



FISSURAS SIMBÓLICAS NA CIDADE: O QUE PODEM NOS DIZER AS ESCULTURAS CONTEMPORÂNEAS DO CENTRO DO RIO DE JANEIRO?

Isaura de Aguiar¹

Neste ensaio abordarei algumas reflexões sobre as tensões produzidas entre arte e espaço urbano, dentro de uma perspectiva antropológica sobre a produção social da cidade e do objeto artístico. Tenho como ponto de partida o caso do projeto de instalações permanentes denominado *Esculturas Urbanas*. Ele desenvolveu instalações de cinco esculturas pelo centro da cidade do Rio de Janeiro entre os anos de 1996 e 1997 e dividiu-se entre dois objetivos. O primeiro pretendia formar uma comissão curadora, capaz de selecionar obras para a cidade, enquanto o segundo referia-se à “qualificação” de áreas “degradadas” do Centro através dessas esculturas.

Esse breve ensaio consiste na apresentação de algumas das questões referentes a pesquisa na qual me debruço, desde 2017. Enquadrada no programa de mestrado em Antropologia Social da Universidade Estadual de Campinas, busco analisar, dentro do escopo antropológico, o projeto de instalações artísticas, intitulado *Esculturas Urbanas*. Através dos objetivos deste projeto, acredito ser possível levantar reflexões acerca da produção social do objeto artístico e do espaço urbano. Uma vez transferida do lugar reservado para o *campo ampliado* (Krauss, 1988) das grandes cidades, as obras de arte *extramuros* (Furegatti, 2007) salientariam as diferenças, conflitos e disputas presentes na cidade (Pallamin, 2013). Elas estariam divididas entre propostas estéticas que obedecem a própria linguagem do *mundo da arte* (Becker, 1982; Danto, 2005,

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).
Email: isauradeaguiar7@hotmail.com

2006) e dos projetos urbanísticos planejados para os centros urbanos bem como os usos que fazemos desses espaços. A obra de arte na cidade apontaria para uma relação paradoxal, na medida em que pretende transformá-la, como bem lembra Rosalyn Deutsche (1996). A arte apresenta questionamentos sobre seus locais de instalação, gerando sobre eles certa sensibilidade, ao mesmo tempo que promovem valorização desses mesmos lugares servindo, em muitos casos, como impulsionadora de projetos mercadológicos de qualificação destes.

Assim, temos de um lado os códigos próprios do *mundo da arte* e da proposta de ativação dos seus lugares de instalação, que geram na paisagem urbana rupturas ou fissuras simbólicas e do outro lado a dinâmica das cidades e os distintos usos dos espaços urbanos, com suas tensões, disputas, conflitos e projetos urbanísticos pensados para eles. Em meio a isso é possível enquadrar o projeto Esculturas Urbanas.

Ele consistiu na instalação de cinco esculturas de caráter permanente, que formavam um circuito pelo centro da cidade do Rio de Janeiro. Idealizado em 1994 pelo artista plástico e arquiteto Everardo Miranda, o projeto teve financiamento completo da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. Apresentado à Helena Severo, secretária de cultura do município, à época, o projeto recebeu a coordenação de seu assessor, o crítico de arte e curador, Reynaldo Röels Jr. Miranda e Röels foram responsáveis pela formação da comissão de seleção das obras que foram expostas. Ela era composta por Fernando Cocchiarele, Paulo Sérgio Duarte, Paulo Venâncio Filho e Ronaldo Brito. As cinco obras selecionadas foram, *O Passante*, de José Resende, *Estrela*, de Amílcar de Castro, *Retângulo Vazado*, de Franz Weissmann, uma escultura sem título de Ivens Machado e *Escultura para o Rio*, de Waltércio Caldas. Os locais de instalação foram escolhidos pela comissão do projeto juntamente com os artistas, que faziam incursões pelo centro pensando nos pontos que receberiam as obras. As esculturas formaram um circuito pelo centro, uma vez que foram instaladas em lugares modificados ou restaurados pelo projeto Corredor Cultural².

