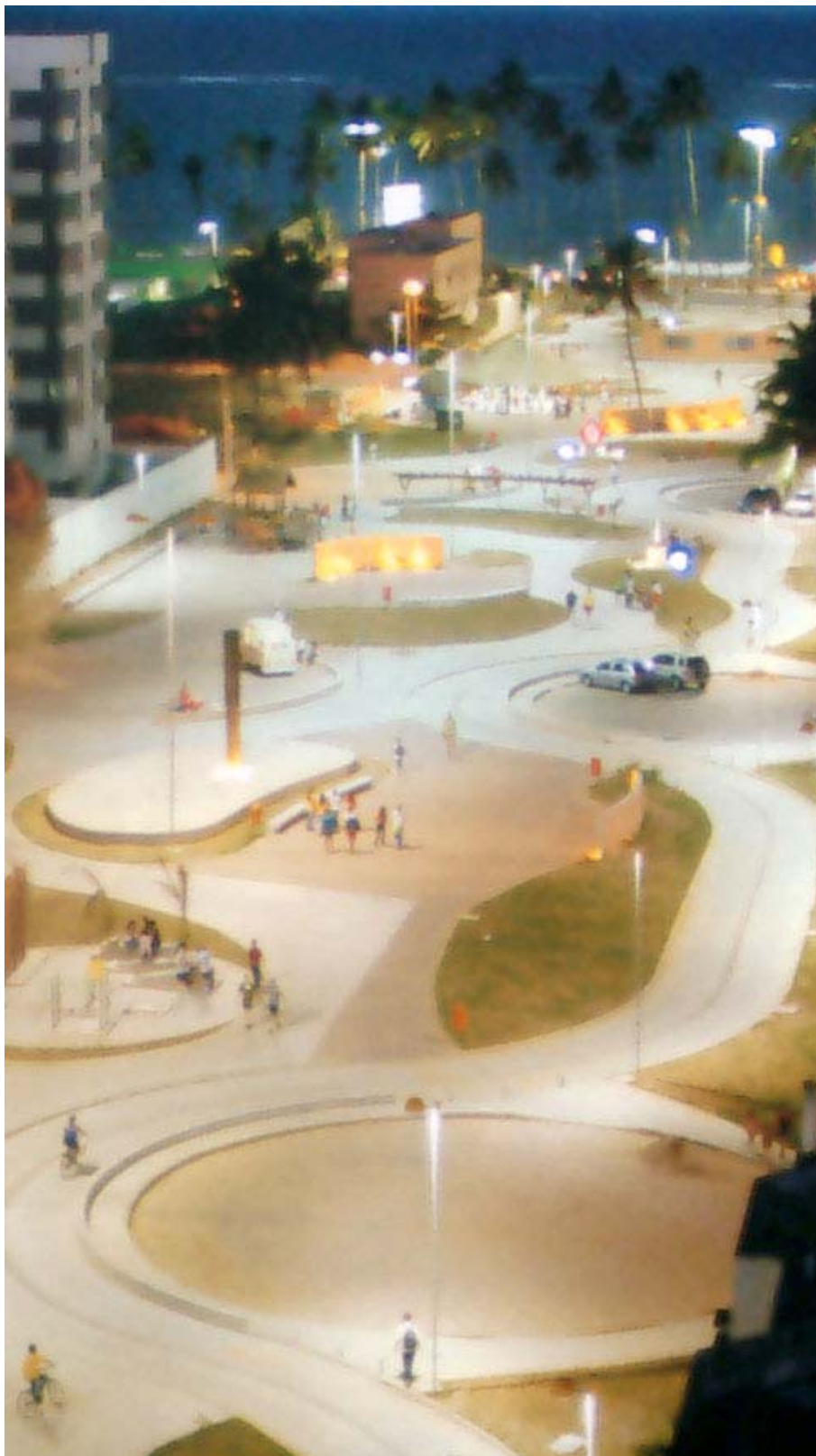


Fig. 2 - Projeto paisagístico do Corredor Cultural Vera Arruda



Figs. 105 e 106: Layout da planta e o Corredor Cultural Vera Arruda à noite (Fontes: TM e WWW.gazetaweb.globo.com, 2004).

A faixa destinada à implantação do “Corredor” constitui o espaço central comunitário do loteamento Stella Maris³, bairro de Jatiúca, que data do ano de 1976. A área verde central onde o mesmo foi implantado correspondia a duas faixas retilíneas de 20.000m² e 22.430 m², uma com dimensões de 40 x 500m e outra de 40 x 560m. O sistema viário implantado tinha como característica marcante na sua configuração a de permitir apenas o tráfego local residencial. Desse modo, as ruas foram concebidas como “sem-saída”, dispondo de retornos em *cul-de-sac* localizados junto à grande faixa de área verde situada no centro da gleba. Essa faixa de domínio público sobre a qual foi implantado o Corredor Cultural Vera Arruda foi pensada para integrar todo o loteamento com uma extensa faixa para uso de pedestres, sendo interrompida em dois pontos com a passagem das duas vias onde se localizariam os estabelecimentos comerciais. Para essa área central, foram destinados dois projetos de ajardinamento e arborização, denominados respectivamente Jardim Juscelino Kubitschek de Oliveira e Jardim Frei Damião Bozano, que não foram implantados, passando esta área mais de 10 anos como um vazio urbano onde havia apenas a presença de algumas poucas espécies arbóreas plantadas. Além disso, ocorria acúmulo de lixo no local e havia um sentimento de insegurança dos eventuais usuários em ser vitimados de roubos ou agressões. Enfim, a área verde deixada ao abandono havia se tornado um “estorvo” e fonte de insatisfação para os moradores locais.

A implantação do “Corredor Cultural Vera Arruda” neste local pode então ser considerada uma vitória conquistada pela associação de moradores do loteamento, que há anos vinha solicitando junto à Prefeitura uma solução urbanística para o espaço. No projeto paisagístico, de autoria das arquitetas Tatiane Macedo e Rosa Elena T. de Castro Nogueira, propôs-se uma grande praça onde teria lugar privilegiado os passeios e espaços destinados a atividades físicas (caminhadas, ciclovia, *baby-place*, *play-ground*, equipamentos para fisiculturismo e teatro de arena) e culturais como uma exposição permanente de esculturas e painéis biográficos que reverenciam personalidades da história cultural de Alagoas.

O processo da criação do Corredor Cultural Vera Arruda pode ter sido engendrado na confluência de distintas determinações, não antagônicas. Ele pode ter sido criado como resposta a uma demanda de setores interessados na valorização econômica dos imóveis localizados na proximidade. Por outra parte, a iniciativa da sua construção respondeu a demandas antigas dos moradores do local no sentido de se implantar a praça prevista no

³ Dados sobre o loteamento Stella Maris obtidos através da colaboração dos bolsistas do grupo de estudos Morfologia dos Espaços Públicos (MEP), junto com o qual foi elaborado trabalho aceito no XI ENA/ANPUR (Salvador, 2005), intitulado: “A arte nos espaços urbanos de uso público: o caso do Corredor Cultural Vera Arruda, em Maceió”. Orientador e co-autor: Geraldo Faria. O trabalho completo consta nos anais do congresso.

projeto original do loteamento. Porém nenhuma dessas demandas implica necessariamente a forma final que veio a ter. Para se compreender isso é fundamental ampliar o âmbito dos atores envolvidos e a dinâmica sócio-cultural subjacente a determinados investimentos públicos. O resultado final parece corresponder a distintas respostas a todos esses níveis e âmbitos de demandas e de necessidades postas pelo processo de urbanização numa área valorizada da cidade. A ambigüidade resultante da superposição de funções permite um leque maior de possibilidades de uso, ampliando dessa maneira o perfil do público a quem se destina.

A concepção e a implantação do “Corredor Cultural Vera Arruda” foram executadas pelo poder público municipal. Pode-se, inicialmente, entendê-las como tendo o objetivo de democratizar o acesso à cultura (ou à arte) erudita, que usualmente é limitado, exposta ou praticada em locais fechados, institucionais, de frequência reservada à elite local. Entende-se que o projeto parte de uma concepção das artes como bem cultural acessível a todos, o que é em si mesmo louvável enquanto intencionalidade. Todavia, como qualquer iniciativa no campo cultural, essa também deve estar associada a interesses econômicos e políticos, particularmente em relação aos possíveis impactos do projeto concebido sobre a opinião pública, uma vez que tais obras são exaustivamente exploradas em campanhas publicitárias de gestões públicas veiculadas em diversas mídias, além da comentada valorização imobiliária da área em questão.

A concepção deste espaço como um “corredor cultural” comportou, ao que parece, algo de imitação de iniciativas levadas a efeito em outros lugares seguindo, portanto, posturas universalmente difundidas em termos de políticas públicas e programas urbanísticos. Chama atenção a preocupação em classificar o empreendimento com a mesma denominação adotada para experiências diferentes, revelando assim uma postura resultante da repetição de experiências importadas. É importante observar que várias cidades brasileiras possuem corredores culturais ou algo similar⁴. Entretanto a concepção destes espaços difere bastante de cidade para cidade. O corredor do Rio de Janeiro, por exemplo, consiste em uma grande área do centro histórico que sofreu intervenções em vários níveis, com partes restauradas e revitalizadas, e também com a implantação de museus, galerias e centros culturais, concebendo-o como uma espécie de circuito de atrações culturais. Entretanto, o mais habitual é a concentração dos “corredores culturais” em áreas menores, quase sempre nos bairros históricos. No caso de Maceió, o corredor cultural não se localiza em um bairro histórico. Ele

⁴ Exemplos: Natal, Florianópolis, Belo Horizonte, São Paulo, Fortaleza, Salvador, Curitiba e cidades do interior do Estado de São Paulo.

foi concebido para ser uma grande praça adornada com nove esculturas, dezessete painéis (cada um deles homenageando personalidades da cultura local), além de diversos outros equipamentos destinados à fruição dos passantes tais como caramanchões, bancos, jardins, paginações de piso, teatro de arena. Nela, o aporte financeiro e simbólico superou o que se tem normalmente investido em outras praças da cidade, à exceção talvez da grande orla litorânea. Por isto, de certa forma o programa do corredor transcendeu o de um equipamento dessa natureza ou de uma área verde, apresentando-se como um equipamento realmente diferente, de outro grau de qualidade e intencionalidade.

Também chama a atenção a sua grande extensão e a sua forma, que lembra a de um "passeio" ou grande área de uso exclusivo de pedestres, como existem algumas famosas no mundo, margeada por edifícios residenciais. Em uma de suas extremidades está o mar, forte elemento de referência identitária da cidade com o qual este espaço procura talvez dialogar. Na outra extremidade, tem-se uma rua que se consolida como um dos mais fortes pólos de bares e restaurantes de Maceió, e que responde por uma parte dos locais de entretenimento na área. A área implantada corresponde apenas à primeira fase do projeto, que prevê estender o corredor por uma superfície de igual tamanho, duplicando-a, chegando próximo ao Shopping Center Iguatemi⁵.

Num certo sentido pode ser considerada como sintomática a correlação entre o programa do corredor cultural de Maceió e uma outra tendência do urbanismo contemporâneo que é a de buscar, espacial e funcionalmente associar e integrar num mesmo circuito diferentes equipamentos urbanos que se encontram dispersos na malha. No caso, conscientemente ou não, o novo equipamento cultural e de lazer interliga, de uma parte a outra, os diferentes usos, a saber: a praia, o espaço cultural e os bares e, talvez, futuramente, o *shopping center*. Featherstone (1995,145) chama a atenção para a similaridade de fundamentos entre estes equipamentos no que diz respeito às experiências urbanas:

"Existem características comuns entre os shoppings centers, grandes galerias, museus, parques temáticos e experiências turísticas na cidade contemporânea, nos quais a desordem cultural e o ecletismo estilístico tornam-se aspectos comuns de espaços onde se pretende construir o consumo e o lazer como experiências".

A ênfase no aspecto lúdico da vivência cidadina, na experiência exploratória e no prazer transitório promove então uma equiparação dos diferentes níveis de apreensão cultural. O próprio consumo é elevado ao nível de experiência cultural, onde o valor simbólico transcende enormemente o valor real das coisas. O Corredor Cultural Vera Arruda pode então

⁵ Entretanto, passados alguns anos de sua inauguração, ainda não há sinais de que isto venha a se concretizar.

ser compreendido como um elo entre diferentes experiências “turístico-culturais” voltadas para o consumo, presentes neste setor da cidade, estimulando de forma direcionada o movimento exploratório dos passantes e enfatizando o seu aspecto de circuito que se realiza concretamente através do conceito de corredor ou passagem.

Mas o próprio eixo de circulação foi entremeado e organizado didaticamente com elementos de forte apelo cultural: esculturas e painéis biográficos de personalidades da história local, nacional e internacional de naturalidade alagoana. Em si mesmas, esculturas e placas de homenagem não são novidades e, de longa data, fazem parte de programas de ação paisagística em espaços abertos destinados ao uso público, como já foi discutido. Também não constitui novidade, seja na pequena ou na grande escala urbana, a utilização desses ou de outros elementos como marcos de organização de um espaço que é oferecido à fruição na forma de um percurso ou passagem. Pode-se então questionar o que se buscava com os elementos utilizados em termos de conformação do corredor de Maceió e, em consequência, os efeitos que efetivamente se pretendia que provocassem. Pode-se supor que o resultado inicial que se buscava com o corredor cultural era a de se criar uma área de lazer simples, talvez como tantas outras da cidade, atendendo-se à principal reivindicação da associação de moradores do bairro. Porém, com a inclusão no programa de um número expressivo de elementos de apelo cultural, terminou-se por se criar uma espécie de lugar indefinido, meio ambíguo, que ora pode ser entendido como uma área de lazer, ora como lugar de culto e reverência às qualidades de um “ser alagoano”, enfatizadas aqui e ali nas biografias e panegírios.

Essas qualidades que, em síntese, elevariam o “ser alagoano” a um alto grau em termos de criatividade e engenho humano seriam evidenciadas através das importantes contribuições que alguns dos membros da sociedade local empreenderam para o progresso da humanidade ou, simplesmente localmente. Essa contribuição é enfatizada nos panegírios dedicados a cada um dos personagens. As dezessete personalidades homenageadas no espaço do corredor foram agrupadas segundo o campo de atuação em que cada uma delas se distinguiu profissionalmente - artes plásticas, música, literatura, ciências sociais, ciências da saúde.

Uma das polêmicas em torno do projeto ocorreu em relação à seleção dos notáveis a terem seus painéis biográficos inseridos. Para esta seleção, a curadora artística formou uma comissão de personalidades, em sua maioria membros do Conselho Estadual de Cultura e da Academia Alagoana de Letras. Muitos foram os nomes levantados. Para restringir a lista, estabeleceram-se dois critérios: a naturalidade alagoana e o falecimento tendo ocorrido até o

século XX⁶.



Fig. 107: Um dos conjuntos de painéis biográficos, dedicados aos escritores alagoanos Graciliano Ramos, Jorge de Lima e Aurélio Buarque de Holanda (Fonte: WWW.gazetaweb.globo.com, 2004).

Nove esculturas foram produzidas exclusivamente para servir de elementos focais no espaço do corredor, e a cada grupo foi associada uma obra que propõe representá-lo simbolicamente, engrandecendo-o por meio de uma linguagem estética elaborada. Os artistas - fato inédito na cidade - tiveram de resolver plasticamente a relação obra-espço urbano trabalhando a sua implantação em coordenação com as arquitetas paisagistas e com a curadora de arte. Foi encomendado aos artistas que produzissem obras que se articulassem conceitualmente com os painéis que conteriam a imagem de cada uma das personalidades e os textos biográficos. Assim, por exemplo, uma das esculturas propõe representar esteticamente a complexidade do fazer literário, de modo a articular a contribuição de Graciliano Ramos, Aurélio Buarque de Holanda, Jorge de Lima, alagoanos que se destacaram neste campo, tanto em nível nacional como internacional. Outra pretende representar a arte musical e homenagear os alagoanos ilustres da música, outra ainda as artes visuais, e assim por diante.

⁶ Todos os personagens selecionados se enquadram nesses critérios, com exceção da personalidade escolhida para batizar a praça: Vera Arruda. Esta estilista alagoana, que alcançou projeção nacional, veio a falecer em 2004, aproximadamente dois meses antes da inauguração do espaço. Isto indica que seu nome foi escolhido em meio à comoção causada pelo seu abrupto falecimento, por câncer, aos 37 anos. Enquanto estilista, ela se destacou pela prática de inserir, em suas criações elementos do artesanato local como a renda, o filé, a palha, os fitilhos e os espelhos do chapéu de guerreiro. Isto, segundo a curadora Mirna Porto, denota sua preocupação em pensar elementos da identidade local e sua vontade de exaltar o “orgulho alagoano”. A sua obra mais conhecida é um vestido que cita as formas e cores da bandeira nacional. Estranhamente, quase não há referências a ela no corredor. A maioria da população pouco ouviu falar em seu nome. Isto acontece porque, como a maior parte dos notáveis alagoanos, ela só veio a alcançar reconhecimento e notoriedade quando se mudou para trabalhar no eixo São Paulo - Rio de Janeiro. As reações da população aos painéis biográficos, levantadas em entrevistas in loco por esta pesquisadora logo após a inauguração deste espaço, em 2004, confirma que muitos desconheciam que personalidades como Nise da Silveira e Aurélio Buarque de Holanda eram alagoanos.



