

MUSEU AO AR LIVRE, UMA POSSIBILIDADE PAULISTANA: MAAU, MAR, E OS IMPACTOS NA PAISAGEM DE SÃO PAULO

OPEN-AIR MUSEUM, A PAULISTAN POSSIBILITY: MAAU, MAR, AND THE IMPACTS ON THE LANDSCAPE ON SÃO PAULO

Larissa Verticchio Pichini ¹

Eneida de Almeida ²

Resumo

Várias modalidades de arte urbana estão presentes na paisagem da cidade de São Paulo. Suas interações com o espaço público e com o tecido social que o conforma colaboram tanto para a transformação da paisagem urbana, quanto para a alteração da percepção do público. Este artigo, enquanto parte de uma dissertação de mestrado, pretende explorar as relações entre arte, cultura e paisagem, detendo-se em dois “museus a céu aberto” implantados em diferentes lugares da cidade de São Paulo: o Museu Aberto de Arte Urbana (MAAU), na zona norte, e o Museu de Arte de Rua (MAR), implantado nas cinco macro-regiões da cidade. O texto apoia-se em referências de distintos campos do saber, com o intuito de constituir uma base de fundamentação teórica capaz de oferecer parâmetros de análise para apreciar o impacto dessas práticas culturais no espaço urbano e na população que com elas interage.

Palavras-chave: arte urbana; paisagem urbana; estética e política, Museu Aberto de Arte Urbana, Museu de Arte de Rua.

Abstract

Many urban art forms are present on São Paulo landscape. These interactions with the public space and the social fabric collaborate to the urban landscape transformation as well as to the perception of the people’s audience. This article, as part of a Master’s degree dissertation, will explore the relations among art, culture and landscape, focusing on two open air museums located in two different places in the city of São Paulo: o Museu Aberto de Arte Urbana (MAAU), North zone of the city, and Museu de Arte de Rua (MAR), implemented on the five macroregionals of the city. The text is based on different knowledge areas with the objective of creating the theoretical fundamentals to create analysis parameters, to understand the impact of those cultural practices on the urban space and the population which interact with them.

Keywords: urban art; urban landscape; aesthetic and politics, Museu Aberto de Arte Urbana, Museu de Arte de Rua.

1 Mestranda em Arquitetura e Urbanismo na Universidade São Judas Tadeu – larissa_arq@hotmail.com

2 Professora Doutora, Graduação e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu – eneida.almeida@saojudas.br.

1. Introdução

Este texto foi produzido como parte de uma dissertação em desenvolvimento, no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu, que tem o interesse de explorar as relações entre arte, cultura e cidade, em seus aspectos estéticos, socioculturais e políticos, concentrando-se no estudo de grafites e murais produzidos no espaço urbano da cidade de São Paulo, tendo sido estruturado em três partes.

A primeira do artigo dedica-se ao estudo da arte urbana, com base na contribuição de Vera Pallamin e nas suas interpretações acerca da noção de “partilha do sensível” formulada por Jacques Rancière, com o objetivo de compreender e analisar como a criação de novos modos de apropriação do espaço público têm a capacidade de subverter as hierarquias e as normas estabelecidas.

A segunda procura abordar os temas da paisagem urbana, com base em autores da geografia como Milton Santos e Ana Fani Carlos, que consideram a importância das relações sociais e políticas nas formas de organização espacial da cidade, em diálogo com Tim Ingold, tendo em conta o seu interesse pela antropologia da paisagem, e ainda Lucy Lippard, e seu estudo sobre as relações entre arte, cultura e paisagem. Essas abordagens evidenciam pontos de convergência com as reflexões do filósofo Henri Lefebvre, com respeito à noção de espaço urbano como espaço de conflito, mas também de mediação e reivindicação de direitos, e de resistência à visão tecnicista e homogeneizadora do urbanismo moderno. Transitar por essas interpretações complementares sobre a cidade, permite ainda estabelecer conexões com o pensamento de Ulpiano Bezerra de Meneses, segundo o qual a cidade pode ser entendida como um “bem cultural”, uma vez que, para além de objeto físico, qualifica-se como objeto social, espaço de memória, pertencimento e de construção de identidades.

A terceira parte diz respeito a uma abordagem empírica que se detém na pesquisa sobre a produção de grafites e murais de grandes dimensões distribuídos em diferentes áreas da cidade de São Paulo, envolvendo dois projetos culturais: o Museu de Arte de Rua (MAR), resultado da parceria entre a Secretaria Municipal de Cultura e Subprefeituras envolvidas na iniciativa, cuja primeira edição foi em 2019, tendo sido a edição de 2020 dedicada ao tema da pandemia; e o Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo (MAAUR-SP), concentrado na Zona Norte da cidade, por iniciativa de artistas de rua, cujas obras têm como suporte o conjunto de 33 pilares de sustentação de um trecho elevado da Linha 1-Azul do Metrô de São Paulo.

Os resultados pretendidos apontam para a articulação entre a reflexão teórica e a observação empírica da apropriação do espaço, por meio da análise das práticas culturais desenvolvidas com os projetos MAR e MAAU, atentando aos seus impactos na transformação do espaço público e na própria percepção das pessoas que vivem ou circulam nas áreas de intervenção.

2. Dissenso, Estética e Política

Vera Pallamin, em *Arte urbana* (2000), ao refletir sobre as relações entre a arte pública e o espaço urbano, detém-se nas questões que envolvem o entrelaçamento entre as relações sociais e culturais, e seu impacto no cotidiano das pessoas. A autora refere-se à dimensão artística como parte constituinte do urbano, em um processo de maturação contínuo que articula necessariamente as dimensões material e simbólica. No decorrer desse processo, a

“formatividade”³ – noção que compreende simultaneamente procedimentos, resultados, e seus campos de significação – vai se constituindo no próprio percurso de produção da cidade, transformando qualitativamente o espaço, e exigindo que se compreenda seus códigos, e que se interprete seus múltiplos significados. Nesse sentido, as intervenções artísticas no espaço urbano não equivalem à inserção de objetos ilustrativos de valores culturais, tampouco correspondem a uma espécie de “maquiagem funcionalista”⁴. Ao contrário, representam iniciativas de consequências e efeitos complexos, ora em concordância com o contexto, ora caracterizando uma situação de confronto ou dissenso.