Apenas duas das cinco obras do projeto Esculturas Urbanas permanecem expostas. São elas *O Passante* e a *Retângulo Vazado*. A escultura de Waltércio Caldas foi demolida em 2015, devido as obras de adaptação dos trilhos por onde atualmente passa o VLT (Veículo Leve sobre Trilhos). A escultura de Ivens Machado foi transferida, em 2015, para o galpão da Gerência de Monumentos e Chafarizes da prefeitura do Rio sob a mesma justificativa da demolição do trabalho de Waltércio. A escultura de Amílcar de Castro foi transferida, em 2012, do seu local de origem para a Av. Delfim Moreira, na orla do Leblon. Mesmo o artista opondo-se a ideia de sua possível mudança de endereço, a obra foi transferida a pedido de alguns familiares, que alegavam a má conservação e abandono que escultura vinha sofrendo.

O projeto foi direcionado por dois objetivos. O primeiro refere-se a elaboração de uma comissão permanente, capaz de selecionar obras a serem expostas na cidade. Como me explicou Miranda em uma

² Falarei mais adiante sobre.

conversa³, o Rio de Janeiro vivia na década de 1990, uma onda de instalações desenfreadas de monumentos, estátuas interativas e de homenagem, além de obras “*nada criteriosas*”, que eram inseridas aleatoriamente pela cidade. Desse modo, uma das intenções do primeiro objetivo do projeto era minimizar essas instalações “*desconexas*” e ausentes de critérios específicos ou “*academicamente atrasadas*”, nas palavras de Cocchiarele⁴, para a cidade. Segundo Miranda, havia a necessidade de criar uma comissão permanente de curadoria para o Rio de Janeiro. Em suas palavras, “*a cidade deveria funcionar como um museu. O curador tem o papel de não permitir que qualquer coisa seja exposta em um museu. O poder público da cidade deveria ter pessoas capazes de selecionar o que é exposto nela*”⁵.

Esse objetivo nos leva aos embates conceituais do próprio *mundo da arte* capazes de legitimar o que configura a “boa arte”. A partir da elaboração de critérios e regras os atores que formam esse *mundo*, como os críticos, intelectuais, galeristas, *marchands*, curadores, artistas e outros, constroem aos poucos os consensos que moldam critérios para que arte possa acontecer e se firmar, como afirma Howard Becker (1982). Dentre esses atores, é possível destacar a figura do crítico. No conceito de Arthur Danto (2005), um objeto alcançaria o status de arte e entraria no seu *mundo* através do domínio da técnica controlada pelo artista e, sobretudo, após receber a consagração e legitimação da crítica. O objeto artístico precisa apresentar a junção desses dois elementos: condensar em si a atmosfera da teoria da arte com a história da arte. Em suma, “*obra é o objeto mais o significado*” (Danto, 2005:19) e o significado é elaborado pelo crítico. Como definiu Ronaldo Brito (1976) – na elaboração de sua crítica sobre o circuito da arte da década de 1970, no Brasil – o crítico de arte teria o poder de elaborar signos para os objetos tornando-os assim objetos com aura mística, aproximando a arte da ideia religiosa de sagrado.

A passagem das obras de arte das instituições museais ou culturais para o *campo ampliado* marcam um momento de ruptura do circuito da produção artística, além de enquadrarem-se na fase de “crise dos museus”, iniciada na década de 1960 (Grimp, 2015; O’Doherty, 2002). As produções artísticas passam a buscar novos espaços de atuação, recusando os museus como instituições legitimadoras da arte. Nesse período se consolidam as intervenções em campo aberto, como o *site-specific*, o *land art*, *site-oriented*, e arte instalação. Contudo, é na década de 1980 que essas práticas se intensificam (Peixoto, 2012:20) e buscam espaços alternativos como inspiração para intervenções. O espaço urbano torna-se sítio frutífero para as ações artísticas transpondo, *grosso modo*, o museu para a cidade.