Figs. 108, 109 e 110: Algumas esculturas do “Corredor” . Artistas: 1-Vera Gama, 2- Maria Amélia e Dalton Costa, 3- Beto Normande (Fonte: IP, 2004).

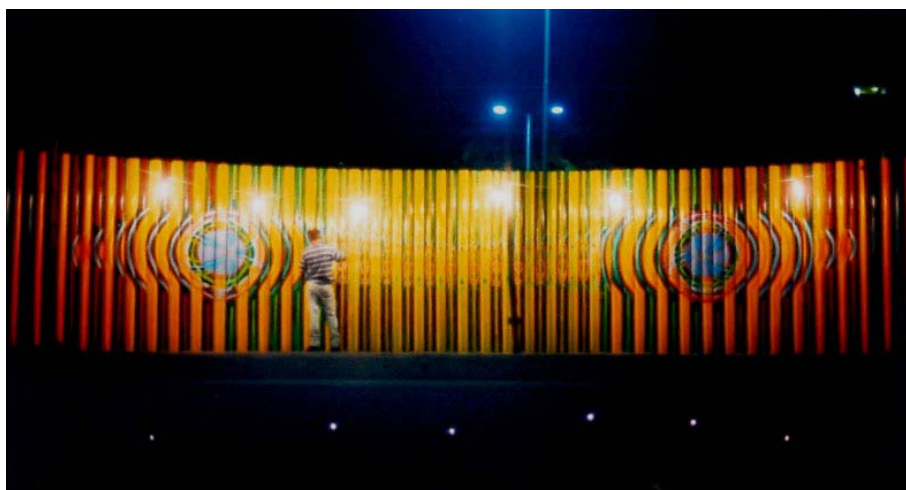


Fig. 111: Vista do Corredor mostrando integração visual entre esculturas e painéis (Fonte: WWW.gazetaweb.globo.com, 2004).

No corredor, uma das obras alia as duas modalidades de expressão visual: pintura e escultura. É uma das que maior impacto pareceu produzir junto ao público⁷. Trata-se do trabalho do artista plástico Delson Uchôa, constituindo-se de um painel curvo formado por cilindros de concreto, minuciosamente pintado com cores vivas de tinta fluorescente. Relata o artista de sua intenção de fazer uma *mimesis* do “curral”, espécie de grande armadilha de

⁷ Delson Uchoa, conforme consta na seção 1, é um artista importante para Alagoas porque é o que mais ativamente tem participado de movimentos estéticos na cena artística contemporânea brasileira. Em relação ao corredor, também foi um dos poucos a construir e a pintar a sua obra no local, o que o permitiu ter uma maior noção das possibilidades de interação obra/espço público, e dos elementos físicos e simbólicos com os quais haveria de se confrontar. A sua iniciativa de produzir a obra no local atraiu a atenção dos passantes e causou também reações, podendo também ser considerada como uma espécie de "*happening* urbano". Da mesma forma, também se pode destacar a iniciativa do artista plástico Beto Normande, que construiu sua obra em homenagem à Nise da Silveira com a colaboração de deficientes mentais de uma instituição de Maceió, ilustrando o ideal da homenagem.

pesca litorânea típica da região. Nesse curral de cilindros, esclarece o artista, o “olhar” é que seria aprisionado. Ele também não se furta de evidenciar na sua fala a sua preocupação em representar aspectos da identidade local como um dado fundamental deste trabalho específico assim como de toda a sua obra.



Figs. 112, 113 e 114 : Vista aérea do corredor e vistas diurna e noturna de “Caiçara”, obra de Delson Uchôa (Fontes: IP, WWW.gazetaweb.globo.com (112 e 113) e CB, 2004 (114)).

Localizada no início do percurso e servindo de pano de fundo ao teatro de arena, esta obra funciona como uma espécie de portal de entrada do corredor que esconde -mas também sugere - o que se pode encontrar na seqüência, tal qual o átrio de um templo com sua portada monumental. Ultrapassando-se esse “portal”, adentra-se ao corredor propriamente dito ao longo do qual estão dispostos ora os distintos ambientes temáticos, com seus objetos que são oferecidos na forma de conteúdos culturais a serem apropriados como exemplos do “ser alagoano”, ora como ambientes a serem desfrutados apenas como jardim ou como dispositivos destinados ao lazer Essa dupla possibilidade de uso sugere uma ambigüidade de orientações de comportamento que tem de ser resolvida tão somente pelo usuário: ou bem ele

se descontrai e usufrui o corredor como área de lazer, ou bem se comporta como num recinto sagrado. O traçado sinuoso, quase labiríntico, do trajeto foi o recurso utilizado para atenuar a marcante retilinearidade da área. Simultaneamente, este recurso permitiu realçar cada um dos ambientes como etapas diferentes de um mesmo percurso, não só na forma como no conteúdo, cada um deles individualizado por uma escultura e um conjunto específico de painéis.

Assim, algumas imagens foram criadas (esculturas inspiradas em aspectos da cultura alagoana) e outras resgatadas (painéis com figuras ilustres). Chama então atenção a ênfase na dominância memorialista que se atribuiu ao equipamento. Para além de sua presença física, tais marcos funcionam, sobretudo, como imagens que invocam uma idéia abstrata do “*ser alagoano*”. Este não pode ser entendido como uma simples galeria de obras de arte, pois nele estão expostas indicações exemplares de como “*ser alagoano*” notável. Trata-se de uma espécie de memorial organizado à maneira do caminho ritualístico, com suas “estações” (os campos de ação profissional ou criadora), nas quais os textos biográficos procuram elevar e referenciar cada uma das personalidades ao seu altar específico (as esculturas). O modo de se fazer isso diferiu da prática usual que consiste em homenagear individualmente cada personagem em distintos logradouros da cidade - nome de rua, busto na praça, nome de edifício público - além dos exemplos mencionados. Consistiu em construir um simulacro de “panteão” na forma de um parque “memorial”, no qual esculturas e painéis que retratam a biografia e o papel desempenhado por cada um deles são dispostos em ambientes temáticos ao longo do trajeto.



Fig. 115: Jardim do Corredor Cultural, no lado oposto à praia (Fonte: FO, 2006).

4.2 - OS MEMORIAIS

Empreendidos pelo poder público, os espaços cívicos denominados “memoriais” possuem muitas vezes um caráter austero e desconectado da vizinhança em que se inserem. Geralmente, uma polêmica se instaura em torno da implantação desses equipamentos, por várias questões, mas, normalmente, porque estes envolvem uma vultosa soma de recursos públicos investida neles. Em se tratando de uma cidade com altos índices de concentração de

pobreza, pesa um sentido de prioridade ao direcionamento assistencial na destinação de tais recursos. Além disso, os governantes, sejam municipais ou estaduais, não demonstram pudor em associar suas imagens a tais realizações, às vezes com claros fins eleitoreiros. É verdade que a arte urbana cívica, de cunho “oficial”, sempre serviu como marca pessoal dos governantes no espaço, mas, devido a sua massiva exploração nos meios de comunicação através de peças publicitárias, esta relação aparece atualmente mais exacerbada. Mesmo que sua concepção e implantação possam vir a gerar polêmica, estes espaços monumentais passam a existir efetivamente na cidade e a exercer relações com os seus habitantes.

Apesar das implicações políticas relacionadas, enfatize-se que aqui não se quer analisar estes espaços deste ponto de vista, nem empreender uma crítica ao trabalho dos arquitetos. Questiona-se, aqui, sobre a integração de tais empreendimentos ao espaço da cidade, bem como as mensagens simbólicas veiculadas ao público a partir dele, ou seja, acerca de sua funcionalidade prática e simbólica.

4.2.1 - MEMORIAL DA REPÚBLICA

A iniciativa implantada mais recentemente e talvez a mais representativa desta categoria é o espaço a que se chamou “Memorial da República”. Empreendido pelo governo de Ronaldo Lessa, com projeto do arquiteto Alex Barbosa, sua construção foi embargada por diversas vezes devido ao fato de o mesmo se localizar na faixa de areia da praia de Jaraguá - logo, terreno do patrimônio da União, terreno de marinha⁸. Mas o governo terminou por conseguir inaugurar o espaço em 15/11/2005, conforme havia anunciado. Este espaço, entre outras realizações, virou emblema para a gestão deste governo, sob o bordão “*Alagoas no rumo certo*”, sendo sua imagem espalhada em *outdoors* por toda a cidade.

Fig. 116: vista aérea da construção do Memorial, obra embargada diversas vezes (Fonte: WWW.gazetaweb.globo.com, 2005).



⁸ “O Ministério Público (MP) Federal ajuizou uma Ação Civil Pública que desencadearia uma “queda-de-braço” entre Estado e MP. A ação foi ajuizada pela procuradora federal Niedja Kaspary e resultou, no dia 25 de julho, em ordem judicial de paralisação da obra por decisão da 4ª Vara Federal de Alagoas. A Justiça também fixou multa diária de R\$ 10 mil pelo descumprimento da ordem judicial. A construção da obra fere “o Artigo 20 da Constituição Federal, por ocupar terreno de Marinha cedido pelo governo federal ao município de Maceió e onde não poderia ser erguido outro tipo de construção, a não ser aquelas especificadas no projeto enviado pelo próprio município à União, ou seja, a reurbanização de Jaraguá e estacionamentos”.

Fonte: Jornal Gazeta de Alagoas, Cidades, 11/09/2005.

Arquitetonicamente, Trata-se de uma plataforma elíptica elevada acessada por rampas, que reúne: nas laterais esquerda e direita as esculturas em bronze dos marechais Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto; defronte ao mar, um plano de mastros com bandeiras hasteadas de todos os estados da Federação. A impressão de “espaço oficial”, onde se adentra com certa reverência cívica, é acentuada pela sua dimensão e pelos elementos simbólicos utilizados. Esta configuração é semelhante à utilizada na Praça Floriano Peixoto, que possui também uma fileira de bandeiras e uma estátua de Floriano Peixoto. Entretanto, tal configuração emoldura a antiga sede do Palácio do Governo, explicitando a sua função de espaço cívico, sede do governo estadual, no centro da cidade. No caso deste memorial, sua implantação defronte ao mar parece tornar ambígua a relação entre a solenidade que se espera de um monumento e o deslumbramento provocado pela paisagem. Acredita-se que o arquiteto tentou lidar com esta questão assumindo o contexto e deixando-o transparecer através da simplicidade das linhas do projeto, na medida em que, uma vez adentrando-o, a paisagem natural que se descortina do mesmo destaca-se mais do que o próprio espaço criado. Por outro lado, quando se mira o memorial do nível da rua, o que se acentua é sua posição de destaque em relação ao entorno. Fica-se com a impressão de que este é mais um “cenário” na cidade, que se impõe ao olhar.

Diante destas observações, levantam-se algumas hipóteses sobre as possibilidades funcionais de tal lugar: espaço para ritos cívicos, comemorações oficiais? Ponto turístico? Composição cênica para ser apreciada ao se passar pela via pública? Espécie de praça elevada? Isto nos fornece pistas acerca das possíveis relações da população com o espaço: este é para ser admirado (pela “monumentalidade” do espaço), despertar o orgulho dos habitantes (pela referência ao papel dos alagoanos na proclamação e manutenção da república federativa), servir como parada turística obrigatória em *city tours* pela cidade, fotografado, entre outras funções. Mas nos parece que este não foi efetivado como espaço vivencial, de estímulo à sociabilidade, à integração da população, como uma “praça”, enfim.



Figs. 117 e 118: O hasteamento de bandeiras no Memorial da República e na Praça Floriano Peixoto (Fontes: MA e IP, 2006).



Figs. 119 e 120: Vistas da plataforma e as estátuas de Floriano Peixoto e de Deodoro da Fonseca (Fontes: FO e MA, 2006).

No subsolo do Memorial criou-se um espaço destinado para museu, mas cujo acervo é ainda reduzido⁹. O fato de não haver ainda um acervo consistente a ser visitado prejudica a sua função primeira, que é a de servir como referência de memória:

“A construção de um memorial segue não só uma motivação comemorativa, mas a necessidade de criação de um centro de documentação para o fomento do estudo dos fatos que lhe são pertinentes.”¹⁰

Um memorial, apesar desta denominação, corre o risco de servir menos como referência de memória e mais como marco visível do jogo de poder, caso não se integre à vida na cidade e seja ignorado pela população. Também deve este dialogar com o contexto urbano no qual se insere, provocando mudanças positivas no seu entorno, seja do viés da infra-estrutura, seja estabelecendo ações que integrem a população local. Este empreendimento, entretanto, parece ter acentuado um conflito já existente no local: 200 metros adiante do Memorial, também à beira-mar, encontra-se uma favela. Atualmente, os moradores de tal espaço se encontram em querela com o poder público municipal, que pleiteia a remoção da população para outra área, no bairro de Pontal da Barra¹¹. Esta favela, para o poder público, configura um ponto de contraste no cenário turístico que Jaraguá vem se tornando. Segundo o atual prefeito, Cícero Almeida:

⁹ Prevê-se a instalação de um acervo proveniente do Museu da República, no Rio de Janeiro.

¹⁰ OITICICA FILHO, 2006, 55.

¹¹ Quando da revitalização do Jaraguá, em 1998, a prefeitura da época já havia deslocado parte dessa população para a periferia (conjuntos Carminha e Freitas Neto, no Tabuleiro do Martins) e derrubado barracos, prometendo reconstruir este espaço com casas de alvenaria e transformando-o em uma vila de pesca e artesanato, conforme previsto no projeto de revitalização. Entretanto, o projeto não chegou a ser executado. Por viverem da pesca, os antigos moradores (a favela existe há cerca de 60 anos) voltaram para o mesmo lugar e o reconstruíram de forma ainda mais precária. A ação está tramitando no Ministério Público Federal e na Auditoria Geral da União, que vão mediar o embate entre os moradores da favela de Jaraguá e a Prefeitura de Maceió.

“O interesse dos que fazem oposição à administração é que a favela fique ali mesmo. (...) O que está interferindo... Nós temos a intenção de fazer o melhor por Jaraguá. Queremos o melhor, queremos que Jaraguá seja o nosso ponto turístico, atrativo, o nosso cartão de visita.”¹²

A explicação oficial para justificar a retirada da população é de que se trata de uma área da União, considerada de risco, onde estão instalados oleodutos da Petrobras no subsolo. Entretanto, fica claro na fala do prefeito a intenção de tornar a área o “cartão postal” da cidade, no qual o Memorial é um dos pontos focais. Parece-nos uma visão questionável tratar a favela como uma “mácula” na área, propondo uma nova expulsão da população local aos moldes dos processos de *gentrification* americanos. Tal visão estimula sobretudo um mascaramento da pobreza e a exclusão social. A nosso ver, deve-se analisar a real pertinência dos argumentos do poder público quanto aos perigos da existência de habitação no local, pois a transferência impositiva de população é um processo traumático que deve ser evitado devido a todas as implicações decorrentes. Em termos urbanísticos, é possível e desejável trabalhar a sua estruturação, integração visual e acessibilidade em relação ao entorno, e a sustentabilidade da área¹³. A construção do Memorial à República deveria ser justamente o fator de estímulo para essas mudanças.



Figs. 121, 122 e 123: A Favela de Jaraguá e crianças no Memorial: de ponto turístico à necessidade de estímulo à sociabilidade e à integração social dos moradores da favela vizinha (Fonte: IP, 2006).

¹² Entrevista ao jornal Gazeta de Alagoas em 23/11/2005, seção Política.

¹³ A balança de peixes, por exemplo, poderia ser estruturada de forma a atrair a população local, enquanto que o artesanato poderia ser estimulado, já que se trata de um bairro de vocação turística que conta já com um pavilhão de artesanato do SEBRAE.

4.2.2 - MEMORIAL TEOTÔNIO VILELA

Outro empreendimento público que também vem levantando questionamentos é o “Memorial Teotônio Vilela”. Este importante personagem da história política nacional ganhou, além de um busto na Praia de Jatiúca, uma vigorosa estrutura composta de uma forma escultórica em concreto pintado de branco, que serve de pedestal para uma escultura em bronze de corpo inteiro do falecido senador alagoano. O croqui da concepção original foi desenhado por Oscar Niemeyer¹⁴, sendo notória sua semelhança com a conhecida escultura do memorial JK, também de Niemeyer, em Brasília. Na verdade, o arquiteto elaborou o croqui na década de 1980, sendo a edificação prevista para ser implantada em um outro terreno, na Levada, onde se construiria uma estrutura maior, abarcando um programa mais complexo. Este projeto ficou arquivado até a decisão do ex-governador Ronaldo Lessa de efetivá-lo. Nesse ínterim, decidiu-se transpor o projeto para uma área mais “turística”.



Figs. 124 e 125: Vistas comparativas do Memorial JK, em Brasília (à esquerda) e do croqui de Niemeyer para o Memorial Teotônio Vilela, em Maceió (Fontes: WWW. Memorialjk.com.br e IP, 2005).