Em outra publicação, intitulada Arte, cultura e cidade (2015), Pallamin reporta-se ao conceito de “partilha do sensível” proposto pelo filósofo Jacques Rancière, aplicado ao campo da estética, esclarecendo que o sentido de partilhar, ao comportar uma dupla significação – a de coparticipação e, ao mesmo tempo, a de divisão, distribuição –, abre espaço para a articulação entre o estético e o político. Nos termos de Rancière, a “partilha do sensível” é:

(...) a partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam lugar nesta partilha. (...) É a partir dessa estética primeira que se pode colocar a questão das ‘práticas estéticas’ no sentido em que entendemos, isto é, como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que ‘fazem’ no que diz respeito ao comum (RANCIÈRE, 2005, p. 15-17).

Práticas artísticas, segundo essa compreensão, são formas de fazer que atuam na distribuição do sensível e, de consequência, nos modos de ser. A estética, por sua vez, não corresponderia a uma teoria da arte em geral, mas a “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações” (RANCIÈRE, 2005, p. 13). Cabe ressaltar que esse entendimento da estética como uma manifestação das práticas estéticas, ou seja, formas de visibilidade que se expressam por meio de modos de fazer, que ensejam modos de ver, sentir e pensar, guarda similitude com a noção de “formatividade” de Pareyson, acima mencionada.

Considerando que as práticas artísticas aqui analisadas se manifestam na cidade, um organismo sujeito aos condicionantes tanto técnicos quanto sociais, é razoável estabelecer conexões entre o sensível, o prático, e o socialmente aceito, ao se discutir sobre o impacto dos grafites na paisagem e na experiência dos cidadãos enquanto não só observadores, mas como quem interage (com) e vivencia a paisagem. Em última análise, essas discussões refletem tanto os acordos quanto os conflitos tecidos no enfrentamento cotidiano da produção do espaço urbano.

Pallamin refere-se ao dissenso⁵ como se apresenta nos embates sociais pela inclusão de grupos que têm sido silenciados e excluídos do exercício da cidadania e das suas participações na instituição de lugares públicos e da esfera pública, remetendo-se mais uma vez à reflexão produzida pelo filósofo Jacques Rancière. Segundo essa compreensão, o

3 Pallamin remete-se ao conceito de formatividade, formulado por Luigi Pareyson, definindo-o como um fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer (PAREYSON, 1997, p. 32).

4 A autora, ao empregar essa expressão, salienta que certas obras ou intervenções artísticas não são meramente ilustrativas, ou vazias de sentido, como se fossem um apanágio, sem importância intelectual ou estética.

5 O termo dissenso pode ser empregado como desentendimento, ressaltando a diferença do antagonismo social. Ele está em embates sociais pela inclusão de grupos silenciados ou excluídos do exercício da cidadania (Pallamin, 2015).

dissenso corresponderia a um exercício democrático que põe em questão o consenso assumido em vários planos da racionalidade moderna. Referindo-se a contendas sociais inclusivas e continuamente renovadas, ele rearticula categorias modernas como identidade e cidadania - cultural e nacional - no mundo contemporâneo, segundo outra lógica que traduz a transformação de sujeitos sociais em interlocutores políticos na luta pela criação de espaço político e discursivo. Os esforços de abertura social, cultural e política para incluir aqueles que não têm participado no debate criam novas regras e novas relações. Logo, nos espaços urbanos, novos e antigos sujeitos políticos têm de reinventar-se constantemente, ao mesmo tempo que reinventam a cidade (PALLAMIN, 2015).

A reflexão proposta por Rancière condensa, portanto, dois aspectos essenciais que conduzem a questionamentos que interessam a este estudo: o primeiro é o de que uma partilha do sensível fixa um comum partilhado e o segundo é que estabelece, ao mesmo tempo, uma repartição em partes e lugares, calcados na partilha de espaço, tempos e atividades, caracterizando, dessa forma, como essa partilha se presta à participação e como pessoas e grupos sociais tomam parte nessa partilha. Quem toma parte? É uma escolha de cada cidadão tomar parte?

Nessa perspectiva de análise, Pallamin (2015) explica que as práticas sociais contemporâneas têm promovido a ampliação dos modos de presença cultural e política no espaço público, conseqüentemente na paisagem. Vários grupos buscam por reconhecimento social, abrindo espaço para a ação, diversificando hábitos e atividades, e provocando novas competências discursivas. Tais intervenções, quando encaram tensões sociais de frente, podem produzir mudanças de valores em escalas significativas, evidenciando simultaneamente que o espaço público é arena de controvérsias políticas, e que o dissenso é uma das partes integrantes da natureza desse confronto e não obstáculo a ser evitado ou rechaçado. Essas manifestações fazem parte do estado democrático, não como entidade pré-constituída, mas sim espaço de confrontação, constantemente constituído por valores, projetos e metas relacionados à vida social, que são valorizados de forma cada vez mais intensa, como por exemplo nas lutas por reconhecimento. Lutas essas que se caracterizam como esforços no sentido de mudar o status da alteridade⁶, ao confrontar relações de dominação e desigualdade, voltam-se para as questões de gênero, raça, sexualidade, identidade, diferença, entre outras, com o objetivo de modificar padrões de representação e interpretação que sustentam formas de discriminação social.