Esse processo toca diretamente a questão da ruptura do status dos objetos artísticos, seja como matéria sacralizada simbolicamente pela crítica, seja pela valoração econômica que ela alcança. Uma vez

³ Essa conversa aconteceu em 21 de maio de 2018 no ateliê de Everardo Miranda.

⁴ A conversa com Fernando Cocchiarele ocorreu em 5 de outubro de 2018, em sua sala no Museu de Arte Moderna.

⁵ A conversa aconteceu em 21 de maio de 2018 no ateliê de Everardo Miranda.

inseridas no campo aberto dos centros urbanos, as obras enfrentam a dinâmica imposta pelo próprio fluxo desses lugares. As pichações, as colagens de propaganda, as mensagens escritas à caneta, além dos diversos suportes nos quais as obras são transformadas (varal de roupas, apoio para banca de camelô, banco, mictório, casa etc.) são notados. Muitos exemplos referentes a isso foram observados ao longo da pesquisa de campo que desenvolvi, mas um deles merece destaque por demonstrar, de forma latente, os conflitos presentes no meio urbano.

Dias após a inauguração da escultura de Amílcar e Castro, uma matéria foi publicada no Jornal do Brasil com o título *Mendigos que vivem com arte*⁶. Ela alertava para a necessidade de guardas municipais permanecerem no local de instalação da escultura para que fossem evitados futuros danos a obra. A área das proximidades da Praça Tiradentes era descrita como um lugar ocupado por pessoas em situação de rua, prostitutas e menores de idade que pediam dinheiro. A matéria diz que um grupo de *mendigos*⁷ fazia da obra sua casa, cercando-a de papelão ou adaptando um colchão sobre ela. Tanto sobre essa região como sobre as demais que recebera as obras eram tidas como “problemáticas”, de alguma forma, fato que nos leva ao segundo objetivo do Esculturas Urbanas.

Ele consistiu em “qualificar” áreas “degradadas” do centro do Rio de Janeiro. O binômio degradação-qualificação aparecia com frequência nas falas dos idealizadores do projeto Esculturas Urbanas. A partir de fontes jornalísticas e das falas dos meus interlocutores fui traçando as indicações que me permitiram elaborar esse período histórico da cidade. Havia um consenso sobre uma fase de *degradação, abandono, decadência e violência* nessa região. Como aparece nos trabalhos de Roberto Magalhães (2002) e Vicente Del Rio (1991, 2000) o centro da cidade sofreu um esvaziamento da população que ali trabalhava e morava, devido a expansão das zonas sul e oeste da cidade.

Na década de 1980, com a crise econômica brasileira, a situação se agrava e o centro presenciou a queda de suas atividades, historicamente voltado para o comércio e serviços. Iniciava-se a fase descrita como “degradada” dessa região. O cenário era composto pela falta de iluminação nas ruas, serviços de telefonia e distribuição de água por vezes suspensos, ausência de segurança, aumento nos assaltos e furtos, vazamento de esgoto nas ruas e calçadas, aumento da população em situação de rua etc. (Magalhães 2002). Nas matérias dos periódicos pesquisados, o quadro classificado como “problemático”, visto no centro, era composto pelos *mendigos*, camelôs, prostitutas, o excesso de carros que ocupavam as calçadas, a sujeira e lixo espalhados pelas ruas, os alagamentos em dias de chuva e os meninos e meninas em situação de rua.

⁶ Matéria do Jornal do Brasil, de 16 de Junho de 1996, intitulada *Mendigos que vivem com arte*. Acessada no site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁷ Usei nessa ocasião os termos empregados pelo próprio jornal.

Em meio ao cenário definido como “degradado”, despontam as propostas preservacionistas da região histórica, que ainda concentrava o emprego de uma classe média já residente em outros bairros. O projeto Corredor Cultural foi um exemplo dessa política de “ativação” e conservação de Centro, sendo um dos primeiros projetos que buscou o retorno à região central da cidade. Ele foi responsável pela restauração e preservação de áreas históricas do centro teve suas obras iniciadas a partir de segunda metade da década de 1980 e seu término em 1993, tornando-se modelo de projetos de preservação de áreas históricas. Além das ações urbanísticas, que buscavam retomar as funções originais desse local, cabia no programa do Corredor Cultural promover atividades culturais que “reanimassem” a região. Atividade teatrais, shows e apresentações musicais ocorriam com frequência.