Essa estrutura escultórica se encontra elevada do solo a cinco metros, sobre um terrapleno cortado em taludes formando um tronco de pirâmide. Um espelho d’água quadrado isola o conjunto. Este elemento, por se localizar no alto, não é visto pelos passantes, sendo perceptível apenas em vista aérea, o que faz supor que a intenção de Niemeyer era propor um “teto alagado” que minimizasse a incidência de calor na laje¹⁵. O espelho d’água deveria alimentar uma cascata, o que resultaria em um constante bombeamento da água. Entretanto, este sistema não chegou a ser ativado e o enorme tanque de água parada virou um foco de mosquitos. Após inúmeras reclamações por parte dos moradores próximos ao Memorial, o polêmico espelho d’água foi esvaziado e cedeu espaço a um jardim, onde foram instalados bancos, sendo este novo ambiente de estar acessado por uma escada instalada como acréscimo

¹⁴ O projeto de execução ficou sob encargo do escritório do arquiteto Mário Aloísio Melo.

¹⁵ Segundo entrevista do arquiteto e professor da UFAL Alexandre Toledo ao jornal Gazeta de Alagoas.

posterior. Adentrando no interior do monumento, encontra-se uma sala onde se vê um vitral com as cores verde e amarelo. Também neste espaço, o acervo a ser visitado é pouco expressivo. Isto recai no mesmo problema comentado anteriormente acerca da falta de referências de memória e pesquisa, função primeira de um “memorial”¹⁶.

Assim como o “Memorial da República”, o “Memorial Teotônio Vilela” também foi instalado de frente para o mar, em terreno de marinha, e teve sua obra embargada por diversas vezes, mas o problema também foi contornado e sua obra efetivada. O fato de todo o conjunto escultórico estar voltado “de costas” para o mar, impedindo sua vista com o talude, levantou questionamentos acerca de sua proporcionalidade em relação ao entorno. É um monumento que se impõe ao olhar, entrando em conflito com a diversidade de elementos preexistentes em seu contexto: edifícios, arborização, trânsito de veículos, o mar. Em comparação com o Memorial JK, em Brasília, o qual pode ser observado à distância e cujas linhas recortam-se no céu sem obstáculos, percebe-se que formas semelhantes, dependendo do contexto, podem resultar em apreensões visuais muito distintas.



Figs. 126,127 e 128: O Memorial Teotônio Vilela, o layout de implantação e a escultura em bronze (Fontes: FO, IP e MA, 2006).



Figs. 129 e 130: Vistas frontal e posterior do Memorial Teotônio Vilela (Fonte: MA, 2006).

¹⁶ No caso de Teotônio Vilela, existe também uma fundação com seu nome que talvez possua em seus arquivos dados que possibilitem uma pesquisa aprofundada.

4.3 – BALANÇO

4.3.1 - DA MANUTENÇÃO DOS ESPAÇOS E DAS OBRAS PÚBLICAS

Este item pretende discutir a questão da manutenção dos espaços públicos como análise complementar às seções três e quatro. Tratando-se de arte urbana “oficial”, empreendida pelas gestões públicas, não basta executá-las, mas também considerá-las como equipamentos urbanos que necessitam de manutenção periódica.

Observando-se o estado em que se encontra atualmente parte das praças citadas, pode-se constatar certo descaso do poder público para com a necessidade de manutenção dos espaços de sociabilidade da cidade. Talvez o estado de degradação desses espaços públicos incentive a desvalorização das próprias obras neles contidas, e até mesmo o vandalismo que vem acontecendo em algumas das praças de Maceió, tendo como alvo principal suas esculturas, como no citado caso do “Mijãozinho”. Houveram denúncias sobre peças de bronze ou ferro fundido derretidas e vendidas no “mercado negro”. Outras obras de pedra ou concreto são pichadas e depredadas. A maior parte, entretanto, sucumbe mesmo pela simples degradação no tempo e pelo descuido.

Parece-nos que a aparente inexpressividade do espaço público de Maceió em termos de obras artísticas seja já conseqüência dessa degradação física dos espaços, tendo como conseqüência o esvaziamento do *lugar*, a ausência de pessoas interagindo nas praças. A perda de suas características ao longo do tempo pode ser observada em dois exemplos, comparando-se imagens antigas e atuais: mesmo que seja evidente a adoção de modelos importados na sua versão original, em especial do modelo paisagístico francês, é inegável que estes espaços antes eram utilizados pelas pessoas, enquanto que atualmente privilegiam-se as vias de acesso e o estacionamento de veículos: a transformação dos espaços públicos em meras vias de passagem, como disse Sennet (1989) em sua obra sobre o declínio do homem público¹⁷.

Recentemente, mais precisamente nos quatro últimos anos, sente-se uma reviravolta neste processo com a implantação em Maceió de novos espaços públicos ambicionando um tratamento artístico, um reforço da “identidade” local e um estímulo à articulação de sociabilidades. Pode-se destacar principalmente a construção dos memoriais Teotônio Vilela e da República, a revitalização das orlas marítima e lagunar, a implantação do “Corredor Cultural Vera Arruda” e o tratamento “artístico” dado à nova passagem de nível do Farol, esta última a mais recente inserção de esculturas em espaços públicos da cidade.

¹⁷ SENNET, Richard, *O declínio do homem público, as tiranias da intimidade*. São Paulo, Schwarcz, 1989.



Figs. 131 e 132: Escultura de Marta Arruda e escultura de parede na passagem de nível do Farol (Fonte: FO, 2006).

Entretanto, após quase dois anos da inauguração do “Corredor Cultural Vera Arruda”, constata-se que o mesmo processo de depredação do patrimônio comentado anteriormente vem atingindo as suas obras. Quase nenhuma obra permanece no seu estado original¹⁸, conforme demonstram as seguintes imagens:



Figs. 133, 134, 135 e 136: Estado atual de algumas obras: painel descascado, cerâmica quebrada, totem com pichação e cartazes, escultura enferrujada: obras depredadas ou desgastadas (Fonte: FO, 2006).

¹⁸ No caso de Delson Uchoa, o artista afirma ter previsto este processo de aparente degradação. Em entrevista ao jornal Gazeta de Alagoas (04/03/07- pág. B9), Delson diz empolgar-se com a interação do público com sua obra através da descamação de partes da pintura: “Soube de gente que foi lá e arrancou, com a unha, fragmentos do painel. Acho maravilhoso aquele processo. Previ um embate com pichadores, que acabou não acontecendo, para minha alegria.”

Algumas hipóteses sobre as causas desse processo podem ser levantadas, como a necessidade de uma preparação de âmbito educativo para a população interagir com a arte pública. Na visão de Francisco Oiticica¹⁹, sobre o Corredor Vera Arruda:

“Obras de tal envergadura demandam, porém, a necessidade de uma efetiva ação educativa que prepare a população para a recepção dos trabalhos de arte pública, caso contrário essas obras serão rapidamente depredadas. A esse respeito, ações meramente repressivas têm-se mostrado inócuas para preservar o patrimônio artístico, posto que a incidência de muitas dessas depredações aumenta e o combate a elas se intensifica na medida justa em que esses grupos se sentem legitimados pela repressão.”

Por outro lado, o estado das obras também reflete a escolha do artista. Para se executar uma obra de arte pública que não se pretende efêmera, é necessário trabalhar com materiais e técnicas que sejam resistentes às intempéries, à exposição solar, ao tempo. Algumas peças encontram-se, pois, em mau estado de conservação devido à fragilidade do material escolhido, que não resistiu à ação do homem nem do tempo. Conceber arte pública é um trabalho especializado, pois se necessita lidar com múltiplos fatores que envolvem a existência de uma obra na cidade, inclusive a contextualização da mesma no *lugar*: a especificidade do sítio.

Entretanto, independentemente do tipo de material, é necessário que haja uma manutenção regular das obras, assim como dos outros equipamentos, o que em Maceió não vem acontecendo. Inaugura-se o espaço com grande publicidade, mas após certo tempo este parece ser abandonado à própria sorte. No caso do Corredor, atualmente reclama-se da insegurança devido ao escasso policiamento da área e da falta de manutenção de seu paisagismo. Este caso é emblemático, pois, em pouco tempo de existência, já se tem ilustrado as conseqüências da ausência de manutenção necessária a uma obra desse porte.

É possível que haja a necessidade de estratégias de aproximação e de educação visando a população, pois os monumentos são erigidos sem que haja qualquer consulta ou explicações preliminares por parte do poder público. De modo que talvez a população se sinta alheia a símbolos que não forem identificáveis no imaginário local, como no caso do Monumento ao Milênio. O ímpeto de se erigir monumentos seguidamente, observado em algumas gestões públicas, liga-se também a demonstrações de poder e auto-publicidade, o desejo de “fazer história”, como no caso do prefeito Sandoval Caju e, mais recentemente, Ronaldo Lessa e Kátia Born. Por essa ligação com a imagem de determinada gestão pública, algumas obras de arte despertam sentimentos de hostilidade. Destruir tais símbolos de poder, ainda que esculturas, é também uma forma de protesto político. Mas, como se colocou inicialmente, no caso de Maceió os exemplares de arte pública sucumbem menos pela ação da

¹⁹Oiticica Filho, Francisco. Revista Urupema, 2006, p. 52

população do que pelo descaso das sucessivas gestões públicas.

4.3.2 – MONUMENTOS E MEMÓRIA

As inserções de símbolos invocados sob a forma de monumentos²⁰ ou memoriais provocam, sem dúvida, uma re-interpretação do espaço onde estão inseridos. Trata-se de uma transformação física de espaços da cidade que denotam certa ênfase memorialística, característica do momento contemporâneo. Esta necessidade de evocar a memória de fatos locais vem tomando corpo como reação ao contexto de interconexão global, não só como elemento de reforço a uma dita “identidade” local, como também para inserir as cidades no mercado mundial do turismo cultural. Mas, na cidade contemporânea, as questões em torno deles se multiplicam, conforme anteriormente se comentou acerca da “espetacularização” das cidades. Como se viu, estes geram reações que podem variar da destruição²¹ à idolatria (estátuas de santos, por exemplo) e à indiferença:

“A memória de uma sociedade é negociada no corpo social de crenças e valores, rituais e instituições. No caso específico das sociedades modernas, ela se forma para espaços públicos de memória tais como o museu, o memorial e o monumento. Mas a permanência prometida pela pedra do monumento está sempre erguida sobre areia movediça. Alguns monumentos são derrubados com a maior alegria, em tempos de rebelião social, enquanto outros preservam sua memória em sua forma mais fossilizada, seja como mito, seja como clichê. Já outros se mantêm simplesmente como figuras de esquecimento, com seu significado e propósitos originais erodidos pela passagem do tempo.” (HUYSSSEN, 2000, 68)

Ainda hoje existe certa reação ao monumental do ponto de vista arquitetônico e urbano, pela sua escala opressora em relação à medida do homem, algo que foi largamente utilizado até a primeira metade do século XX, dentro do contexto da concepção modernista. Pela sua associação com a afirmação de formas de poder totalitárias, o monumental vinha sendo bastante questionado nas críticas urbano/arquitetônicas anti-modernistas pós década de 1950. Esta reação ao monumental repercutiu sob a forma de um sentimento geral que Huyssen denominou de “antimonumentalismo”²². É verdade que tais considerações se aplicam mais ao contexto europeu, ao qual se dirige a afirmação. Mas, em escala menor, podem ser transpostas

²⁰ Monumento, segundo o dicionário Aurélio: “obra ou construção que se destina a transmitir à posteridade a memória de fato ou pessoa notável”.

²¹ Lembra-se, por exemplo, do significado político da destruição das estátuas de Mão Tse Tung, na China, de Lênin, na antiga União Soviética e, mais recentemente, de Sadam Hussein, no Iraque.

²² “O monumental é esteticamente suspeito porque se liga ao mau gosto do séc. XIX, ao Kitsch e à cultura de massa. É politicamente suspeito porque visto como representativo dos nacionalismos oitocentistas e dos totalitarismos novecentistas. É socialmente suspeito porque é o modo privilegiado de expressão dos movimentos de massa e da política de massa. É eticamente suspeito porque sua predileção pelo grandioso se entrega ao mais-que-humano, na tentativa de esmagar o expectador individual. É psicanaliticamente suspeito porque se liga às ilusões narcisistas de grandeza e completude imaginária.”(HUYSSSEN, 2000, 50)

ao contexto local, pois as idéias de símbolo evocativo de poder, de propaganda política de massa e de escala destacada do contexto urbano também estão presentes. Entretanto, para além dessas questões, não se pode negar que os memoriais e monumentos possuem a importante função de evocar e contextualizar traços da história local. Tornam-se, assim, lugares de memória.

Em Alagoas, a questão da evocação da memória parece ter ganhado um novo fôlego nos últimos anos, com a construção de memoriais, monumentos e revitalizações urbanas. Mas ao lado da evocação de personalidades da elite dirigente que por alguma razão se notabilizaram na história política e econômica estadual e local²³, ainda prevalece o apelo a raízes culturais e morais da sociedade com certo sentido de evocação nostálgica a épocas ou situações de um passado onde as demarcações das fronteiras sócio-culturais eram mais fortemente definidas. As manifestações folclóricas e os traços distintivos da constituição das classes populares são preferencialmente enaltecidos enquanto elementos representativos dessas raízes, particularmente aquelas que reproduzem situações míticas ou históricas profanas ou religiosas. Em Alagoas, ritos e danças do “guerreiro”, do “coco” e do “pastoril”, ao lado das cantorias populares e do artesanato, ainda são os elementos mais utilizados para recriar e representar uma “identidade” alagoana de base tipicamente rural, popular e primordial. Manifestações desse teor na forma de representações de grupos folclóricos são freqüentes em eventos culturais e institucionais, sempre identificados como traços fundamentais da cultura alagoana. Referência protocolar ainda que passageira, duram apenas o tempo da representação como espetáculo alegórico.

Mais recentemente, um elenco de personagens veio a ser integrado ao repertório das imagens de cultura e memória. Trata-se de personalidades que se sobressaíram nas esferas acadêmica, científica, artística e literária, sobretudo fora do Estado e da capital, em âmbitos nacional ou internacional²⁴. A evocação desse novo elenco parece ter uma destinação bem precisa, a de induzir atitudes de iniciativa e auto-estima nos setores de renda média da população urbana. É importante dizer que, de fato, nas últimas décadas, a auto-estima desses segmentos médios vinha experimentando sérios reveses - Primeiro, sentimentos de fracasso e de decepção na esfera política com o “*impeachment*” do presidente Collor e o *affaire* PC Farias, que eclipsaram a lembrança do importante papel desempenhado pelo senador Teotônio

²³ Apenas recentemente, na quadra da redemocratização, é que a figura de Zumbi veio a ser incluída no elenco desses personagens.

²⁴ A seleção das personalidades do Corredor Vera Arruda exemplifica esta colocação.

Vilela (o pai) no processo de anistia e de restauração da democracia. Segundo, um sentimento de impotência e frustração em modificar o perfil sócio-econômico-cultural da população, cujos indicadores sociais insidiosamente persistem em denunciar Alagoas como uma das formações sociais mais injustas do país. De modo que, para se contrapor a essas referências negativas, recorre-se à biografia exemplar de pessoas que se notabilizaram em diversas áreas do conhecimento.

O que justificaria a necessidade dessa reverência a pessoas do lugar? Talvez o problema da revelação do “*genius loci*” e do fortalecimento da auto-estima. Numa competição entre forças muito desiguais em torno da conformação de comportamentos num mundo hegemonicamente mercantil, percebe-se o perigo político da perda das referências de alteridade local com a sua subsunção total às tendências culturais ditadas desde o exterior. Os principais sintomas dessa possibilidade são a valorização do produto cultural exógeno e a reprodução indiscriminada dos valores metropolitanos em detrimento de quaisquer dos valores culturais locais.

Com a ausência ou a redução desse sentimento de alteridade-identidade, que não é consensual e perene e sim objeto de importantes conflitos de interesses de classe, a capacidade de autodeterminação local ficaria seriamente comprometida. Daí porque as inúmeras iniciativas político-ideológicas sobre esse campo da existência social. Instituída como valor de uso, a busca de reinvenção da “identidade” e da alteridade pode muito bem resultar na apropriação dos elementos através dos quais elas se expressam para dar forma e conteúdo a um mundo de objetos de troca, aí incluído o espaço habitado.



Figs. 137 e 138: Lugares de memória: placas de identificação de monumentos no bairro de Jaraguá (Fonte: IP, 2007).



SEÇÃO 5- ARTE URBANA
"NÃO-OFICIAL":
O POPULAR E O EFÊMERO

SEÇÃO 5 – ARTE URBANA “NÃO-OFICIAL”: O POPULAR E O EFÊMERO

Algumas intervenções na cidade, apesar de nem sempre feitas com finalidade deliberadamente artística, parecem revelar uma preocupação estética que as aproximam do campo da arte. Neste caso, torna-se necessário considerá-las como dados visuais que também marcariam a “epiderme” da cidade, portanto, dignas de figurarem legitimamente em um estudo sobre arte urbana. Independente do seu grau de “intencionalidade artística”, estas expressões também seriam emissoras de mensagens e desvendariam aspectos do imaginário urbano. Este é o caso das pinturas em fachadas comerciais feitas por artistas populares, que abordaremos adiante. Há também o caso do grafite, expressão artística contemporânea que preserva ainda certa aura de “marginalidade” por se ligar, em suas origens, à expressão das camadas menos favorecidas e à rebeldia juvenil. Para além destes exemplos de arte popular, espontânea, ou “marginal”, existem também artistas em Maceió experimentando propostas de linguagem mais contemporânea. Neste âmbito foram encontradas e categorizadas expressões como instalações, performances e outras formas de intervenção efêmera na cidade.