Sobre reconhecimento, Pallamin, reportando-se sempre a Rancière, distingue três categorias de relação: a relação afetiva; a relação cognitivo-formal em que o indivíduo é reconhecido como pessoa de direito; e a relação de solidariedade - reportando-se ao Estado enquanto lugar em que se realiza a auto estima social, como uma síntese das outras formas de reconhecimento, pelo fato de conciliar a empatia, afeto e o direito ao tratamento igualitário, aceito universalmente (PALLAMIN, 2015, p.78).

Contudo, Pallamin (2015) pondera que o processo de socialização inclui a interiorização de normas de ação, quando operadas pela generalização dos comportamentos dos outros. Assim, o sujeito aprende a perceber-se do ponto de vista de um outro

6 ALTERIDADE. In DICIONÁRIO Houaiss

¹ natureza ou condição do que é outro, do que é distinto, diferente; diversidade.

² filosofia: situação, estado ou qualidade que se constitui através de relações de contraste, distinção, diferença. Disponível em https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-1/html/index.php#1, acesso em 24/05/2023 às 11:51.

generalizado, ou seja, generaliza em si as expectativas de seus parceiros de interação. Logo, reconhecendo a si mesmo, pode saber-se reconhecido como membro de seu grupo. Com a adoção de normas sociais, o sujeito conhece suas obrigações e os direitos que lhe pertencem, podendo apoiar-se no respeito a algumas de suas exigências, o que gera autorrespeito.

Considerando, assim, as três esferas de reconhecimento – afeto, direito e solidariedade – em contrapartida, podemos inferir que o desrespeito ao reconhecimento pode ser: ao corpo, produzindo a destruição da autoconfiança; aos direitos, resultando em destruição do autorrespeito; e ao status social, gerando destruição da autoestima, vexação. Esses pontos são de fundamental importância para a interpretação de conflitos sociais, ficando claro que o desrespeito por si só não leva à luta – para tanto é necessário um meio político favorável a isso, o confronto depende de uma articulação propícia dos movimentos e da situação local. Passar do desrespeito à luta exige uma situação moral que pode levar à revolta.

Logo, a luta por reconhecimento, mesmo que diferente daquela por outros interesses, de fato englobaria não somente elementos econômicos, mas também simbólicos e culturais, visto que todos esses ocorrem num quadro moral. A luta explícita, portanto, a condição de que os impedimentos à distribuição equitativa de oportunidades não podem ser superados de uma única vez, a única possibilidade é o enfrentamento dos obstáculos à medida que emergem no espaço público (PALLAMIN, 2015, p. 87).

Assim, Pallamin (2015) justifica que as lutas por direitos e justiça social, juntamente com as construções comunitárias, derivam de ações coletivas que se imprimem no espaço público com o objetivo de transpor os limites que impedem a participação paritária na vida em comum. Ainda que, sem garantia, é nelas que residem as possibilidades de avanços sociais, já que contribuem para a redefinição constante dos sentidos de bem-estar moral e dos contornos do que é público. Elas têm evidenciado uma multiplicidade de práticas e frentes, dirigidas ao aprofundamento de reivindicações ligadas ao direito à cidade, que incluem entre outras coisas, a moradia digna, o acesso ao trabalho, à produção e a fruição de atividades culturais, assim como o usufruto democratizado do patrimônio público de bens culturais e espaços livres.

3. Produção do Espaço Urbano e Percepção da Paisagem Urbana

Não por acaso, passamos da compreensão de Pallamin – sobre ações culturais que articulam o estético e o político, apontando, de um lado, a dimensão do cotidiano de lutas por direitos, e, de outro, a uma dimensão poética, que envolve a imaginação e a criação de mundos plurais –, à da geógrafa Ana Fani A. Carlos (2007), para quem a paisagem urbana é:

(...) compreendida como um momento instantâneo que surge à primeira vista aos olhos do pesquisador, expressa relação e ações que propiciam uma investigação sobre a cidade. A ideia de paisagem na perspectiva geográfica, liga-se ao plano do imediato, aquele da produção do espaço analisado como produto das transformações que a sociedade humana realiza a partir da natureza em um determinado momento do desenvolvimento das forças produtivas sob múltiplas formas de uso, seja através da construção de moradia, do lazer, das atividades do trabalho (CARLOS, 2007, p. 33).

Conforme essa proposição, a leitura da paisagem e das marcas do tempo nela impressas permite que se observe a expressão de relações e ações coletivas, suas tensões e contradições, enquanto modos de apropriação resultantes da reprodução da vida humana, de como as pessoas moram, trabalham, vivem, do mesmo modo que permite apreender

significados, símbolos, imagens impregnadas de histórias e memórias. O espaço é lugar do encontro, mas também lugar dos conflitos, e as relações com o lugar dão-se na dimensão do cotidiano.

Essas considerações sobre a paisagem possibilitam tanto estabelecer convergências com os fenômenos analisados por Milton Santos (1986), interessado em compreender as relações entre os diferentes atores sociais envolvidos nas dinâmicas de produção das cidades, do mesmo modo que propiciam estabelecer conexão com o pensamento de Henri Lefebvre (2001) com respeito à noção de direito à cidade, ao explicitar que, se por um lado as cidades converteram-se em lócus privilegiados da reprodução das relações capitalistas, por outro, mostram-se também como lugar de resistência e de superação criativa do modelo hegemônico.

Em seu livro, *Pensando o espaço do homem* (1986), Milton Santos descreve a paisagem abordando dois elementos: os objetos naturais enquanto obras não produzidas pelo homem, e os objetos sociais, esses sim testemunhos do trabalho humano no transcorrer dos tempos. Esclarece que a paisagem nada tem de fixo, imóvel, ponderando que cada vez que a sociedade passa por processos de mudança, a economia, as relações sociais e políticas também acompanham essa mudança, porém em ritmos e intensidades variados. Assim, o mesmo acontece com o espaço e a paisagem que se transformam para se adaptar às novas demandas da sociedade. No entanto, as alterações da paisagem são apenas parciais. De um lado, alguns dos seus elementos não mudam – ao menos em aparência –, enquanto a sociedade se transforma. Por outro lado, muitas mudanças sociais não provocam necessária ou automaticamente modificações na paisagem.