Na década de 1990, essas políticas de ativação dos lugares por meio de equipamentos culturais se ampliam com a implementação dos centros culturais. Foram inaugurados o Centro Cultural Banco do Brasil CCBB (1989), da Casa França-Brasil (1990), do Espaço Cultural dos Correios (1993), do Centro Cultural Light (1994), do Centro de Artes Hélio Oiticica (1996), Espaço Cultural da Marinha (1998) e a partir dos anos 2000 a cidade teve a abertura do Centro Cultural Justiça Federal (2001) e da Caixa Cultural (2006). Somado aos espaços dedicados a cultura exposições temporárias de arte nas mediações dessas instituições forma promovidas, tanto pelas instituições de cultura, quanto por galerias de arte, como a Galeria Paulo Fernandes, inaugurada na Praça XV de Novembro no final da década de 1980, posteriormente transferida para São Paulo. A galeria Gentil Carioca, aberta em 2003, no centro comercial do S.A.A.R.A.⁸ e ainda em funcionamento, teve papel importante para as atividades artísticas do seu entorno (Herzog, 2012).

Esse movimento das instituições e atividades culturais contribuiram para *qualificação*, valorização e *gentrificação* de áreas definidas como “degradadas” foi um fenômeno visto em diversas cidades de países periféricos e desenvolvidos. Pesquisas foram feitas sobre esse tema, como os de Rosalyn Deutsche (1996), Sharon Zukin (1987; 1989), Harvey Molotch (1979), Otília Arantes (1996; 2002b), Lilian Vaz (2001) e Mike Featherstone (1995) – este último com o conceito de acúmulo de *capital cultural das cidades*.

Dentre os planos urbanos pós 1980, no qual ações pontuais na cidade passaram a ser o modelo, abandonando assim os grandes planos urbanísticos modernista, a questão cultural torna-se incontornável (Pallamin, 2013), uma vez que, em muitos casos, ela é mobilizada como âncora de para projetos mais amplos de intervenções urbanísticas. Voltamos aqui ao paradoxo apontado por Deutsche, no qual devemos sempre nos atentar. Como lembra Cláudia Büttner (2002), a arte fora dos espaços institucionais pode mobilizar questões latentes sobre seus locais de instalação quando estão afastadas do caráter espetacularizado do objeto

⁸ S.A.A.R.A. é a sigla para Sociedade dos Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega. É classificado como o maior mercado popular a céu aberto do estado do Rio de Janeiro.

artístico. Como afirma Pallamin, a arte é “partícipe na produção simbólica do espaço urbano” e quando é “compreendida no plano das relações sociais, e não reduzida a uma dimensão estetizada [a arte] repercute as contradições, conflitos e relações de poder que constituem esse espaço.” (Pallamin, 2013:105).