Propõe-se discutir nesta seção as expressões acima comentadas, que, apesar de tão distintas entre si, opõem-se ao objeto das duas seções anteriores por um aspecto fundamental: não se ligam ao patrocínio nem à intervenção do poder público. Não são, logo, expressões da arte urbana “oficial”, abordada anteriormente. As categorias apresentadas na introdução deste trabalho, definidas após o levantamento de arte urbana efetuado, foram as seguintes:

- 1- ESCULTURAS PÚBLICAS;
- 2- MEMORIAIS E CORREDOR CULTURAL;
- 3- PINTURAS MURAI, GRAFITES E PIXAÇÕES;
- 4- INTERVENÇÕES EFÊMERAS (INSTALAÇÕES E PERFORMANCES).

As categorias que serão aqui abordadas consistem, assim, na terceira (pinturas murais, grafites e pixações) e na quarta (intervenções efêmeras). Ambas foram englobadas no grupo “arte urbana “não-oficial”: o popular e o efêmero”. A análise deste último grupo é fundamental para reforçar o entendimento de que as expressões artísticas no espaço público não existem apenas via intervenção pública, mas também através da participação popular. Neste sentido, passa-se a perceber que a arte urbana consiste em um campo bastante diversificado dentro das possibilidades de expressão artística na contemporaneidade.

5.1 - PINTURAS MURAIIS, GRAFITES E PIXAÇÕES

No inventário realizado sobre as manifestações de arte urbana em Maceió, uma das categorias levantadas explorou os exemplares que se valem de técnicas de pintura em suporte bidimensional como meio expressivo, observando-se na cidade tudo o que possuía essa característica. Constataram-se três principais tipos de ocorrência: (1) as pinturas murais feitas por artistas plásticos conhecidos, ligadas a iniciativas do poder público ou de empresas privadas; (2) os grafites e pichações; (3) as pinturas em fachadas de estabelecimentos comerciais representando o produto oferecido ou imagens afins.

Em termos de quantidade de ocorrências, constatou-se uma ordem crescente destes tipos de manifestações citadas: enquanto que o primeiro tipo apareceu raramente na cidade, constatou-se uma presença massiva do tipo três. Dentre as três ocorrências, as pinturas murais de artistas plásticos, além de serem raras na cidade, ligam-se mais à arte urbana “oficial”. Optou-se então por enfatizar, nesta análise, as pinturas “comerciais” (3), os grafites e as pichações (2), enquanto manifestações mais distanciadas do campo tradicional da arte dita “erudita” e de maior ocorrência em Maceió.

5.1.1 – PINTURAS EM FACHADAS DE ESTABELECIMENTOS COMERCIAIS

Hoje em dia, os letreiros de lojas e os cartazes de propagandas dos produtos são elaborados em grande parte através do meio digital e plotados em grandes dimensões sobre materiais resistentes, tais como a lona e o p.v.c. A criação destes elementos é feita por agências de publicidade, designers, arquitetos ou pela própria empresa de comunicação visual, que muitas vezes contam com sua própria equipe de criadores. Constata-se, nos últimos cinco anos, uma proliferação exponencial deste tipo de *bureau* de serviços na cidade, bem como de agências publicitárias. A possibilidade de se usar qualquer tipo de imagem, inclusive fotográfica, reproduzida em qualquer dimensão, fez com que este recurso se tornasse o preferido dos empresários que dispõem de meios para pagar por ele, pois, apesar de sua difusão massiva atualmente, este continua sendo um serviço caro, inacessível para a maior parte dos proprietários de estabelecimentos na cidade. Para aqueles que não dispõem de tais recursos, ou mesmo desconhecem estas inovações tecnológicas, a solução adotada são as pinturas que ornamentam as fachadas, feitas manualmente.

Este tipo de pintura foi encontrada abundantemente nos bairros populares, mas não apenas neles. Assim, diante da quantidade de ocorrências na cidade, mesmo nos bairros mais elitizados, seria talvez um erro concluir que tais pinturas só são utilizadas em último caso,

como alternativa mais barata de comunicação visual. Na verdade, pode-se detectar quase um gosto que se desenvolveu em Maceió por esse tipo de pintura, o qual terminou por criar um movimentado campo de atuação para os artesãos locais.

Ao se observar estas pinturas em fachadas comerciais, surge uma questão: elas seriam apenas uma forma de publicidade ou podem realmente ser consideradas como arte? A princípio dir-se-ia que não são arte, pois, segundo o que se convencionou no meio artístico profissional contemporâneo¹, considera-se “arte” aquilo que é feito por um artista, com intencionalidade deliberada de produzir uma “obra de arte”, independentemente do meio ou da linguagem utilizada. No caso citado, nem sempre aqueles que executam essas imagens se consideram artistas. Tampouco pensam estar fazendo “arte”. Mas por que então estas pinturas aparecem de forma tão recorrente na cidade? Percebe-se que este fenômeno ocorre com mais frequência nos bairros periféricos, onde os habitantes não se contentam em escrever “mercearia” ou “peixaria”, por exemplo, mas também desenham e pintam, com capricho, frutas ou peixes nas fachadas.

Seriam essas representações icônicas tão literais para comunicar mensagens para os que não sabem ler²? Ou seria para reforçar a idéia, despertar o desejo, a vontade de comprar? Ou a intenção mais forte seria de diferenciar-se dos demais, agregar beleza e valor ao espaço? Ou ainda, trata-se da intenção de imprimir uma espécie de “marca” territorial ao espaço? Acredita-se que as quatro hipóteses tenham validade, mas a terceira, que considera o aspecto estético como fundamental, parece ser a que mais se aplica a Maceió. Mesmo quando se trata claramente de fins de comunicação para iletrados (como no caso dos bairros mais humildes, próximos a favelas), é inegável a presença de uma sensibilidade, de um cuidado, de um capricho, de uma vontade de suplantar a função original nessas pinturas. Algumas imagens surpreendem pela demonstração de habilidade técnica próxima ao acadêmico, outras, pelo uso do humor, enquanto que outras lembram expressões singelas da arte dita “ingênua” ou *naïf*.

Ao exibir as imagens dessa “arte” para profissionais do meio acadêmico, alguns contestaram, argumentando que este tipo de pintura “*nunca poderia ser arte com A maiúsculo, sendo, no máximo, artesanato*”. Todos, entretanto, não questionaram que se tratavam de

¹ Normalmente as expressões populares são enquadradas como “ingênuas” ou “*naïf*”, e geralmente não participam dos circuitos artísticos contemporâneos. O caso abordado é um pouco diferente da arte dos artistas *naïf* devido à sua finalidade de “propaganda”, como se discutirá adiante.

² Parafrazeando o Papa Gregório Magno sobre a arte sacra da Idade Média na Europa, em sua célebre máxima: “*Quod legentibus scriptura, hoc idiotis pictura*” (“A pintura leva a palavra de Deus aos analfabetos.”). Fonte: JANSON, 2001, p.285.

pinturas, feitas com pincel e tinta, em sua maioria figurativas, com luz, sombra, e outras técnicas convencionais. Estas também não haviam sido produzidas em série limitada, como é característico do artesanato. Ao contrário, serviam para singularizar as fachadas e comunicar mensagens. Além disso, para além das mensagens que circulam, estes fragmentos também parecem contribuir na criação de uma estética popular particular à cidade, funcionando como modo de expressão para muitos artistas populares. Ou seja, independente de seu valor como obra individual, existe o seu valor enquanto conjunto³.

Atenta-se para o fato de que o caráter plástico/comunicativo destas pinturas “comerciais” é sistematicamente ignorado ou desprezado pelos pesquisadores de arte, exceto quando se trata de experimentações de artistas de vanguarda interessados em “flertar” com a cultura de massa⁴, como no caso das diversas vertentes originadas da *Pop Art*. No entanto, pode-se constatar facilmente sua presença nas cidades. Provavelmente pode-se encontrá-las em todas as cidades brasileiras, em maior ou menor quantidade, constituindo-se em prática tão antiga que não saberíamos precisar seguramente sua origem. Estas são expressões que não se enquadram dentro da história da arte “oficial”, talvez até pela despretenção, conforme se comentou, de serem vistas como arte por alguns dos próprios artistas que as produzem. Em certas cidades, como é o caso de Maceió, estas pinturas tornaram-se imagens tão presentes no cotidiano de seus habitantes que analisá-las artisticamente seja talvez tão pertinente quanto se voltar para as raras intervenções dos artistas contemporâneos. Ao menos quando a intenção é pensar a cidade em termos de sua visualidade.

Como uma das intenções desta investigação é evidenciar a função da arte urbana na vida da cidade enquanto elemento de urbanidade, o fenômeno descrito pareceu-nos merecedor de um olhar mais atento. Vistas em conjunto, essas pinturas atuam como elementos de comunicação no espaço público e, por isto, podem contribuir para caracterizar parte importante da visualidade de Maceió. Evitou-se então fazer delimitações apenas em termos de qualidade plástica, de valor artístico intrínseco, buscando perceber as particularidades e a diversidade deste conjunto expressivo. Ademais, na perspectiva de que cada formação social desenvolve suas próprias formas de arte, concluiu-se que uma confrontação entre a arte oficial e outras manifestações visuais mais populares da cidade era necessária para caracterizar uma visualidade própria à Maceió. Neste sentido, Armando Silva ainda destaca que algumas

³ Entretanto, acredita-se que determinar se tal manifestação expressiva teria ou não valor social enquanto obra de arte perpassa por estudos mais aprofundados valendo-se de metodologias do campo da representação social.

⁴ Alguns críticos consideram que a principal característica da arte dos anos 1980 é a consolidação da integração da arte com a cultura de massa.

expressões artísticas oferecem combinações destes dois universos:

"Teríamos dois grandes tipos de espaços a reconhecer no ambiente urbano; um oficial, projetado pelas instituições antes que o cidadão o conceba à sua maneira, e o outro, diferencial, que consiste numa marca territorial usada e inventada na medida em que o cidadão o nomeia ou inscreve. Haverá muitas e variadas combinações desses dois pólos". (SILVA, 2001, p.21)

Acredita-se não ser apenas o artista erudito que produz arte urbana, se a considerarmos também, além de um conjunto de obras exemplares, enquanto *marca territorial* traduzida em uma estética particular à cidade. Existem expressões anônimas que atuam constantemente na cidade, tal como as pinturas citadas, e que deveriam ser inventariadas no contexto da arte urbana:

"Enquanto a arte pública de hoje fala de "intervenções" ou de "performances", os cidadãos, desde sempre, fazem a cidade intervindo sobre ela." (SILVA, 2001, p.218)

Assim, percebeu-se que, além de inventariar expressões da arte oficial, uma das contribuições desta investigação estaria no enfoque da construção da sensibilidade visual da cidade por seus habitantes. Muitas vezes, esta construção se dá por meio das linguagens artísticas. Sem se dar conta, os habitantes as empregam demonstrando que existe uma sensibilidade que é inerente ao homem⁵, mesmo aqueles que possuem apenas o mínimo para a sua sobrevivência. Neste sentido, são expressões de tanto valor social quanto as provenientes dos circuitos artísticos eruditos e profissionais, de vanguarda ou "acadêmicos", também abordados neste trabalho.

Para definir-se aqui um posicionamento em termos de delimitação do objeto artístico, dir-se-á que tais pinturas são efetivamente um tipo de manifestação de arte urbana. Como foi abordado inicialmente, o próprio conceito de arte foi se expandindo e agrega novas expressões a cada dia. Nem mesmo os teóricos da área possuem uma resposta pronta a uma pergunta tão genérica como: "o que é arte?". Lembrando a reflexão de Nestor Canclini (1984, p.9), só no campo das artes ditas "plásticas", reúnem-se objetos e experiências produzidos em tempos e realidades absolutamente díspares:

"Mas é possível reunir, sob o nome comum de arte, material tão diverso como as pinturas rupestres, as máscaras africanas, as vasilhas dos índios americanos, os vitrais medievais, as esculturas renascentistas, a pintura de cavalete, os murais mexicanos, os ready-made, os happenings e os cartazes cubanos ou poloneses?"

Por englobar tantas formas expressivas diferentes, cujas possibilidades se amplificaram

⁵ "A necessidade de fazer arte é exclusivamente humana. (...) Não restam dúvidas de que o homem possui uma faculdade estética." (JANSON, 2001, p.12)

ainda mais a partir da década de 1960⁶, mais complicado hoje do que definir o que é arte, é definir aquilo que não o é: “O que faz de um objeto uma obra de arte e permite diferenciá-lo dos demais objetos?”(CANCLINI, 1984, p.10). Principalmente quando se trata de expressões ligadas ao campo plástico, e, como no caso abordado, que se vale de técnicas tão antigas quanto a pintura. O que faz com que uma *performance* seja considerada “arte plástica”, enquanto que a pintura de uma vaca feita por um artista popular em uma fachada para muitos não o seja? Lembremos a ironia da reflexão de Umberto Eco⁷:

“(...) E aplicando sua mentalidade casuística à estética, perguntava-se: se um homem que, num repente de raiva, quebra um pedaço de madeira, consegue com ela esculpir a imagem de uma vaca, essa imagem é uma obra de arte? E se não é, por quê?”



Fig. 139: Pintura na fachada de um açougue no bairro Clima Bom (Fonte: IP, 2005).

Talvez o que falte para que essas pinturas sejam consideradas “arte” esteja relacionada à postura que se assume diante delas: se tais obras passarem a ser admiradas, e também os artistas que as executam, seguramente estas seriam alçadas a outro patamar. O fato de que

⁶ Conforme abordado na primeira seção, no tópico “Tendências da arte urbana contemporânea”.

⁷ In: CANCLINI, 1984, p.7.

estas pinturas beiram certa estética *kitsch* não representa grande empecilho, bastando lembrar-se dos exemplos na história da arte (guardando-se as devidas proporções) onde os artistas hiper-valorizaram elementos a princípio banais da cultura popular e de consumo, como na *Pop Art*. Na arquitetura, lembramos do marco histórico que “*Aprendendo com Las Vegas*”, de Robert Venturi, representou para a definição da pós-modernidade. Letreiros, néons, construções miméticas, tudo o que era condenado pela estética moderna foi, de repente, alçado a ícones contemporâneos, ignorando os críticos que apontavam o gosto duvidoso desta arquitetura. No Brasil, o tropicalismo veio empreender o mesmo movimento de valorização do *kitsch*, mas em nome de certa “brasilidade tropical”.

Estes exemplos, entre outros, foram selecionados para lembrar que a história do gosto individual e coletivo é cambiante e pode vir a cooptar elementos antes ignorados ou desprezados para dentro do conceito de arte, como já demonstrou Pierre Bourdieu em diversos estudos. Para este pesquisador, quem define historicamente o que é ou não arte é a sociedade de cada época e lugar. Ser “arte” não seria uma característica inerente ao próprio objeto, como também coloca Canclini:

“(...) a distinção entre as obras de arte e os demais objetos, e a especificação da atitude estética adequada para captar “o artístico” são o resultado de convenções relativamente arbitrárias, cuja única “legitimidade” é dada pelas necessidades do sistema de produção e pela reprodução das atitudes consagradas com estéticas pela educação.”
(CANCLINI, 1984, p.12)

Obviamente não se esqueceu aqui de certa distinção empregada em relação aos objetos ou práticas artísticas que possuem alguma finalidade comercial evidente. A tradição os enquadra mais próximos ao campo das “artes menores”, hoje chamado de “artes aplicadas”, do *design* ou ainda da “arte de massa”. Entretanto, tal distinção induz ao equívoco de que os objetos gerados pela arte “erudita” estariam desvinculados do campo mercadológico, de que estes não se configuram também como produtos. Em ambos os casos, tratam-se de objetos que estão inseridos no sistema capitalista, e, se nas expressões das artes aplicadas ou de massa fica mais evidente as mensagens de incitação ao consumo, nas artes plásticas é a própria obra/mercadoria que se coloca como objeto do desejo consumista.

Mas como podem as referidas pinturas em fachadas competirem, nos espaços da cidade, com a sofisticação das imagens publicitárias, estas também cada vez mais com pretensões artísticas⁸? Principalmente se pensarmos que, em meio à escassez de recursos, os

⁸ Não são apenas as imagens da arte contemporânea que inspiram as publicidades, mas também os conceitos invocados pelos artistas em seus trabalhos. Assim como na moda, no mundo publicitário de hoje fala-se em “conceito” de uma campanha para fundamentar a temática e o resultado visual da mesma.

artistas são muitas vezes obrigados a “*empregar formas simples, precárias, de rápida execução, de estrutura ingênua e freqüente esquematismo*” (CANCLINI, 1984, p.150). Outra questão: o que as diferencia realmente das imagens publicitárias, já que as duas expressões estão associadas a estabelecimentos de comércio e serviço? As duas seriam então formas diferentes de expressão artística, ainda que ambas tenham por fim induzir ao consumo?