Para Santos (1986), a paisagem, ao representar diferentes momentos de desenvolvimento de uma sociedade, pode consistir numa acumulação de tempos. Para cada lugar, cada porção de espaço, essa acumulação é diferente: os objetos não mudam no mesmo lapso de tempo, na mesma velocidade ou na mesma direção. A forma é alterada, renovada, ou suprimida, para dar lugar a uma outra forma que atenda às necessidades novas da estrutura social. O autor enfatiza que é por isso que uma sociedade não se distribui uniformemente no espaço: essa distribuição não é obra do acaso, mas sim resultado de uma seletividade histórica e geográfica que é sinônimo de necessidade. Essa necessidade decorre de determinações sociais, fruto das necessidades e das possibilidades da sociedade em um dado momento. Mas a paisagem também é determinada pelas formas preexistentes, portadoras de funcionalidade e de sentidos múltiplos. Digamos que a sociedade produz a paisagem, mas que isso jamais ocorre sem mediação. É por isso que, ao lado das formas geográficas e da estrutura social, devemos também considerar as funções e os processos que, através das funções, levam a energia social a transformar-se em formas.

O livro é dividido em três partes. Na primeira, intitulada "O espaço dividido", Santos discute a divisão do espaço em diferentes escalas, desde o local ao global, e como essa divisão afeta as relações sociais e a produção do espaço geográficos, por meio das categorias espaço absoluto e espaço relativo, destacando a importância das relações sociais na produção do espaço relativo. Na segunda parte, cujo título é "O espaço produzido", Santos discute a produção do espaço geográfico pela ação humana, destacando, neste caso, as relações sociais e políticas que moldam a organização espacial das cidades e do campo, a partir do entendimento do "espaço como um produto social" segundo o qual as relações sociais e políticas moldam a organização espacial. Por fim, na terceira parte, "O espaço em questão", Santos discute as questões mais amplas relacionadas ao espaço geográfico, como o papel do Estado na produção do espaço, a globalização e as novas formas de organização espacial que

surgem a partir das tecnologias de comunicação e informação.

Essa análise tripartite não somente encontra afinidades com as concepções de Lefebvre (2001), mas são de certo modo aprofundadas em A produção do espaço (2001), associadas a três momentos de compreensão do espaço social, vinculados à distinção entre as representações do espaço e o espaço das representações: o espaço percebido (prático-sensível), o espaço concebido (abstrato-mental), e o espaço vivido (relacional-socializado). O primeiro corresponde à percepção sensorial do ambiente urbano; o segundo, ao espaço concebido pelos cientistas, pelos urbanistas, que no exercício teórico e prático configuram o espaço dominante; já o espaço das representações sociais, por excelência, coincide com o espaço vivido, o espaço dos habitantes, dos artistas, ou dos filósofos, que os descrevem por meio de imagens e símbolos. Este último corresponde a um espaço dominado, que a imaginação tenta modificar e apropriar.

Esse entendimento de Lefebvre está vinculado à sua teoria crítica do espaço, segundo a qual analisa certos aportes de conhecimentos parcelares ao estudo do espaço urbano, com o propósito de compreender as limitações e riscos dessas contribuições que se apresentam como um modelo pronto, fechado e acabado de conhecimento. Dentro dessa ótica, a contribuição de cada ciência, mesmo que fundamental, mostra-se insuficiente para o conhecimento do espaço. A sociedade urbana, o espaço e a vida cotidiana, nesse contexto, correspondem a caminhos possíveis para o conhecimento, desde que considerados segundo uma concepção de interação, sobreposição e atravessamento de saberes especializados. Com base nessa argumentação, o autor desaprova a extrema especialização das disciplinas ligadas ao planejamento urbano, que se baseiam em simplificações e análises de fragmentos do presente, vislumbrando um ideal desvinculado das dinâmicas constitutivas do espaço, corroborando a preservação da estrutura de poder. A prática espacial, ao mesmo tempo em que define os lugares, define também a relação entre o local e o global, configurando, de um lado, espaços privilegiados e, de outro, espaços cotidianamente banalizados, cada um deles representados por símbolos favoráveis ou desfavoráveis, autorizados ou interditos a determinados grupos.

Dando continuidade ao esforço analítico de compreensão da cidade como um organismo complexo, em contínua transformação, que comporta o cruzamento de diferentes aportes conceituais, o estudo recorre a Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses (1996; 2017), que a examina como bem cultural, identificando, analogamente a Santos e Lefebvre, três dimensões inseparáveis e solidárias, referentes às lentes de observação da sua natureza, sua estrutura e dinâmica de funcionamento: a dimensão do artefato, a do campo de forças e a das significações (MENESES, 1996, p. 149). A primeira dimensão é a da cidade como artefato, coisa fabricada, e se manifesta por meio dos seus elementos físicos, de seus traçados, e de suas formas arquitetônicas; a segunda é caracterizada pelas constantes tensões e conflitos de ordem econômica, social, política e cultural, inerentes ao seu próprio funcionamento, à sua estrutura de poder, configurando, assim, a cidade como um artefato produzido (e reproduzido) socialmente; por fim, a terceira dimensão que se conecta com as demais é a dos sentidos atribuídos à cidade e aos seus elementos constituintes, bem como aos interesses e relações de poder que a conformam.