Minha intenção em desenvolver um estudo sobre o projeto Esculturas Urbanas encontra-se dentro dessa perspectiva analítica, na qual os objetos artísticos são pensados de forma crítica, em conexão à diversas esferas da vida social. Como propõe o antropólogo Alfred Gell (1998), ao desenvolver sua teoria das agências, as obras de arte precisam ser analisadas dentro de uma perspectiva relacional, nos atentando para sua produção, recepção e circulação na sociedade, envolto por relações políticas, econômicas, simbólicas, conceituais etc. A partir das observações que venho desenvolvendo sobre esse projeto de instalação de esculturas na cidade pretendo compreender não apenas as relações que o constituíram, mas, sobretudo, o que ele pode nos dizer sobre a produção do espaço urbano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agier, Michel. 2011. *Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos*. São Paulo: Terceiro Nome.
- Arantes, Otília F. 1996. Cultura da cidade: animação sem frase. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24: 229-242.
- _____. 2002b. Uma Estratégia Fatal: A cultura nas novas gestões urbanas. In: *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*, Arantes, O, Vainer, C. e Maricato, E. (ed.). Rio de Janeiro, Vozes, 11-74.
- Becker, Howard S. 1982. *Art Words*. Berkley, California Press.
- Bourdieu, Pierre. 2011. *A distinção: Crítica Social do Julgamento*. São Paulo. Zouk.
- Brito, Ronaldo. 1975. Análise do circuito. In: *Malasartes*, v.1 n.1, Rio de Janeiro, 5-7.
- Büttner, Claudia. 2002. Projetos artísticos nos espaços não-institucionais de hoje. In: *Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana*. Pallamin, Vera (ed.), São Paulo. Estação Liberdade: 73-103.
- Danto, Arthur. 2005. *A transfiguração do lugar-comum*. Cosac &Naify.
- _____. 2006. Mundo da Arte. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 1:13-25.
- Del Rio, Vicente. 1991. *Desenho Urbano e Revitalização na Área Portuária do Rio de Janeiro: A Contribuição do Estudo da Percepção Ambiental*. Tese FAU-USP, São Paulo.
- _____. 2000. Requalificação urbanística e recuperação da imagem da cidade: O projeto Rio Cidade para os bairros do Méier e do Leblon, Rio de Janeiro. *Paisagem, Ambiente, Ensaio*, nº 13: 9-28.
- Deutsche, Rosalyn. 1996. *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge: MIT Press.
- Featherstone, Mike. 1995. *Cultura de consumo e pós-modernismo*, São Paulo, Studio Nobel.

- Furegatti, Sylvia. 2007. *Arte e meio urbano: Elementos de formação estática extramuros no Brasil*. São Paulo, Tese de doutorado FAU-USP.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford, Clarendon.
- Grimp, Douglas. 2015. *Sobre as Ruínas do Museu*. São Paulo, Martins Fontes.
- Herzog, Cátia. 2012. *Arquitetura da festa: arte pública e neoconcretismo no Rio de Janeiro*. Dissertação PUC-Rio, Rio de Janeiro.
- Huysen, Andreas. 1994. Escapando da Amnésia: o museu como cultura de massa. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 23: 35-58.
- Krauss, Rosalind. 1988. A escultura no campo ampliado. *Revista Gávea*, nº 06: PUC RJ: 86-93.
- Magalhães, Roberto. 2002. Preservação e requalificação do Centro do Rio nas décadas de 1980 e 1990: A construção de um objeto difuso. São Paulo. In: <http://www.light.com.br/foster/web/aplicacoes/documentos/adm/documento.asp?documento=65611235&inline=1>.
- Molotch, Harvey. 1979. The City as a Growth Machine: Toward a Political Economy of Place. *American Journal of Sociology*, v. 82, n 2: 309-332.
- O'Doherty, Brian. 2002. *No Interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo. Martins Fontes.
- Pallamin, Vera. 2013. *Cidade, Cultura e arte urbana contemporânea: tensões consideradas à luz da relação entre criação e resistência*, São Paulo. Texto de candidatura à livre docência à FAU-USP.
- Pasquotto, Geise. 2011. *Edifícios Culturais e a reabilitação de áreas centrais: O Complexo Cultural Teatro da Dança de São Paulo*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.
- Peixoto, Nelson Brissac. 2012. *Intervenções urbanas: Arte/Cidade*. São Paulo: Senac-SP.
- Rubino, Silvana. 2009. Enobrecimento Urbano. In: *Plural de Cidade: novos léxicos urbanos*. Fortuna, C. e Leite, Rogério (Ed.). Coimbra: Edições Almeida: 25-40.
- Vaz, Lilian e Jacques, Paola. 2001. Reflexões sobre o uso da cultura nos processos de revitalização urbana. *Anais do IX ENANPUR, Rio de Janeiro*: 664/674.
- Zukin, Sharon. 1987 Gentrification: Culture and Capital In The Urban Core. *Annual Review of Sociology*. 13: 129-147.
- _____. 1989. *Loft living: culture and capital in urban change*. New Brunswick: Rutgers University Press.