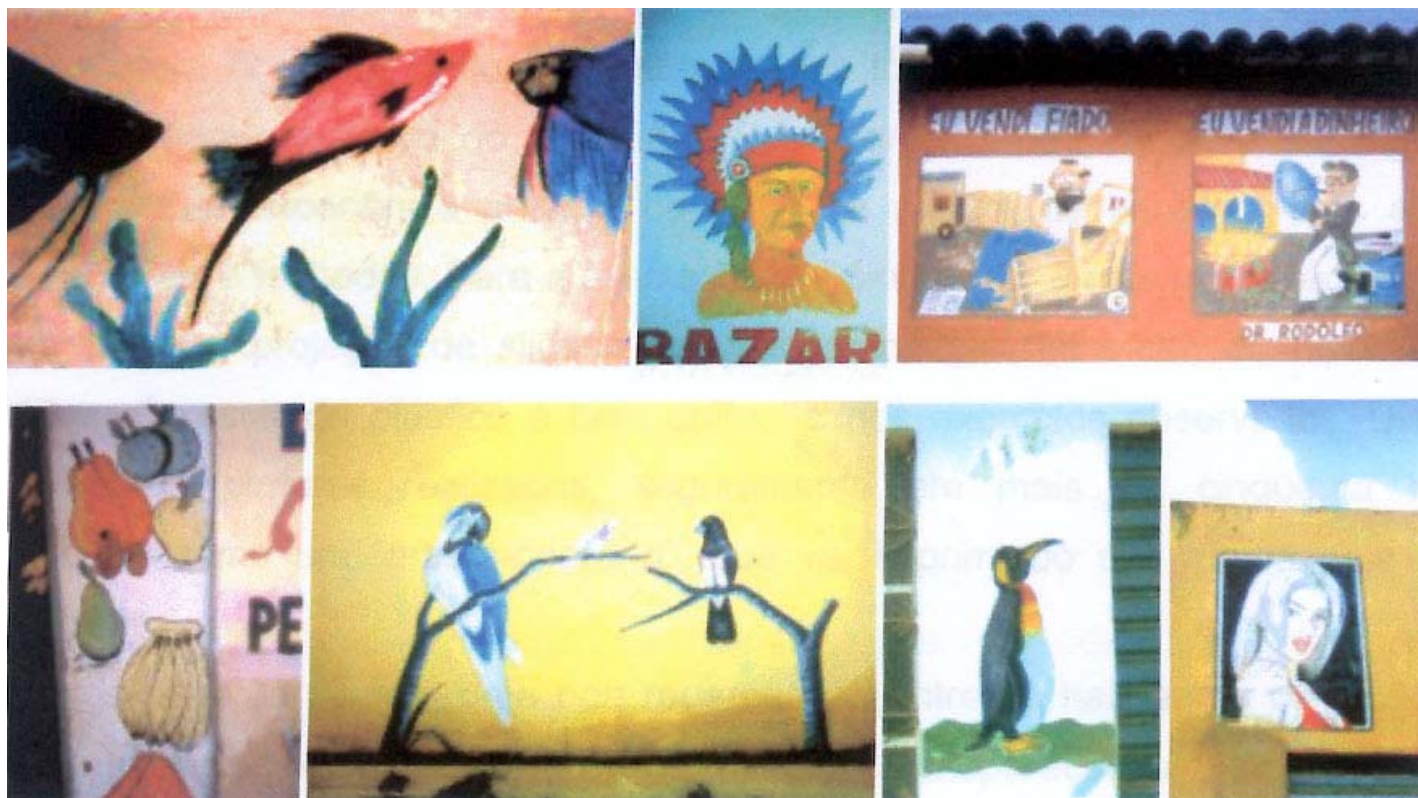
Deve-se ponderar a princípio sobre sua feitura. Em um caso, trata-se de imagens que são criadas⁹ por computador e por fim impressas em grande escala. No outro caso, trata-se do trabalho manual de um artista, que teve que lidar com questões como escala, implantação, preparação do suporte, escolha da tinta... Existe neste último caso um embate corporal do artista com a superfície, o que deixa transparecer o trabalho do pincel, a textura da tinta e do suporte, as camadas e os possíveis borrões. No caso de uma imagem impressa, tudo é planejado pelo brilho de uma camada plástica. Além disso, a imagem impressa pode ser reproduzida *ad infinitum*, enquanto que as pinturas possuem aquela *unicidade* de que falava Benjamin¹⁰. As pinturas parecem tornar cada fachada única, ao mesmo tempo em que comungam com uma linguagem que liga umas às outras formando algumas vezes uma espécie de identidade visual de uma localidade.

Ainda importante para nós é a constatação da existência de um mercado informal que absorve o trabalho de artistas locais, longe dos circuitos eruditos da arte. A própria existência de uma diversidade de artistas já é em si surpreendente, pois parece existir em Alagoas um preconceito latente sobre esta profissão disseminado em todas as classes, ainda mais evidente nas camadas mais humildes por uma questão de acesso a uma educação artística. Por isso é surpreendente que seja justamente nos bairros mais pobres que se criou esta demanda por artistas para fazer letreiros, fachadas e afins, e que o trabalho destes seja solicitado e valorizado.

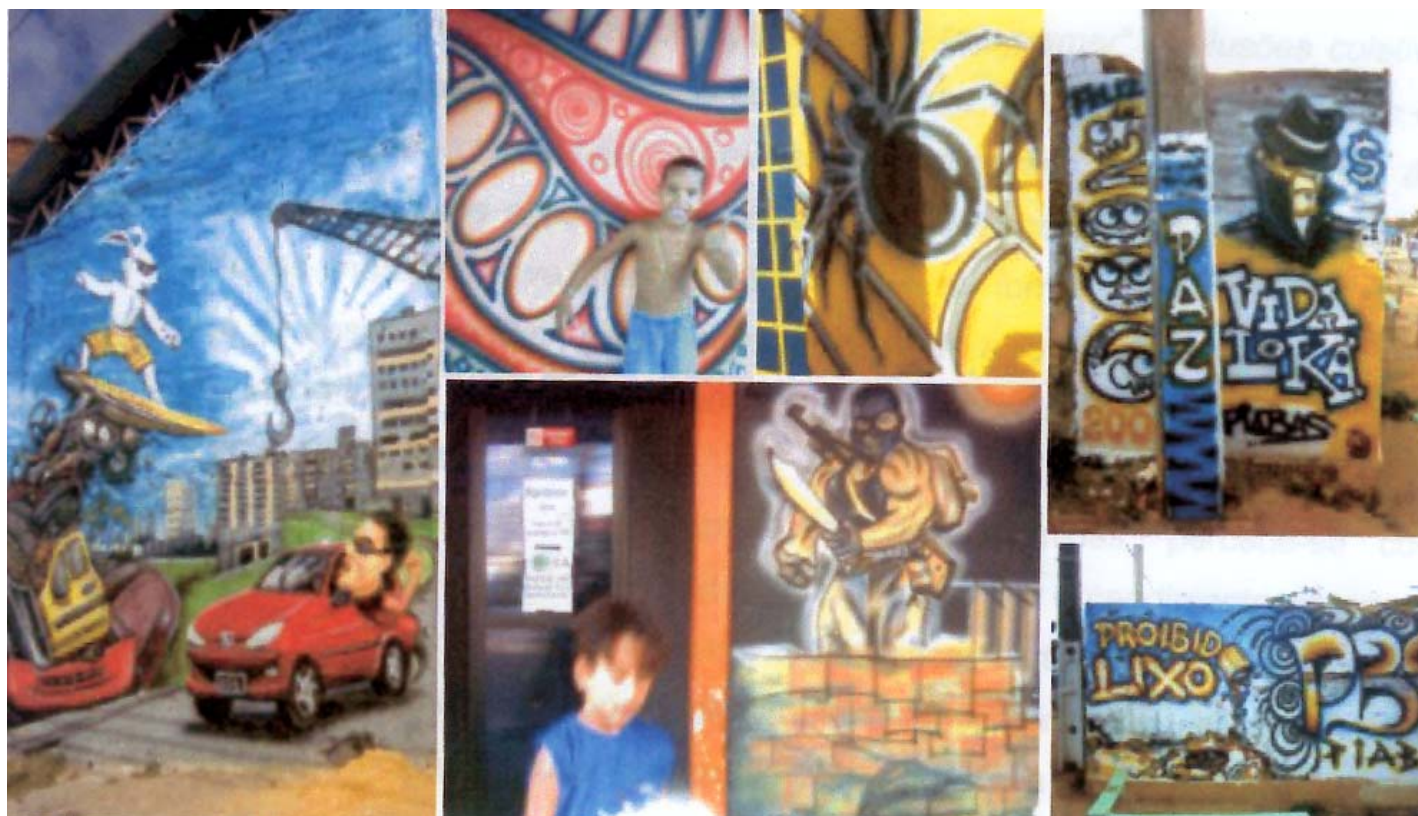
Até mesmo os grafiteiros, que normalmente atuam desligados de qualquer demanda comercial, trabalham intensamente neste tipo de serviço. Constatou-se até os nichos de atuação: nove entre dez *Lan houses* e muitas oficinas mecânicas possuem suas fachadas inteiramente grafitadas.

⁹ Quando não são capturadas de bancos de imagens pela internet, prática recorrente no meio.

¹⁰ “*A mais perfeita reprodução falta sempre algo: o hic et nunc da obra de arte, a unidade de sua presença no próprio local onde se encontra.*” (BENJAMIN, 1989, p.7). Não se quer aqui obviamente desmerecer o trabalho do publicitário, ou questionar o valor da fotografia. Conheça-se as várias objeções feitas ao texto (“A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”) deste filósofo.



Figs. 139 a 145: Pinturas em fachadas de estabelecimentos comerciais em Maceió: 1- *pet shop*, 2- bazar de produtos para candomblé, 3- mercadinho, 4- quitanda, 5- casa de shows eróticos, 6- assistência técnica de refrigeração, 7- cabeleireiro (Fonte: IP, 2005).



Figs. 146 a 151: Grafites em fachadas de estabelecimentos comerciais e nos muros da cidade de Maceió (Fonte: IP, 2005).

Normalmente as imagens de pinturas murais que foram identificadas configuravam iniciativas isoladas, não sistemáticas dentro da cidade. Mas, em um caso específico, uma campanha publicitária da empresa representante da *Adams* (a dos chicletes) em Maceió repercutiu e marcou os espaços públicos da cidade. A iniciativa consistiu na contratação de um artista local para pintar paisagens de praias alagoanas nas paredes externas de bancas de revista. Durante um ano, quase todas as bancas da cidade apresentaram estas pinturas, cujas imagens foram retiradas de cartões postais locais. O artista Carlos, egresso de uma tradicional empresa de comunicação visual e morador do bairro do Jacintinho, não participa dos circuitos tradicionais de exposições. Sua experiência anterior consistia na pintura de letreiros, trios elétricos, carros, tapumes e fachadas. Para a execução das pinturas, o artista utiliza técnicas como a aerografia e a projeção de slides, almejando alcançar um efeito de hiper-realismo fotográfico. O resultado plástico é bem uniforme nos exemplos observados. Diante da quantidade de pinturas realizadas, em cerca de cinquenta bancas, imaginamo-lo como um “artista-operário”, que vai imprimindo sua marca pela imensa produtividade.



Figs. 152 a 154: Bancas de revista espalhadas pela cidade, pinturas de autoria do artista Carlos (Fonte: SM, 2005).

Estas pinturas pareceram ter uma boa repercussão entre os habitantes da cidade, devido ao aspecto lúdico das imagens, além de transparecer também certo orgulho identitário das praias retratadas. Pois se há um aspecto em que a imagem de Alagoas é sempre exaltada, é em relação à beleza de seu litoral. Obviamente foi uma grande jogada de marketing espalhar “cartões-postais ampliados” em uma cidade de destino turístico como Maceió para vender a imagem de um produto. Mas, independente de sua função publicitária, em algumas locações a beira-mar, constatamos uma interessante sobreposição visual, quase uma citação literal do lugar em que as pinturas se inseriam.

5.1.2 – GRAFITES E PICHAGÕES

O grafite, segundo tipo de pintura mural em ocorrência, mistura-se com o caso das fachadas pintadas por partilharem algumas vezes do mesmo mercado, conforme comentado anteriormente. Mas optou-se por reconhecê-lo como uma manifestação diferente dentro da mesma categoria, pois esta é uma das formas de arte urbana mais reconhecidas e estudadas. Conhece-se a sua origem: surgiu, talvez simultaneamente, em várias partes do mundo, notadamente Paris¹¹ e Nova York¹². Nesta última cidade, esta expressão viria a encontrar o seu auge e seu reconhecimento dentro dos templos eruditos da arte¹³, como no emblemático caso de Basquiat. Entretanto, até hoje esta linguagem continua a ter sua imagem atrelada à rebeldia juvenil, a modas e estilos de música negra americana, quando não simplesmente associada a atos de vandalismo¹⁴.

Neste momento cabe fazer uma precisão quanto a um desdobramento do termo grafite em terras brasileiras, denominado de “pichação”, que será abordada mais adiante. Segundo Armando Silva, esta distinção só existe (ou só começou a ser empregada) em nosso País, para separar desenhos e pinturas feitas com spray de “meras” grafias, assinaturas, rabiscos ou frases. Muitas vezes, tratam-se dos mesmos jovens que executam os grafites e as pichações. Mas qual o sentido comunicativo destes fenômenos? Com qual finalidade os praticam? O mesmo Armando Silva denominou os grafites de “*tatuagens urbanas*”, o que oferece uma pista que leva a hipóteses como: afirmação de identidade, necessidade de ser reconhecido por um grupo, ou mesmo marcação de território, pois quando se trata de pichações com

¹¹ Década de 1960: “Naquela época, eram jovens de classe média, estudantes, que, em diferentes partes do mundo, usavam o espaço público para afirmar seu protesto contra a cultura estabelecida. Eram dizeres que se repetiam, como “Abaixo a ditadura”, no Brasil, e os de maio de 68, na França: “ Quando penso em revolução quero fazer amor” ou, ainda, “É proibido proibir”. Nos Estados Unidos, alguns ficaram famosos, como “ Faça amor, não faça a guerra” ou “Flower Power” .” (BUENO, 1999, 263)

¹² “Foi nos bairros mais desfavorecidos de Nova York que os primeiros grafites - números de telefone e endereços de fabricantes de droga - apareceram em 1961 (...) depois, os jovens descobriram as tintas em spray que permitem o desenho a uma escala bem maior. Assim, os grafitistas nova-iorquinos tomaram, progressivamente, possessão de fachadas de lojas, de muros inteiros, de monumentos, além de lugares oficialmente reconhecidos na cidade como “writers corners” (cantos dos escritores) .” (POPPER, In: CAUQUELIN, 1977, p.221) (tradução livre da autora)

¹³ “(...) aquilo que começou como uma marca agressiva acabou se convertendo em expressão artística. Ou seja, como as assinaturas viraram pinturas que passaram a influenciar e circular nos segmentos artísticos avançados, estabelecendo uma confluência entre o alto e o baixo, a elite e os excluídos. Esta interpenetração do culto com o popular gerou uma nova forma de arte que não se define mais a partir desse parâmetro.” (BUENO, 1999, 263)

¹⁴ Mesmo sendo reconhecida, esta manifestação ainda gera polêmica, como se constata através de um dos temas propostos no seminário Arte e Cidade (Salvador, 23 a 26/05/2006) na sessão temática “arte e cenário público”: “grafite: vandalismo ou arte?”.

assinaturas, observa-se o costume de inserir também o bairro de origem. Talvez estes tenham sido os impulsos iniciais do seu aparecimento, mas a expressão grafite terminou por derrubar fronteiras:

*"Quanto ao extraordinário fenômeno dos grafites do metrô de Nova York, podemos falar de uma reação contra um entorno sórdido e ultrapassado? (...) Este fenômeno, que representava no seu começo um ato individual de desafio, auto-expressão ou auto-satisfação, tornar-se-ia logo mais um meio de comunicação clandestina, depois um jogo criativo sutil e finalmente uma expressão coletiva e indomável de um forte impacto social e estético."*¹⁵

Quanto aos grafites observados em Maceió, as temáticas mais recorrentes são desenhos de super-heróis ou paisagens edificadas no estilo dos quadrinhos da *Marvel Comics*. Em segundo lugar, aparecem as caricaturas. Mais raramente aparecem também algumas pinturas abstratas ou paisagens. Encontrou-se com frequência frases inseridas entre os desenhos. Curiosamente, o que constava em cem por cento dos grafites observados foi o nome e o telefone para contato do artista ou grupo que os tinham executados (fazendo sempre a menção "grafites" logo abaixo do nome). Isto demonstra a inserção mercadológica que esses artistas vêm alcançando em Maceió. Eles já reconhecem sua mão de obra como um valor e cobram pelo seu trabalho.



Figs. 155 e 156: Grafite em fachada de loja, no Jacintinho, e detalhe do telefone para contato do grafiteiro (Fonte: IP, 2005).