A aproximação entre Carlos, Santos, Lefebvre e Meneses sugere uma compreensão de cidade enquanto espaço vivo, na qual se cruzam diversas forças e interesses, que necessariamente produzem conflitos em torno do uso e apropriação do espaço público, o que torna necessário compreender as relações entre espaço, sociedade e cultura, para se alcançar uma análise crítica e reflexiva da vida urbana, considerando que as transformações urbanas

têm impacto direto na vida cotidiana das pessoas. Nessa perspectiva, a cidade é vista não apenas como um conjunto de bens materiais (como edifícios e monumentos), mas como um espaço vivo, marcado pela presença e pelas práticas das pessoas que o habitam.

O pensamento de Ulpiano T. Bezerra de Meneses (2017), relacionado à noção de valor cultural, confirma a convergência de ideias acima assinalada:

(...) entendido como o potencial de qualificar (diferencialmente) qualquer tempo ou segmento de vida humana integral e seus processos de socialização pela interação recíproca com espaços, coisas, práticas. Não se justificam, assim, polaridades excludentes entre sujeito e objeto, utensílios e usuários, hábitat e habitante, patrimônio material e imaterial (MENESES 2017, p.30).

Como pondera Meneses, muito pouco se conhece do habitante quando se fala de usos sociais: impõe-se, portanto, repovoar o patrimônio urbano, nele reintroduzir o seu protagonista. Os movimentos sociais carregam em si grande potencial para explicar as características mais ricas e diversas dos habitantes, e a presença do habitante dá-se pela habitação, já que é ele quem, ao habitar, produz empiricamente a habitação. O mesmo se estende à cidade e ao espaço público que se faz ao ser usado, construído, habitado (MENESES, 2017, p.41-44).

A estética urbana está de certa forma questionada no próprio significado, podendo ser a cidade como obra de arte, como simplesmente a ornamentação/embelezamento, ou até mesmo os modos de qualificação/requalificação. No entanto, a arte urbana é ainda mais fluida em conceito acentuando conteúdos espaciais, e frequentemente assumindo conteúdos políticos como forma de apropriação do espaço urbano em variadas modalidades como o grafite, o teatro, a música, a dança de rua, entre outros.

Fazendo do habitante sujeito da cidade, Meneses pontua que a estética urbana deveria incluí-lo como o produtor de experiências estéticas pronto a estetizar o seu ambiente. Mas é na prática da cidade, do espaço, que são fornecidos os insumos para a inteligibilidade e a fruição no cotidiano. Há de se tomar a estética como um sistema perceptível e com traços próprios, que compõem o mundo que se quer conhecer, real, organizando a apropriação corporal do espaço, incluindo diversas dimensões, valores e práticas do cotidiano das contingências e das escolhas.

A estética é condição seminal para a cidade significar, gerando subjetivação. Assim, numa condição excessivamente utilitária do espaço como a nossa, em prejuízo de conteúdos perceptivos, simbólicos, axiológicos, dá-se àquela redução semântica, com embaçamento da possibilidade de significar fomentando a alienação ou o stress (MENESES, 2017, p.46).

O território artístico foi aos poucos se apropriando da palavra estética, mas vale ressaltar que a arte é somente uma das manifestações possíveis dessa palavra, originada do grego *aesthesis* que significa, percepção, como relata Meneses (2017). Para ele mais do que percepção, ela possibilita a mediação do Eu com o mundo externo, como ponte fundamental que os sentidos fornecem a cada habitante para que organize as múltiplas relações com o ambiente e com os semelhantes. Sendo assim, a estética é condição de vida social, uma mediação que nos torna humanos, com capacidades sensoriais, porque mais que termos um corpo, somos um corpo como modo de ser no mundo.

4. Arte Urbana e a Paisagem

Voltando a Pallamin (2015), o interesse da cena contemporânea nas cidades é situar e caracterizar um olhar para as intervenções de arte urbana, buscando compreender as experiências significativas que geram e os modos como a cidade é (re)produzida nesse fazer artístico. Um aspecto relevante no conjunto das artes urbanas é uma estreita articulação desses trabalhos com tensões e conflitos urbanos latentes.

A autora pondera que a relação entre ação artística e espaço público é questão crucial para circunscrever o terreno no qual a arte urbana instaura sua presença - com maior ou menor força de significação. Desse modo torna-se partícipe da produção simbólica do espaço urbano, compreendida no plano das relações sociais e não reduzida a uma dimensão estetizada, repercute as contradições, conflitos e relações de poder que constituem o espaço. Nessa tematização, associa-se direta e internamente à natureza constituinte do espaço público, à questão de identidade social urbana, de gênero, e a expressões culturais que possam ou não nele vir a ocorrer, enfim, às condições de cidadania e democracia.

Os valores da arte contemporânea não são vistos separadamente de problemas da vida urbana e cotidiana. Sua concreção estética, as significações e os valores com os quais trabalha incitam o questionamento sobre como e com quem os espaços da cidade são determinados, que imagens, representações e discursos são aí dominantes, quais ações culturais contam ou quem tem exercido o direito à fruição, ou à participação e à produção cultural.

Em meio ao horizonte aberto de possibilidades pelas quais as produções artísticas podem vir a ocorrer nos espaços urbanos, focaliza-se aqui a arte urbana como prática crítica, revelando-se o caráter profícuo da reflexão sobre espaço público, potencializada pela ideia de tornar a cidade disponível para todos os grupos. Pallamin (2015) descreve que essa prática crítica inclui entre seus propósitos estéticos o desafio a certos códigos de representação dominantes, a introdução de novas falas e a redefinição de valores como abertura de inúmeras possibilidades de apropriação e usufruto dos espaços urbanos físicos e simbólicos.

A arte urbana como prática crítica, ao antepor-se a narrativas pré-montadas, percorre as vias de interrogação sobre a cidade, sobre como essa tem sido socialmente construída, representada e experienciada. É deste ponto que deriva um dos aspectos de maior interesse na reflexão sobre seu vínculo com o espaço público, qual seja, sua possibilidade de ser, ao mesmo tempo, inflexão e espelhamento.

Esse entendimento pode ser aproximado ao da geógrafa e crítica de arte norte-americana, Lucy Lippard (1983), em seu estudo sobre as relações entre arte, cultura e paisagem, partindo da premissa de que a paisagem é uma construção social e cultural, moldada pelas interações entre as pessoas e o ambiente natural ou construído, que pode ser explorada por meio da arte. Nesse sentido, a arte pode ser entendida como uma forma de reinterpretar essas relações, ampliando as possibilidades não apenas de compreensão e percepção da paisagem, mas de sua própria transformação, por meio da ação artística.

Suas produções no âmbito da Land Art são alimentadas por referências da história da arte, especialmente por monumentos das antigas civilizações, aproximando as visões contemporânea e antiga, como um processo de retorno à terra, uma reapropriação física e simbólica de um território desconhecido.

Segundo Lippard (1983), a arte pode revelar camadas da paisagem normalmente despercebidas, suscitando discussões ligadas à identidade e à memória, ou ainda vinculadas ao

poder e à reivindicação de justiça social. Em síntese, ao provocar a observação, reflexão e intervenção, a arte urbana provoca mudanças na paisagem e na forma como é percebida, produzida e vivida. Uma compreensão que estabelece ressonância com as referências do campo da geografia e do patrimônio cultural aqui mencionadas.

Em contraposição à Land Art, imersa na paisagem natural, os murais urbanos poderiam sugerir uma imersão na paisagem urbana, explorando a visualidade da paisagem, propiciando uma reconexão com o lugar, com as fachadas-cegas, esses suportes à espera de um preenchimento de sentido, de não-lugar, convertem-se em focos de contemplação, recursos poéticos, dispositivos de discussão dos temas sugeridos pelas imagens.

Às contribuições de Pallamin e Lippard sobre as relações entre arte e paisagem, são interligadas as do geógrafo britânico, Tim Ingold, que se dedica especificamente à antropologia da paisagem, enfatizando a importância da percepção sensorial na construção da paisagem.

Carvalho e Steil (2012), analisam o pensamento ecológico de Tim Ingold (2010), mencionando o seu questionamento à dicotomia entre natureza e cultura, que orienta a defesa de um novo paradigma de “antropologia ecológica”. Interessa aqui enfatizar que essa proposição se distancia de uma perspectiva cartesiana, que “confere à razão humana o lócus do conhecimento”. Contrariamente, não dissocia o homem da natureza, ao afirmar que “o conhecimento depende fundamentalmente da imersão dos sujeitos na tessitura dos fenômenos do mundo” (CARVALHO; STEIL, 2012, p. 239). O conhecimento, entendido como habilidades culturais constituídas pelos seres humanos dentro de um processo natural e evolutivo, interliga história natural e cultural:

Ao habitar o mundo, somos envolvidos pelos múltiplos traços históricos e culturais que foram incorporados na paisagem. Estes traços, no entanto, não são uma prerrogativa dos humanos, mas de todos os seres ou objetos que habitam o mundo. (...) Nesta perspectiva, a cognição é um processo em tempo real. É neste sentido que Ingold afirma que a contribuição das gerações passadas para as seguintes não se dá pela entrega de um conjunto de informação que adquiriu autonomia em relação ao mundo da vida e da experiência, mas pela criação, por meio de suas atividades, de contextos ambientais dentro das quais as gerações presentes desenvolvem suas próprias habilidades (INGOLD, 2010, p. 21, apud CARVALHO; STEIL, 2012, p. 240-241).

Essa posição consiste em considerar a atividade em si mesma como produtora de conhecimento, ao produzir traços na paisagem, independente de quem a realiza, sejam humanos, ou não-humanos, aproximando diferentes campos do conhecimento, e desfazendo a distinção entre processos biológicos e culturais. Reflete ainda uma postura crítica em relação à forma como se opera a ciência na modernidade, fundada no primado da razão como um campo autônomo e autossuficiente.

Dentro dessa ótica, o desenho para Ingold é um método descritivo para a antropologia – antropografia, ou antropologia gráfica –, um instrumento de compreensão da vida social, ou seja, uma prática de inscrição em que observação e descrição estão entrelaçadas, do mesmo modo que se entrecruzam conceitos e práticas. Esse entendimento é bastante oportuno quando aplicado à arte urbana.

5. Museus ao Ar Livre

Discorrer sobre as relações entre a produção do espaço urbano, a arte urbana e a paisagem, com base na contribuição de autores de distintas áreas, permite enfatizar a conexão entre as dimensões materiais, políticas e simbólicas, que permeiam a construção e transformação da cidade compreendida como fenômeno cultural multidimensional, em que sujeitos e grupos sociais procuram interagir criticamente, ora compondo com organismos instituídos, ora subvertendo formas convencionais de produção cultural. Permite ainda reforçar o entendimento de que a arte urbana, enquanto prática crítica, articula memória, percepção e reflexão sobre a cidade, constituindo mais uma camada de representação e experiência socialmente construída.

Nesse sentido, o estudo detém-se a seguir na produção de dois projetos culturais inseridos em diferentes lugares da cidade de São Paulo.

5.1. Museu Aberto de Arte Urbana (MAAU)

Ao todo 66 grafites, pintados de dois lados de 33 pilares que sustentam trecho suspenso do Linha 1 Azul do metrô, entre as estações Portuguesa-Tietê, Carandiru e Santana, formam o Museu Aberto de Arte de Rua, ou conhecido simplesmente por MAAU. Pintados de forma sequencial na Avenida Cruzeiro do Sul na Zona Norte de São Paulo, esses grafites podem ser vistos tanto no sentido bairro-centro, quanto no sentido centro-bairro, proporcionando uma visão serial por toda sua extensão. Área pública por excelência, a céu aberto, sem muros ou grades, disponível a contemplação de todos, pode ser percebido de bicicleta pelo usuário da ciclo-faixa lateral, a pé, de carro, ou de dentro de um transporte público.