Neste momento, ao se constatar a não "espontaneidade" dos grafites encomendados, coloca-se mais uma vez a questão de como categorizar tais manifestações: são expressões da arte ou mero veículo publicitário? Se o ponto fundamental de distinção estiver em sua inserção mercadológica, em seu caráter comunicativo voltado para a promoção do consumo, em sua

¹⁵ POPPER, In: CAUQUELIN, 1977, p.221 (tradução livre da autora)

função enquanto mensagem publicitária, pode-se afirmar que, neste caso, pinturas e grafites deixam de ser arte? Segundo Silva, a característica intrínseca à expressão grafite é justamente a transgressão ao sistema social e econômico:

“(...) o que se opõe diametralmente ao grafite é a publicidade: enquanto o primeiro busca um efeito social de forte carga ideológica ou, de algum modo, transgressora de uma ordem estabelecida, a publicidade busca o consumo do anunciado e assim sua intenção comunicativa é antes de tudo funcional para um sistema social político e econômico. Entre publicidade e grafite existirão várias ordens intermediárias nos muros (do latim murus, o epidérmico).” (SILVA, 2001, p.6)

Seria a aparente ausência de uma carga ideológica /crítica e de uma “atitude” artística suficientes para a exclusão de tais manifestações do entendimento da arte? Caso afirmativo, estar-se-ia pressupondo que todas as expressões artísticas oficialmente reconhecidas seriam portadoras de tais características. Empreendendo uma comparação entre a arte oficial e a arte das massas, Nestor Canclini (1984) coloca ambas como instrumento de dominação e perpetuação do sistema: *“A função dos artistas, em ambos os casos, é “programar” as ilusões coletivas, requeridas pela perpetuação e expansão do sistema (...).”*

Acredita-se, diante das reflexões aqui expostas, que o fato das pinturas e dos grafites estarem inseridos em fachadas comerciais não os desmerecem como expressões artísticas. Toda forma de arte possui uma inserção mercadológica, em maior ou menor grau, até mesmo aquelas de conteúdo crítico mais evidenciado. O distanciamento do universo dos circuitos eruditos da arte também não apresenta em si um empecilho, uma vez que se trata de expressões legitimamente populares de caráter urbano. Todavia, para se reconhecer o valor artístico de manifestações como as acima citadas, foi necessário resgatar o sentido da ação artística e desmistificar certos preconceitos que são produto de filtros ideológicos. Só desta forma pode-se valorizar a presença destas manifestações populares no sentido de ampliar o entendimento de como a população se expressa através da estética urbana de uma cidade.

Pela sua origem comum e pelo interesse em desvendar seus aspectos comunicativos, fez-se necessário também observar as ditas “pichações” nos espaços da cidade. Assim como na origem do grafite, que já foi um desdobramento das pichações, estas últimas apareceram primeiro também no caso de Maceió. As primeiras pichações¹⁶ datam do final da década de 1970, enquanto que o grafite se fará presente apenas no final da década de 1980, através da influência do movimento *punk* inglês. O primeiro “personagem” a se tornar conhecido na cidade chamava-se “Aranha”:

¹⁶ As quais se fez referência em jornais da cidade na época.

“Maceió foi tomada da noite para o dia com frases criadas por um certo Aranha, que explicitava seu sinal: “O aranha arranha e assanha” e outros dizeres repletos de nonsense”. Esse personagem se misturou pelos muros da cidade com inscrições sobre o regime militar que, na época, propunha uma distensão rumo a uma democracia.”¹⁷

Ao se efetuar esta pesquisa, terminou-se por descobrir a identidade do dito “Aranha”. Tratava-se, na verdade, de um pequeno grupo de jovens de classe média que se tornaram os pioneiros da pichação na cidade. Liderados pelo hoje professor da UFAL Ricardo Cabús, esses jovens se reuniam na intenção de propagar mensagens contra a ditadura militar. Além do engajamento político nascente, provavelmente estes também se encantaram com o ato de rebeldia que isso representava na época. Mas no período da ditadura tal ato poderia vir a ter consequências desastrosas. Assim, apesar da repercussão na cidade, esses garotos obrigaram-se a manter sigilo de suas identidades, reveladas só agora, trinta anos depois, por este estudo.

Foi o primeiro posicionamento político de Cabús, que anos depois se engajaria nos movimentos de militância de esquerda. Algumas frases frequentes do grupo foram fornecidas pelo mesmo, como por exemplo: “*milica go home*” e “*avi sopra silmude*” (“aviso: Brasil mude”). Curiosamente, o estopim para a dissolução do grupo se deu justamente devido a uma frase pichada¹⁸ por um dos componentes, que não obteve a concordância de todos os seus membros, principalmente do líder Ricardo. A polêmica dizia respeito à questão de que, para ele, a orientação primordial do grupo deveria ser o engajamento político, e não o *nonsense*, como se poderia deduzir da tal frase. Sobre esta questão, ele coloca:

“Essa era talvez a minha posição pessoal, mas havia uma clara visão anárquica (ideológica) no grupo e creio que alguns membros estavam apenas por rebeldia ou diversão. Foi um processo no qual, com o tempo, alguns membros optaram por um engajamento político, enquanto outros preferiram o surrealismo. Surgindo daí a divergência que culminou com a dissolução do grupo.”¹⁹

O engajamento político e o *nonsense* não eram os únicos aspectos possíveis da pichação em Maceió. Por exemplo, um outro personagem que se tornou conhecido era o que sempre pichava frases fazendo referência à Nigéria²⁰. Apesar de na época as pessoas deduzirem tratar-

¹⁷ Caderno de textos do Centro de Comunicação Social (UFAL), autor desconhecido, final da década de 1980.

¹⁸ A frase era a seguinte: “*O aranha é fruto da imaginação do nada suspenso no vácuo etéreo do plasma*”.

¹⁹ Depoimento de Ricardo Cabús a esta pesquisadora, abril de 2007.

²⁰ Caso acontecido por volta de 1979, em Maceió: “*Alguém grafou toda a cidade com duas frases: “Para que lado fica a Nigéria?” e “Nigéria Air Lines: o vôo da solidão”.* A cidade, tomada de surpresa, começou a indagar a origem de tais dizeres. Uns achavam que estava se formando uma entidade que representasse os anseios da comunidade negra; por ocasião da campanha pró-anistia, muitos pensavam que se tratava de algum partido de esquerda, então proscrito, que fazia alusões ao país africano por uma série de infinitas semelhanças; outros imaginavam que tal atitude se tratava da criação de uma nova agência de turismo, já que a cidade

se de referências políticas, na verdade dizia respeito a uma desilusão amorosa.

Observando-se atualmente as pichações na cidade, pode-se constatar que hoje esta expressão se caracteriza pela diversidade de mensagens. Quando se trata de palavras ou frases, constata-se conteúdos tão diversos como: referências a torcidas de futebol, frases obscenas, de humor, incitação ao consumo de drogas, mensagens políticas agressivas e proclamações de fé religiosa, entre outras. Mas, para além das frases, abundam também grafias ou assinaturas que funcionam mais como marcação de território e auto-afirmação. A questão do desafio de se escalar edifícios altos para pichá-los também está presente, mas não é muito característico de Maceió como se observa abundantemente em grandes centros com São Paulo.



Figs. 155 a 158: algumas pichações espalhadas pelos bairros de Maceió(Fonte: IP, 2005).

A pichação, dissociada do grafite, parece ter perdido algo do seu “status”, sendo associada mais ao vandalismo do que a uma expressão artística. Mas, como se viu, muitas vezes eles contêm uma forte carga comunicativa, funcionando como uma via de expressão popular. Além disso, a linguagem escrita também possui uma visualidade que pode ser explorada, como se faz, por exemplo, na poesia visual. Por esses motivos, consideramos a pichação como uma forma legítima de arte urbana, importante também para Maceió.

5.1.3 – PINTURAS MURAIS DE ARTISTAS PLÁSTICOS



Figs. 159 e 160: Pintura mural de Diego Rivera na Universidade de Chapingo (notar incorporação de janelas) e mural de artista contemporâneo na fachada cega de um edifício em Paris (técnica do trompe l’oeil) (Fontes: www.diegorivera.com e www.paris.fr).

embarcava nesse setor da economia. Por fim uma pessoa anos atrás conheceu o autor do feito, que confessou se tratar de uma desilusão amorosa. Explica-se: durante o relacionamento esse casal tinha em mente passar uma temporada na Nigéria.” (caderno de textos COS-UFAL- autor desconhecido, final da década de 1980).

A última manifestação abordada consiste, no contexto desta seção, na única de longa tradição artística²¹. Dentre os exemplos de pinturas murais da história da arte recente, alguns dos mais significativos foram os trabalhos desenvolvidos dentro da vertente a que se chamou de “muralismo mexicano”, capitaneada pelos artistas Rivera, Siqueiros e Orozco entre as décadas de 1920 e 1930. Este movimento teve forte cunho político (de orientação comunista) e identitário, pois buscava redefinir aspectos da cultura mexicana, sua principal temática. Os murais mexicanos repercutiram nos principais centros artísticos, influenciando também alguns artistas brasileiros. Geralmente, os murais em espaços públicos são executados através de encomendas de instituições públicas ou privadas, possuindo, como anteriormente mencionado, ligação maior com a arte urbana de caráter “oficial”. Este tipo de pintura consiste em um grande desafio para os artistas, acostumados a trabalhar em outro contexto e dimensão. Pois os murais em espaços públicos:

“(...) descentram o artista de sua intimidade sensível, dos ambientes fechados onde essa intimidade ainda pretende ressoar, e o lançam à cidade, ao espaço social em que as mensagens arquitetônicas, urbanísticas, publicitárias formam a sensibilidade das massas.” (CANCLINI, 1984,144)

Em Maceió não se encontrou pinturas murais encomendadas diretamente pela administração pública, mas um exemplo interessante aconteceu no âmbito do projeto “Jaraguá Cultura e Negócios”, comentado na segunda seção. Em janeiro de 2004, contrataram-se alguns artistas para pintar as fachadas de um armazém (trapiche) da Rua Sá e Albuquerque, no Jaraguá, que se encontrava fechado. A escolha deste armazém se deu pela sua localização de esquina, defronte à Praça Marcílio Dias, que era onde se realizavam os shows musicais previstos no Projeto Jaraguá. A curadoria²² foi orientada a selecionar artistas que tratam preferencialmente da temática “cultura alagoana”, principalmente do folclore.

Como se tratou de uma iniciativa isolada, inserida em uma vasta programação de eventos realizados nesse período em Jaraguá, esta pintura mural coletiva não ocasionou desdobramentos em outros lugares da cidade. Entretanto, é possível tomar esta realização como exemplo para a concepção de outros projetos que visem estimular a interação da pintura com a cidade. Conforme se analisou na segunda seção, a pintura é o meio artístico que tem maior

²¹ As pinturas em cavernas são predecessoras da pintura mural. Esta expressão teve grande desenvolvimento a partir da utilização da técnica do afresco, desde a Antiguidade.

²² Na realidade, a curadoria consistia na seleção dos artistas participantes e na divisão dos espaços das paredes por artista, além de coordenar a execução dos painéis. O lado colorido, voltado para a Praça, ficou ao encargo do artista Lula Nogueira, e o lado voltado para a rua Sá e Albuquerque sob a responsabilidade dos artistas Achilles Escobar e Mirna Maracajá. Contou-se com a remuneração de R\$ 1200,00 por artista, contando cerca de 10 participantes do projeto.

representatividade em Maceió. Mas este dado se evidencia apenas a partir das produções de artistas populares e anônimos, pois na arte urbana “oficial” o que sempre predominou foram as esculturas. Isto se explica pela equivocada noção de que a pintura não seria um meio “adequado” ou durável para utilização nos espaços públicos. Conforme explicitado anteriormente, apesar do predomínio da escultura e dependendo de como a pintura seja planejada e executada²³, esta também pode ser um meio perfeitamente adequado para a interação entre arte, público e cidade.



Fig. 161: Pinturas na fachada de um armazém, em Jaraguá. Figs. 162 e 163: Pinturas de Mirna Maracajá (Fonte: IP, 2005).

²³ Neste âmbito podem-se incluir os painéis cerâmicos e mosaicos, que são concebidos como pintura e posteriormente executados por mão-de-obra terceirizada em outros suportes e em grandes dimensões.

Outra manifestação de pintura na cidade são os murais “educativos”: pinturas de estudantes nos muros dos colégios e trechos de poesia nos muros de instituições. São duas práticas interessantes porque permitem despertar interesses lúdicos. Nas pinturas em muros, as crianças aprendem a utilizar a tinta como expressão, em um embate corporal direto. Entretanto, normalmente as temáticas são direcionadas, limitando a liberdade de experimentação. Assim, este tipo de iniciativa é mais interessante pela experiência que proporciona do que propriamente pelo resultado dos trabalhos. Nas poesias escritas nos muros, aproveita-se um pouco da presença impositiva da arquitetura para divulgar uma linguagem que é cada vez menos acessível à população média. Sua colocação estratégica em pontos de muito engarrafamento proporciona um momento estético inopinado.



Figs. 164, 165 e 166: Pinturas na fachada de uma escola pública, em Jatiúca (notar identificação da série dos alunos e o tema “Descobrimiento do Brasil”), e uma das poesias pintadas em um muro da Praça Marcílio Dias, em Jaraguá (Fonte: IP, 2005).

5.2- INTERVENÇÕES EFÊMERAS

5.2.1 - AS PERFORMANCES

Performances são expressões artísticas que se situam no cruzamento entre as artes visuais e artes cênicas. Entretanto, foram os artistas plásticos os primeiros a propor “acontecimentos” (ou *happenings*) como obras de arte, no âmbito das contestações sobre os limites da arte da década de 1960, principalmente nos Estados Unidos. Uma das vertentes desse período, conhecida como “Arte Conceitual”, colocava que o que importava para a arte se realizar era a idéia da obra, e não necessariamente a sua execução. Esta contestação estava ligada ao fato, colocado anteriormente, de que o objeto artístico estava cada vez mais introjetado no mercado capitalista, e que era este que acabava ditando as “modas”. Como poderia então o artista conceber uma obra de crítica a essa sociedade de consumo se a própria obra de arte era absorvida como mercadoria? Argan coloca criticamente os questionamentos dos artistas nos seguintes termos:

“Não se deve fazer a obra de arte porque a obra de arte é objeto; numa sociedade neocapitalista ou “de consumo”, o objeto é mercadoria; a mercadoria, riqueza; a riqueza, poder. (...) O fato estético, enfim, quer ser apenas um acontecimento (...). De início, a nova tendência se manifesta como transposição da operação estética, passando da área da produção de objetos (...) para a área do espetáculo: um espetáculo, naturalmente, cujo palco é a realidade cotidiana do mundo.” (ARGAN, 1992, 584)

Diante da aparente incongruência de se produzir “objetos de consumo” os artistas se propõem então a produzir “acontecimentos”, ou seja, realizarem performances que envolvam ou não objetos e o público presente, cuja duração pode se dar em minutos, horas ou até dias. Este redirecionamento do objeto para o acontecimento se deu no esforço de, primeiramente, aproximar arte e vida cotidiana, mas também “escapar” das amarras do mercado de arte²⁴. Entretanto, não foi o que se verificou afinal, pois não apenas qualquer objeto envolvido nas performances eram vendidos, como também toda a documentação visual produzida:

“As atividades dos artistas desse gênero são inevitavelmente transitórias e portanto a documentação em forma de entrevistas, fotografias, filmes e videoteipes é produzida em larga escala para o mercado de arte.” (WALKER, 1977, 57)

A diferença entre as atuais performances e os “acontecimentos” da década de 1960 e 1970 é que hoje este meio artístico é muito mais utilizado pelos artistas do teatro e da dança do que pelos próprios artistas plásticos, que seguiram fazendo objetos²⁵. A maior parte das obras de artes visuais que envolvem performances são filmes trabalhados com edição e efeitos de computador, transformando-se assim em um outro meio, a “vídeo arte”. Os artistas cênicos, no entanto, geralmente preferem manter o caráter presencial e de envolvimento do público. Estes perceberam as possibilidades expressivas contidas na performance como um caminho para uma abordagem mais contemporânea do teatro e da dança. Mas este não configura um caso isolado. Não é novidade que as artes visuais sejam pioneiras na criação de novas abordagens que serão desenvolvidas depois em outros contextos, como é o caso da arquitetura e da publicidade.

Em Maceió, foram poucas as performances realizadas em espaços públicos da cidade, mas este número tende a aumentar significativamente, pois os artistas cênicos são atualmente mais atuantes do que os artistas plásticos, conforme se colocou na segunda seção. Companhias como “Saudáveis Subversivos”, “CIA. LTDA.”, “Infinito Enquanto Truque” e

²⁴ “Os acontecimentos não podem ser negociados como mercadoria artística num sistema capitalista e geralmente são realizados do lado de fora das galerias de arte para atrair o público em geral.” (WALKER, 1977, 55).

²⁵ Mesmo que tenha havido uma fase de “volta à pintura” na década de 1980, os “objetos” aqui referidos não dizem respeito apenas aos meios tradicionais, mas a outras linguagens como instalação e intervenção urbana. Mesmo que se trate da apropriação de objetos cotidianos, a inserção destes em outro contexto já implica em uma “materialização” da idéia.

“Cia. do Chapéu” são algumas das que empreendem esforços para desenvolver pesquisas mais contemporâneas e que já realizaram performances em Maceió²⁶. Estas realizações geralmente dispõem de subsídios públicos ou de empresas através de sua inserção em editais e concursos como o “Alagoas em Cena” e “Rumos Itaú Cultural Dança”. Assim, se a princípio estas performances parecem ser acontecimentos caóticos e não planejados, na verdade estas partem de projetos aprovados e de um treinamento cênico preparatório.