O MAAU foi idealizado em meados de 2011 por alguns artistas da cena do grafite, entre eles Binho Ribeiro, Onesto e Chivitz, que na ocasião foram denunciados pela população, e conseqüentemente presos para prestarem esclarecimentos por pintarem no local sem autorização. A ocorrência os inspirou a se organizarem para criar um “museu” fora dos padrões conhecidos, que fosse aberto, urbano. Para tanto, o projeto foi enviado e aprovado pela Secretaria de Estado e Cultura, pelo Metrô e pela SP-Urbanismo. Após a elaboração oficial do MAAU, criou-se também parceria com o Paço das Artes e com a Galeria Choque Cultural.

O Metrô e a Secretaria de Estado e Cultura contribuíram com 3000 latas de Spray e 40 latas de tinta látex e, em setembro de 2011, iniciou-se a execução das pinturas, em 10 dias de trabalho com 58 artistas, sendo a maioria deles advindos da zona norte paulistana. Reunidos com a curadoria dos grafiteiros Binho Ribeiro e Chivitz, adotaram temáticas variadas como: natureza, vida urbana, periferia e homenagens. Após 3 anos do início da implantação do MAAU, que inicialmente ficava entre as estações Carandiru e Santana, foi ampliado pela própria prefeitura, partindo da estação Portuguesa-Tietê, Carandiru e Santana, como conhecemos hoje. Nesse período, comerciantes e moradores da região criaram o Movimento Santana Viva, a pretexto de promover desenvolvimento local e qualidade de vida, distribuíram algumas pedras em forma de paralelepípedos, em torno dos pilares ou canteiros, com dupla função, primeiramente como uma ação “antimendigos”, para que moradores em situação de rua não montassem suas barracas ou fizessem suas fogueiras junto aos pilares, e a outra, proteger a pintura e sua estrutura dos pilares, já que o fogo poderia prejudicar e abalar pouco a pouco suas estruturas. Também o canteiro central recebeu novo paisagismo, reforço na iluminação, caminho para pedestre e uma ciclovia. Essa interação entre a produção das pinturas e a apropriação dos moradores locais explicita a tensão permanente a que está sujeito o espaço urbano.

Uma das intenções mais relevantes do MAAU foi a aproximação entre a arte urbana e a população, como também a recuperação do centro de Santana, buscando fazer ações educativas na região. A ideia inicial era trocar as pinturas todos os anos, o que não aconteceu, mas elas vêm sendo refeitas de tempos em tempo.

Importante salientar que a iniciativa para o surgimento do MAAU, a vontade impulsionadora, foi dos artistas moradores da região, com o propósito não só expor suas pinturas como também colorir, inquietar, qualificar e recuperar a via onde se instalaram. Há artistas que participam individualmente, alguns já conhecidos como: Magrela, Chivitz, Minhau, Onesto, Binho, entre tantos outros, como também há a participação de coletivos de arte como: Grupo Opni e Crew ZN Lovers, etc.

O Coletivo Crew ZN Lovers⁷ declarou que, para eles, o trabalho no MAAU não se enquadra na classificação de grafite, já que foi autorizado, visto que para o grupo, grafite é sempre uma arte não autorizada. É por esse motivo que denominam seus trabalhos na Avenida Cruzeiro do Sul como pintura mural, painel, ainda que a técnica utilizada tenha sido a do grafite. Sobre pintar em área onde já havia algumas pichações, eles esclarecem que na rua há respeito por quem chegou primeiro no espaço, grafiteiro ou pichador que por ética devem manter a pintura anterior, mas isso não aconteceu no caso do MAAU, por ter manutenção periódica, o que tornou os painéis renováveis, todos pintam sobre pinturas antigas, sem problemas entre os artistas.

Figura 1: MAAU - Vista Geral da Avenida Cruzeiro do Sul - Zona Norte.



Fonte: <https://diurbesp.tumblr.com/post/125537021205/maau-este-%C3%A9-o-museu-aberto-de-arte-urbana-de-s%C3%A3o> - acesso em 23 de maio de 23, Autoria: Lucas Chicone.

7 Declaração feita pelos integrantes do Coletivo Crew ZN Lovers ao site do Museu Aberto de Arte Urbana. Disponível em <https://museuabertodearteurbana.wordpress.com>

Figura 2: MAAU - Vista Geral da Avenida Cruzeiro do Sul – Zona Norte – próximo à passarela do metrô Portuguesa-Tietê.



Fonte: <https://www.descubrasampa.com.br/2020/09/museu-aberto-de-arte-urbana-de-sao-paulo-maaU.html> - acesso em 24 de maio de 23.

Figura 3: MAAU - Vista Geral da Avenida Cruzeiro do Sul – Zona Norte – São Paulo, Calçamento sem as intervenções do Movimento Santana Viva.



Fonte: https://www.facebook.com/photo/?fbid=707530879287717&set=a.464535343587273.105271.266992283341581&locale=pt_BR - acesso em 24 de maio de 23.

5.2. Museu de Arte de Rua (MAR)

Museu de Arte de Rua, comumente denominado MAR, é uma iniciativa da Prefeitura de São Paulo, em parceria com a Secretarias Municipal de Cultura, Subprefeituras e Secretaria de Educação e visa primordialmente aprimorar a vocação da cidade para a produção de arte urbana, ampliando seu impacto positivo na cultura e identidade da cidade de São Paulo.

Formado por painéis pintados e distribuídos nas 5 macro-regiões (centro, zona norte, zona sul, zona leste e zona oeste), as obras são desenvolvidas nas mais diversas técnicas como: mural, grafite, fotografia, colagem, estêncil, lambe-lambe, dentre outros tipos de obras visuais. Podem ser conferidos nos mais diversas suportes e escalas, desde empenas de prédios, muros e fachadas da capital, podendo se executados por artistas individualmente ou coletivos de arte.