Escolheu-se aqui citar três dessas performances realizadas em Maceió, bastante distintas, que dão uma idéia geral do que vem se produzindo nesse âmbito. Dos Saudáveis Subversivos, por exemplo, a ação que obteve mais repercussão foi intitulada de “Desenho do desejo”, mapeada pelo Rumos Itaú Cultural (artes visuais) e pela Rede Nacional de Artes Visuais da FUNARTE. Consistiu em uma série de pinturas coletivas, realizadas em vários locais da cidade, como no Calçadão do Comércio, Centro. Segundo artigo publicado no jornal Gazeta de Alagoas:

“Os espectadores / transeuntes são convidados a pintar, em uma imensa tela branca, o seu desenho do desejo. “Já temos 14 dessas pinturas feitas nas apresentações da intervenção. O objetivo é futuramente fazermos uma exposição desse material e investir o dinheiro arrecadado em projetos sociais”, afirma o ator Glauber Xavier”.



Figs. 167 a 170: Imagens da performance “Desenho do Desejo” realizada no Calçadão do Comércio, Centro (Fonte: SS, 2005).

²⁶ Alguns desses grupos criaram a “Cooperativa de Performance”, que é um grupo de estudos e execução de performances, que mantém parceria com a “Cia. Sentidos Teatro Dança Música Artes Visuais” e o “NACE – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Artes”, este último do Departamento de Artes da UFAL.

Nesta performance, os artistas se propõem a provocar os “artistas-transeuntes” utilizando a pintura como meio de interação lúdica entre universos distintos, optando preferencialmente por lugares movimentados e frequentados pela população de baixa renda:

“Em Desenho do Desejo a ação libertária acontece dentro da proposta de construção de um espaço criativo coletivo, que provoque a interatividade através da total liberdade criativa e técnica, pondo em reflexão a coragem, a participação, a vontade, o repartir o seu espaço e o respeitar a igualdade das diferenças como um todo.”²⁷

Uma outra performance de um dos membros do grupo aqui destacada denomina-se “Estranho, um cara comum”, que virou o projeto de Mestrado²⁸ do ator Flávio Rabelo. A proposta prevê que este ator se fantasie de mendigo e vá ao Centro da Cidade interagir com a população para experimentar uma outra posição no mundo. Nas palavras do grupo:

“O acontecimento consiste em ficar doze horas sentado em frente à Catedral Metropolitana da cidade, como quem desiste de ver o mundo da forma que estava acostumado a ver. Viver nesse breve espaço de tempo, a experiência de ser (in) visível aos olhos da sociedade fez o autor formular algumas perguntas: O que é estranho e o que é comum ao olhar de quem passa? O que muda nesse olhar quando o que era comum fica estranho? Quando arte e vida se confundem? É possível se chegar a uma resposta para essas perguntas?”



Figs. 171 a 174: Performance “Estranho, um cara comum”, de Flávio Rabelo, na Praça D. Pedro II (Fonte: RV, 2005).

A CIA. LTDA²⁹, que também pesquisa novas linguagens e meios, empreendeu recentemente, em 2007, o espetáculo “Recursos Humanos”³⁰, realizada na Praça General Lavenère, no Jaraguá. Entretanto, ao invés de classificá-lo como performance, o grupo se refere a um “projeto de dança”, porque a intenção maior é investigar as possibilidades

²⁷ Retirado do histórico dos Saudáveis Subversivos, 2007, fornecido pelo grupo.

²⁸ Em andamento na UNICAMP-SP.

²⁹ Direção e coordenação de Jorge Shutze.

³⁰ Também vencedor do “Alagoas em Cena”.

expressivas do corpo. O “espetáculo” consistiu em uma série de apresentações onde, perpassando por uma leve estrutura de canos e tule montada na praça, os artistas lançavam-se a uma dança ritual. O mais importante nesse trabalho é que não há coreografia. Logo, ele é diferente a cada apresentação, e isto o configura como performance. A música também é executada ao vivo e sem regras. A interação com o público (os transeuntes) ficou ao encargo do líder Jorge Shutze, que, “vestido” de fios de elástico amarrados pelo corpo onde prendia centenas de papéis com poemas, convidava as pessoas a “desnudá-lo” retirando de seu corpo um desses papéis. Os outros cinco dançarinos interagiam livremente entre si, mas raramente com o público. Para a execução deste trabalho, os artistas passaram por um estágio preparatório de cerca de seis meses, explorando as possibilidades da expressão corporal. O objetivo é entender a dança como algo que é extraído das necessidades do próprio corpo:

“O corpo nesse trabalho é tratado como “cavalo”, apropriando-nos da nomenclatura que o candomblé e a umbanda utilizam: como se nosso corpo encontrasse ligações mais profundas com o todo, que ultrapassam o conhecimento racional, permitindo-nos uma investigação mais profunda de nós mesmos e de nossa situação. A dança é extraída das próprias necessidades e reações do corpo, elaboradas a nível ritual e espetacular, no dia-a-dia de nossa realidade, procurando expressar condições, movimentos internos e necessidade expressiva do nosso espírito mais profundo.”³¹



Figs. 175 a 178: Performance “Recursos Humanos”, da CIA. LTDA., em Jaraguá (Fonte: IP, 2007).

³¹ Retirado do projeto “Recursos Humanos”, 2006, fornecido pelo grupo.

As performances, de todos os meios expressivos de arte urbana abordados neste trabalho até agora, constituem os exemplares mais ligados às pesquisas recentes em arte contemporânea. Entretanto, a inclusão das mesmas nesta seção se faz pelo viés do efêmero, pois, como se viu, a maior parte delas é desenvolvida com o apoio e patrocínio de instituições culturais. Mas a ligação com o público ainda é incipiente. Se por um lado isto provoca maior estranhamento quando executadas, por outro lado, são acontecimentos tão pontuais que sua memória e seu impacto (excetuando-se nos circuitos artísticos) são tão efêmeros quanto as próprias performances. Se a intenção desses trabalhos é a formação de um público mais sensível e questionador em Maceió, ainda há um longo caminho a ser traçado.

5.2.2 – INSTALAÇÕES E INTERVENÇÕES URBANAS

As instalações são organizações artísticas de ambientes através de elementos escultóricos ou intervenções em um espaço. É um meio que se vale do conceito mais ampliado de obra de arte exposto na primeira seção, de obra não como objeto isolado, mas como catalisadora de experiências no espaço. Neste sentido, este meio possui uma estreita ligação com a arquitetura, pois também lida primordialmente com a questão do espaço. Já a intervenção urbana se refere, de modo mais ampliado, a qualquer tipo de intervenção que atue diretamente sobre a paisagem visando proporcionar re-significações em seu contexto, sem necessariamente definir um ambiente a ser adentrado e experimentado. De tão incipiente, não se pode afirmar que em Maceió exista uma expressão de arte urbana que se valha da instalação e/ou da intervenção urbana. Alguns poucos e isolados exemplos³² não poderiam configurar uma categoria nesta pesquisa, pois, diferentemente do caso das performances, atualmente nenhum indício aponta para um maior desenvolvimento desses meios em Maceió.

Escolhemos citar aqui apenas uma intervenção urbana, intitulada “Lambe-lambe”, de autoria de Renata Voss e Flávio Rabelo (autor da performance “Estranho”) e realizada em 2005. A intervenção consistiu em espalhar por diversos lugares do centro da cidade cartazes “não-publicitários”, com imagens do artista associada a frases como “eu tô com fome”, “olhos da cara” e, coincidentemente, “olho da rua”. Finalizar esta pesquisa mencionando este trabalho foi uma forma de, simbolicamente, retomar a força da expressão “no olho da rua” com a qual iniciamos nossa explanação. Como colocou T.S.Elliot, o fim de toda busca

³² A título de exemplo, sublinha-se aqui uma instalação concebida pelos bolsistas do grupo de pesquisa Estudos da Paisagem, liderado pela Professora Maria Angélica da Silva, da UFAL, em 2004. Tratava-se de um ambiente a ser adentrado, instalado na Praça Dois Leões, com o objetivo de transmitir a experiência sensorial da paisagem brasileira do séc. XVI experimentada pelo olhar holandês, quando da presença destes no território nacional. Este exemplo foi escolhido devido ao fato de ser uma das únicas intervenções artísticas na cidade que teve participação efetiva de alunos do curso de arquitetura e urbanismo da UFAL.

consiste em retornar ao lugar de onde partimos e o conhecermos pela primeira vez.



Figs. 179 a 181: Intervenção “Lambe-lambe”, de Renata Voss e Flávio Rabelo (Fonte: RV, 2005).



CONSIDERAÇÕES FINAIS -
A PORTA ENTREABERTA

CONSIDERAÇÕES FINAIS - A PORTA ENTREABERTA

" (...) o artista não sabe a solução senão quando termina a obra – ela é a resposta à indagação que a fez nascer. Se o artista já sabe a resposta, antes de fazer a obra, a obra é desnecessária." (GULLAR, 1993, 131)

Esta colocação de Ferreira Gullar sobre a obra de arte também pode ser relacionada ao processo de construção de um trabalho de pesquisa: o ponto-chave é sempre a *indagação*. Não se pode prescindir também do sentimento de inquietação que o move. A ausência de respostas prévias, de fórmulas fáceis, às vezes mesmo de pistas, é condição para a realização do novo.

Na elaboração desta pesquisa, a inquietação sempre esteve presente. Em parte, por não se encontrar, em uma área relativamente inexplorada como a arte urbana, cuja retomada de interesse por parte dos teóricos se deu tão recentemente, quase nenhuma obra que pudesse se constituir em um modelo no âmbito específico do estudo empreendido. Em parte, também, pelo fato de se centrar esforços em uma cidade como Maceió, cujas belezas naturais suplantam em encanto, a um primeiro olhar, qualquer ação humana - inclusive a arte.

Junto à imensidão azul do mar atlântico e da Lagoa Mundaú, a arte se faz presente nos, nem sempre tão belos, espaços públicos de Maceió. Esculturas públicas, memoriais, pichações, grafites e outras intervenções convivem com seus habitantes nesses espaços. Que ações se empreenderam para serem concretizadas, qual o motivo de estarem lá? Antes disso: o que existe efetivamente em termos de arte urbana em Maceió? Sendo a arte urbana o objeto da investigação e o espaço público da cidade o lugar onde buscamos vislumbrar a sua realização e relação com os habitantes, o que se pode depreender do caso específico de Maceió?

Investigar a presença da arte urbana em Maceió foi, pois, produto de uma indagação, assim resumida: como a arte se realiza dentro do espaço da conciliação e do conflito, que é, por excelência, o espaço público? Neste âmbito, tratar apenas da arte entendida por nós como "oficial" deixaria entrever apenas uma das faces da "moeda". Ainda que seja, retomando a metáfora, sua face menos polida e ornada, a arte urbana popular, efêmera ou marginal se faz presente no mesmo espaço urbano da arte oficial. Reconhecendo o valor das esculturas públicas e monumentos da cidade, não se poderia, no entanto, fechar os olhos para esta outra face da moeda que é a arte urbana popular e/ ou efêmera. Ao contrário, acreditamos que abrir espaço para este tipo de manifestação urbana junto a um estudo da arte oficial deixa claro que todas as formas de expressão artística no espaço urbano têm sua devida importância.

Entretanto, tem-se consciência de que este estudo apenas inaugura um campo fecundo para desdobramentos dos diversos pontos abordados. No caso das manifestações aqui referidas como populares e efêmeras, faz-se necessário estudos futuros que investiguem mais detalhadamente seu processo de produção, aqui apenas referido. Sobre as esculturas públicas e memoriais, acredita-se que um estudo pautado nas metodologias da representação social¹ possa fornecer pistas para investigar a bilateralidade da comunicação. Ou seja, as obras inseridas na cidade pelas administrações públicas são difusoras de um discurso “oficial”, mas como ele chega até a população? Como a população lê e responde a este discurso²? Junto a outros elementos, as imagens artísticas inseridas na cidade são formadoras de uma consciência coletiva que responde a valores culturais de uma determinada sociedade.

Se inicialmente tinha-se a intenção de adentrar na seara da representação social, logo percebeu-se ser necessário, anteriormente, um estudo de base sobre a presença da arte urbana em Maceió. À exceção do estudo de Vera Pallamin³ sobre São Paulo, desconhece-se obras que se proponham a inventariar as manifestações de arte urbana (não apenas monumentos) de uma determinada cidade. Em Maceió, nem mesmo nos órgãos públicos encontrou-se uma listagem de todas as esculturas públicas presentes nas praças. Idem sobre os autores da obras. Assim, inventariar era o primeiro passo para lograr uma compreensão do tema. Tomar ciência da existência dessas obras, onde elas se encontram, quem as comandou, quem as criou, de que temas tratam, que linguagens e materiais foram utilizados, em que período histórico elas foram realizadas e inseridas nos espaços da cidade – nenhuma dessas perguntas tinham sido anteriormente respondidas. Assim, optou-se por focar estas questões no âmbito deste trabalho, permitindo que novos estudos possam ser empreendidos a partir deste.

O fato de dividirmos as manifestações de arte urbana em “oficiais” e “não-oficiais” evidencia que uma das questões primordiais para tratar da arte presente no espaço público da cidade é conhecer quem as financiou e/ ou executou. Quando se trata de uma iniciativa das

¹ A representação social é um ramo do conhecimento que se propõe a estudar a construção de imagens de uma sociedade, buscando compreender como os estímulos do ambiente, os fenômenos, são processados pela mente humana e pela sociedade através de dois processos que geram as representações: a objetivação e a ancoragem. Estas categorias foram estabelecidas por Serge Moscovici, que afirma: “*Todas as interações humanas, surjam elas entre duas pessoas ou dois grupos, pressupõem representações. Na realidade, é isso que as caracteriza.*” (MOSCOVICI, 2003, 40)

² Para o estudo do aspecto comunicacional das manifestações levantadas, deve-se empreender uma pesquisa primando sobretudo pela fala dos seus usuários, pare que se tenha acesso à efetividade da obra sobre o público. O juízo popular é a expressão dessa efetividade: através da fala, o público manifesta o impacto da obra sobre si.

³ Refere-se, aqui, principalmente, ao CD-ROM contido no livro “Arte Urbana” (São Paulo, Annablume, 2000). Entretanto, não se trata de um trabalho semelhante ao que nos propusemos efetuar em Maceió, pois, além do levantamento, tentou-se estabelecer categorias e analisar os conjuntos.

administrações públicas, ou patrocinadas por elas, as obras assumem geralmente um caráter perene e materializam-se em área “nobres” da cidade. Mapear as esculturas públicas e memoriais, como fizemos, apenas comprova o que pode ser percebido ao se circular por distintos pontos da cidade: praticamente todos os investimentos públicos que dizem respeito ao tratamento estético dos espaços e à inserção de objetos estético-simbólicos localizam-se nas áreas onde predomina a camada da população de maior poder aquisitivo. Ou seja, torna-se claro que a arte “oficial” é sempre implantada onde estão as elites. Assim foi no passado e ainda continua sendo. Na primeira fase (1861/1960), citam-se preferencialmente os bairros de Jaraguá e Centro. Na segunda fase (1961/1989), aparecem também Farol e Pajuçara. Finalmente, na última fase (1990/atual), a orla marítima aparece incontestavelmente como a detentora dos principais investimentos, seguida pelo Jaraguá a partir de sua revitalização.

Reconhece-se, assim, que existe uma estetização planejada de determinados bairros, que adquirem o papel de se tornar “cartões-postais” da cidade. A concepção desses lugares e a maneira como as esculturas se inserem neles pode ter mudado, mas a intenção permanece a mesma: a de configurar uma imagem espetacular para a cidade, veiculada para o turismo e para as propagandas políticas, e usufruída principalmente pelos habitantes de maior poder aquisitivo, que habitam nesses “cartões-postais”. Cultiva-se uma imagem de “modernidade” condizente com o seu status de capital estadual. Este lado “moderno” da cidade é composto principalmente pelos edifícios que margeiam a orla marítima em conjunto com seu “calçadão” reformado e pontuado aqui e ali por esculturas abstratas, culminando talvez na apoteose simbolizada pelo Corredor Cultural Vera Arruda (o caso, aliás, em que nos detivemos mais longamente). Para o turismo, dispõe-se de um novo aeroporto que não deixa a desejar em comparação aos de outras capitais. Para adentrar na cidade a partir dele, toma-se uma via expressa arborizada com um canteiro central formada pelas avenidas Durval de Góes Monteiro e Fernandes Lima. Descendo para a planície⁴, encontramos o Bairro de Jaraguá, e, finalmente, logo ao norte, as orlas marítimas de Pajuçara, Ponta Verde e Jatiúca. O que se tentou demonstrar a partir deste roteiro “turístico” é que, mantendo-se nestes territórios, pode-se construir uma imagem muito diferente do que Maceió é na realidade, ou seja, uma imagem idealizada e espetacular da cidade.

O reverso desta imagem é extremamente contrastante: grande parte do território da cidade é composta de “bolsões de pobreza”, favelas ocupando as grotas ou mesmo bairros populares dotados de pouca ou nenhuma infra-estrutura. Nestas localidades, praticamente nenhuma

⁴ A única “mácula” neste caminho turístico é o poluído Riacho Salgadinho.

escultura⁵, principalmente abstrata. No máximo o busto de um político ou a estátua de um santo. São nesses bairros que predominam outras formas de expressão artística, aquelas que consideramos como “não-oficiais”, como as pinturas em fachadas de estabelecimentos comerciais e os grafites e pichações. Diferentemente do caso das esculturas públicas, nestes exemplos tivemos que explicitar sua condição de expressão artística devido ao fato destes dificilmente serem entendidos e considerados como tal. Talvez para outras cidades estas manifestações sejam menos relevantes, mas, no caso específico de Maceió, elas possuem grande importância enquanto meio de expressão e comunicação das camadas populares. É uma forma que a população encontrou para marcar esteticamente seu território, uma vez que, conforme colocamos, não há iniciativas públicas visando tal finalidade para essas áreas.

Entretanto, apesar da constatação de um constante processo de espetacularização urbana e exclusão social envolvendo a arte, não se pode negar a importância simbólica de determinadas obras para o espaço da cidade. Algumas esculturas já se encontram sedimentadas no imaginário da população, fazem parte da memória e da vida das pessoas e da cidade. É o caso, por exemplo, para ficar em alegorias, da Estátua da Liberdade e da Sereia de Pratagy. O que se pretende colocar é que, para além de todas as críticas que se possam fazer sobre os jogos políticos envolvidos na distribuição de obras de arte no território da cidade, as obras muitas vezes possuem um valor simbólico e afetivo que transcendem estas questões. Estas se tornam “habitantes” da cidade, cujas histórias são construídas a partir das histórias de quem nela vive ou que por ela passa. Elas interagem com os habitantes. Nas palavras de Benjamin⁶: “é uma escultura que faz o passante parar”. Mais do que simples presença na cidade, a obra de arte propõe um “encontro contínuo e reflexivo com o mundo”:

“ A maneira como a obra de arte funciona em termos políticos não é uma questão que possa ser respondida independentemente de qualquer consideração sobre seu mérito artístico. Em vez disso, ela é básica para a maneira pela qual a arte é capaz de exercer qualquer influência estética no observador. A arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte, longe de ser o ponto final desse processo, age como iniciador e ponto central da subsequente investigação do significado.” (ARCHER, 2001, 236)

Se o mérito artístico não é a característica mais evidente das obras de arte urbana em Maceió, não se pode generalizar todo o seu conjunto. Certas obras possuem muito mais qualidade plástica do que a maioria. Algumas boas obras se prejudicam pela forma e local de

⁵ A única exceção, no período contemporâneo (1990/atual), é feita ao monumento ao Milênio. Mesmo assim, este constitui um caso particular, pois está situado na orla lagunar que, além das possibilidades de exploração turística, também pode vir a se efetivar futuramente como uma área de valorização imobiliária.

⁶ In: PEIXOTO, 2004, 154.

implantação, enquanto que outras, não tão expressivas, tiram partido da boa localização. Todas estas questões podem ser apreendidas comparando-se os casos analisados, mas talvez estas não sejam as questões que mais importem para o caso de Maceió. Mais do que a obra isolada, é o seu conjunto de obras que faz de Maceió uma cidade única. É a força do conjunto que configura uma “teia” particular dentro do seu tecido urbano, onde as esculturas constituem os nós que entretecem os diferentes espaços e tempos da cidade, e onde as expressões populares e efêmeras são parte das cores que tingem este tecido.

Cada uma dessas expressões contém em si parte das diferentes respostas à permanente questão de como a cidade transforma a sua identidade e alteridade perante as influências exógenas. A absorção de meios e linguagens exógenos, tais como a performance e o abstracionismo, não significam em si uma “crise de identidade”. Em um mundo permanentemente conectado, seria de estranhar que assim não o fosse⁷. O que é necessário para Maceió é assumir suas “formas específicas de reação/ integração ao processo de globalização” (ANJOS, 2005,61), sua maneira de se apropriar do que vem de fora e de reconhecer ou não os valores que são tradicionalmente estabelecidos como “locais”. Estabelecer, enfim, sua maneira de “estar-no-mundo” e a expressão desta condição por meio da arte. É um caminho que está sendo percorrido, mas ainda não plenamente realizado.

Longe de encerrar o assunto em pauta, propusemo-nos aqui a ampliá-lo. Cada categoria trabalhada, ou mesmo cada uma das obras, poderia ser explorada de forma mais aprofundada, bem como as interconexões entre elas. Nossa contribuição pretendeu ser justamente essa: fazer despertar para a riqueza inexplorada das relações entre arte e cidade presentes em Maceió. E, principalmente, incentivar a experiência de mundo de estar “no olho da rua” e interagir com a arte urbana: “Aqui se explicita a relação entre arte e cidade: trata-se de despertar a experiência do mundo de que toda arte é expressão.” (PEIXOTO, 2004, 14)

⁷ Lêdo Ivo (1985, p. 76) comentou a fixação da imagem de um Nordeste fechado em si mesmo, “preso” em uma identidade tradicionalista e imutável: “A imagem de um Nordeste folclórico e letárgico, embora seja o dominante, não cinge uma totalidade. Há um outro Nordeste, mais esquivo, rendido à pesquisa intelectual e à reflexão da cultura, atento à evidência da incessante mudança de formas, e que, longe de se fechar em suas bisonhas certezas matutas, se abre para a interrogação estética e para a curiosidade universal.”

BIBLIOGRAFIA

1- LIVROS:

- ANJOS, Moacir dos. *Local/ Global: Arte em trânsito*. Jorge Zahar editor, 2005.
- ARANTES, Otilia. *O Lugar da Arquitetura Depois dos Modernos*. São Paulo, Edusp, 1995.
- ARANTES, O.; Vainer, C.; Maricato, E. *A Cidade do Pensamento Único: Desmanchando Consensos*. Petrópolis, Vozes, 2000.
- ARCHER, Michael (tradução: Alexandre Krug e Valter L. Siqueira). *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- ARENDT, Hanna (tradução: Roberto Raposo). *A condição humana*. Forense Universitária, Rio de Janeiro e São Paulo, 1991.
- ARGAN, Giulio Carlo (tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti). *Arte Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo (tradução: Pier Luigi Cabra). *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- AUGÉ, Marc (tradução: Maria L. Pereira). *Não-Lugares*. Campinas, Papirus, 1994.
- BACHELARD, Gaston (tradução: Paulo N. da Silva). *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- BACHELARD, Gaston (tradução: Antônio de Pádua Danesi). *A Poética do Espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.
- BARROS, Theodyr A. de. *O processo de mudança da capital (Alagoas-Maceió) - uma abordagem histórica*. Maceió, EDUFAL, 1991.
- BASSANI, Jorge. *As Linguagens Artísticas e a Cidade: Cultura Urbana do Séc. XX*. São Paulo, Estação Liberdade, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa, Relógio D'água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. (tradução: José C. Barbosa e Hemerson Baptista). *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- BERMAN, Marshall. (tradução: Carlos F. Moisés e Ana Maria Ioratti). *Tudo Que é Sólido Desmancha no Ar: A Aventura da Modernidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.
- BERQUE, Augustin. *Cinc Propositions pour une Théorie du Paysage*. Paris, Champ Vallon, 1994.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a Arte*. São Paulo, Ática, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. *Distinction: a social critique on the judgement of taste*. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1984.
- BUENO, Maria Lúcia. *Artes Plásticas no século XX: modernidade e globalização*. Campinas, Editora da Unicamp, 1999.
- CAHIERS DU CCI (5). *Urbanisme: La Ville entre Image et Projet*. Paris, C. Pompidou, 1987.

- CAMPOS, Célia. *Uma Visualidade: Trajetória e Crítica da Pintura Alagoana 1892-1992*. São Paulo, Escrituras, 2000.
- CANCLINI, Nestor (tradução: Maria H. Ribeiro e Maria C. Queiroz). *A Socialização da Arte*. São Paulo, Cultrix, 1984.
- CARLOS, Ana Fani. *O Lugar no/do Mundo*. São Paulo, Huicitec, 1996.
- CAUQUELIN, Anne, ZÉRAFFA, Michel (Orgs.). *La ville n'est pas un lieu*. Paris, Union Générale des Éditions, 1977.
- CAVALCANTI, Valdemar. *A invasão do Bangalô*. In: *Alagoas*. Maceió, 1938.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo, Ática, 2000.
- CHOSSUDOVSKY, M. *A Globalização da Pobreza*. São Paulo, Moderna, 1999.
- COSTA, Cacilda Teixeira da. *Arte no Brasil 1950-2000: movimentos e meios*. São Paulo, Alameda, 2004.
- COSTA, Craveiro. *Maceió*. Maceió, Catavento, 2001.
- DEBRAY, Régis (tradução: Guilherme Teixeira). *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis, Vozes, 1993.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. (coordenação de tradução: Ana L. de Oliveira). *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia (V. 1)*. São Paulo, Editora 34, 1995.
- DUPAS, G. *Economia Global e Exclusão Social*. São Paulo, Paz e Terra, 1999.
- FEATHERSTONE, Mike (tradução: Julio A. Simões). *Cultura de Consumo e Pós-Modernismo*. São Paulo, Studio Nobel, 1995.
- FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo, SESC/ Annablume, 1997.
- GIANOTTI, José Arthur. *Observações exploratórias sobre o público e o privado*. Salvador, Sarah Letras, 1995.
- GOMBRICH, E. H (tradução: Álvaro Cabral). *A História da Arte*. Rio de Janeiro, Guanabara Koogan, 1993.
- GREGOTTI, Vitória(tradução: Berta Waldman e Joan Villa). *Território da arquitetura*. São Paulo, Perspectiva, 2001.
- GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro, Reavan, 1993.
- HARVEY, David. (tradução: Adail Ubirajara). *Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 1992.
- HEARTNEY, Eleanor (tradução: Ana Luiza D. Borges). *Pós-Modernismo*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.
- IVO Jr., Floriano. *Mercúrio sai do sereno e ganha um palácio*. In: Anais de um Centenário, Maceió, Imprensa Universitária da UFPE, 1967.
- IVO, Ledo. *Confissões de um poeta*. Rio de Janeiro, Global, 1985.
- JANSON, H.W. (tradução: J. A. Ferreira; adaptação: Maurício Leal). *História geral da arte*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- JACQUES, Paola Berenstein (1). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.

- JACQUES, Paola Berenstein (2). *Estética da Ginga*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.
- JACQUES, Paola B., FERNANDES, Ana (Orgs.). *Territórios Urbanos e Políticas Culturais*. Cadernos PPG-AU/ FAUFBA, número especial, Salvador, Ed. da UFBA, 2004.
- JUNQUEIRA, Eulália; ROBERT-DEHAULT, Elisabeth; BULHÕES, Antonio. *Fontes d'art: chafarizes e estátuas franceses no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Éditions de L'amateur, 2000.
- LIMA, Jorge de. *Obra Completa vol. 1: Poesia e Ensaios*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1958.
- LIMA Jr., Félix. *Maceió de outrora*. Maceió, EDUFAL, 2001.
- LINDOSO, Dirceu. *Interpretação da província: estudo da cultura alagoana*. Maceió, EDUFAL, 2005.
- LYNCH, Kevin (tradução: Maria C. T. Afonso). *A Imagem da Cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- MELO, N; LEAL, S. *Relação público-privado: do local ao global*, Recife, Ed. UFPE, 1996.
- MOSCOVICI, Serge (tradução: Pedrinho A. Guareschi). *Representações Sociais: investigações em psicologia social*. São Paulo, Vozes, 2003.
- MOSSER, Monique, NYS, Philippe (Orgs.) *Le jardin, art et lieu de mémoire*. Besançon, Les Éditions de l'imprimeur, 1995.
- OITICICA FILHO, Francisco; PESSÔA, Ivvy (Orgs.). *Possibilidades da Arte: ensaios sobre visualidade contemporânea em Alagoas*. Maceió, EDUFAL, 2007 (No prelo).
- PALLAMIN, Vera. *Arte Urbana*. São Paulo, Annablume, 2000.
- PALLAMIN, Vera (org.). *Cidade e Cultura: Esfera Pública e Transformação Urbana*. São Paulo, Estação Liberdade, 2001.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo, Ed. SENAC São Paulo, 2004.
- PEIXOTO, Nelson Brissac (org.). *Intervenções urbanas: Arte/ Cidade*. São Paulo, Ed. SENAC São Paulo, 2002.
- PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris, Gallimard, 1988.
- RAMALHO, Joaquim. *Maceió, cem anos de vida na capital*. Maceió, Casa Ramalho Ed., 1939.
- RASMUSSEN, Steen E. (tradução: Álvaro Cabral). *Arquitetura vivenciada*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- ROSSI, Aldo (tradução: Eduardo Brandão). *A Arquitetura da Cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- SANTOS, Milton. *Metamorfoses do Espaço Habitado*. São Paulo, Huicitec, 1988.
- SANTAELLA, Lúcia e NOTH, Winfred. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo, Iluminuras, 2001.
- SENNET, Richard (tradução: Lígia Watanabe). *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo, Schwarcz, 1989.
- SHULZ-DORNBURG, Júlia. *Arte y Arquitectura: nuevas afinidades*. Barcelona, Gustavo Gili, 1999.

- SILVA, Armando (tradução: Mariza Bertoli e Pérola de Carvalho). *Imaginários Urbanos*. São Paulo, Perspectiva, 2001.
- SILVA, Elvan. *Arquitetura e Semiologia*. Porto Alegre, Sulina, 1985.
- SILVA, Maria Angélica da. *Arquitetura Moderna: A atitude alagoana*. Maceió, SERGASA, 1991.
- SITTE, Camillo (tradução: Ricardo F. Henrique). *A Construção das Cidades Segundo seus Princípios Artísticos*. São Paulo, Ática, 1992.
- TOURAINÉ, Alain. *Le retour de l'acteur*. Paris, Edição Fayard, 1984.
- VALLADARES, Clarival do Prado. *Nordeste histórico e monumental*. Salvador, Construtora Norberto Odebrecht S.A., 1983.
- VENTURI, Robert et alii. *Aprendiendo de Las Vegas. El Simbolismo Olvidado de la Forma Arquitectónica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- VERÇOSA, Élcio de G. *Cultura e educação nas Alagoas*. Maceió, EDUFAL, 1996.
- WALKER, John A. (tradução: Luiz Corção). *A arte desde o pop*. Barcelona, Editorial Labor, 1977.
- ZEVI, Bruno (tradução: Maria I. Gaspar e Gaetan Oliveira). *Saber ver a arquitetura*. São Paulo, Martins Fontes, 1994.
- ZUMTHOR, Paul. *La Mesure du Monde*, Paris, Seuil, 1993.

2- TESES, DISSERTAÇÕES, RELATÓRIOS, REVISTAS, CATÁLOGOS, E GUIAS:

- FARIA, Geraldo Majela Gaudêncio. *Voix Publiques - Voies Publiques, Critique de la Sphère Publique au Brésil: Figures, Configurations et Spatialités*. Tese de Doutorado IEDES, Paris 1, Panthéon-Sorbonne, 2002.
- HUG, Alfons (org.). *Iconografias Metropolitanas*. Catálogos da 25º Bienal de São Paulo, São Paulo, 2002.
- LAGES, Solange, DANTAS, Carmen Lúcia, DANTAS, Abílio, CHALITA, Pierre - *Alagoas, Roteiro cultural e turístico*. Maceió, Recife Gráfica e Editora, 1979.
- LOUREIRO, Romeu. *Arte contemporânea das Alagoas*. Maceió, Salgema S.A., 1989.
- OITICICA FILHO, Francisco. *Maceió-Um novo perfil: obras de arte em locais públicos alteram a paisagem urbana da capital* In: Revista Urupema nº1, Maceió, 2006.
- OSTERMANN, Érica. *As Provocações da imagem: A imaginação e a prática do restauro*. Dissertação de mestrado - Salvador, UFBA, 1995.
- PESSÕA, Ivvy. *Cultura Alagoana: A Questão da Visualidade Plástica em Maceió**. Maceió, 1997.
- PESSÕA, Ivvy.. *Análise da Produção Plástica Contemporânea de Alagoas**. Maceió, 1998.
- (* Relatórios finais de pesquisa Pibic / CNPq – Orientador: Profa. Dra. Célia Campos).
- PESSOA, Ivvy. *A Arte como Ato Urbano: Lugar, Imagem e Poéticas do Pontal da Barra*. Maceió, 1999. (Trabalho de conclusão de curso em Arquitetura e Urbanismo na UFAL).

UCHÔA, Delson. Catálogo Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (curadoria: Moacir dos Anjos). Recife, MAMAM, 2005.

VÁRIOS AUTORES. *Guia Arte em Itália*. São Paulo, ENIT, 1989.

VÁRIOS AUTORES. *Primeiro catálogo MISA*. Maceió, FUNTED, junho 1982.

3- ARTIGOS JORNALÍSTICOS, CD-ROMS E SITES CONSULTADOS:

VASSALO FILHO, Miguel. *Monumentos de Maceió* (série de artigos). Maceió, Jornal de Alagoas, 2000-2001.

Cd-Rom “*Conhecendo Alagoas*”, www.joc.com, 2005.

Cd-Rom *Seminário Arte e Cidade*. Salvador, 23 a 26 de maio de 2006.

www.al.sebrae.com.br

www.diegorivera.com

www.earth.google.com

www.gazetaweb.globo.com/gazeta

www.ilotsacre.be

www.memorialjk.com.br

www.paris.fr

www.sescsp.org.br

www.unicamp.br