Realizado desde 2019, com a peculiaridade de que a temática tenha se relacionado com a pandemia de COVID-19, na edição de 2020, homenageando por exemplo os trabalhadores que não pararam durante o período de restrições, como os agentes de saúde e os entregadores, vem em crescente participação tanto no número de artistas, quanto no número de obras executadas. No início foram pouco mais de 30 painéis, em 2020 cerca de 40 novas obras, e em 2021 já eram mais de 100 intervenções artísticas distribuídas pela cidade. Já o edital de 2022 privilegiou temas como: povos originários, movimento LGBTQIA+ e maternidade, entre outros.

As artes podem ser vistas diretamente inseridas na paisagem da cidade tanto em grandes empenas de prédios, como em fachadas de Centros Educacionais ou até em interiores de Casas de Cultura, com uma distância de até 110Km entre elas, como também de forma online pelo site MAR 360⁸, uma plataforma da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, que apresenta 96 murais realizados nas últimas edições do MAR, oferecendo um tour virtual cultural pelas mais variadas zonas e bairros que cortam a cidade, por meio de um mapa personalizado e interativo. Para que todos os murais fossem captados em seus mais ricos detalhes foram utilizados drones equipados com câmeras 12K de alta resolução que resultou em uma plataforma que mantém um museu de arte urbana em formato de realidade virtual, podendo ser acessado pelo navegador de qualquer computador. O MAR 360° também foi projetado com tecnologia de giroscópio, que cria a sensação de visão em primeira pessoa quando vivenciado através do celular, sensação essa que pode ser intensificada com o uso de óculos de VR ou óculos Cardboards.

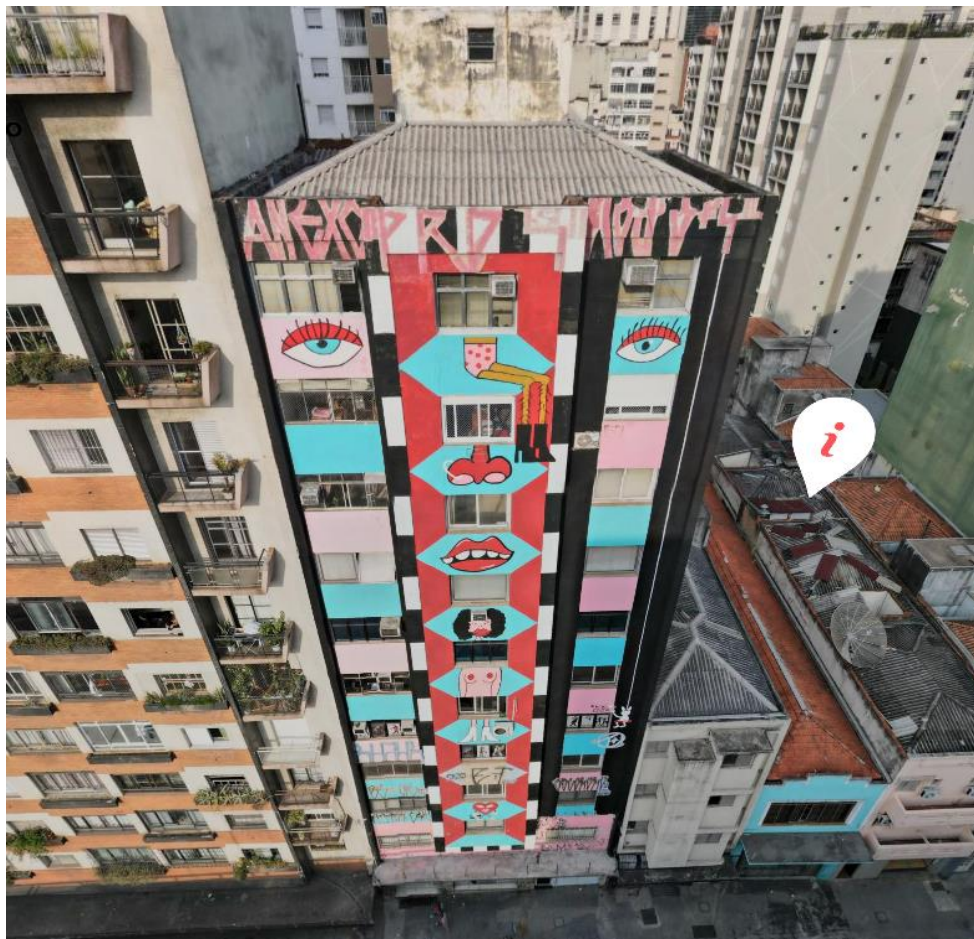
Figura 4: Projeto MAR. Artista Apolo Torres. Título: O entregador. Local: Av. Santos Dumont, 157 – Centro de SP.



Fonte: <https://www.mar360.art.br/pt/> - acesso em 20 de maio de 23.

⁸ É possível acessar o Museu de Arte de Rua no site www.mar360.art.br.

Figura 5: Projeto MAR. Artista Chiara Cozzolino (Kiki Cozz). Título: Ja[nelas] curiosas. Local: Rua: Amaral Gurgel, 447 - Vl. Buarque – SP.



Fonte: <https://www.mar360.art.br/pt/> - acesso em 20 de maio de 23.

Figura 6: Projeto MAR. Artista Alex Kaleb. Título: Ler, sonhar e voar. Local: CEI Libertário - Vl. Paraisópolis – SP.



Fonte: <https://www.mar360.art.br/pt/> - acesso em 20 de maio de 23.

Figura 7: Projeto MAR. Artista Celso Gitahy. Título: TVnauta no deserto. Local: Av. Brig. Luiz Antônio, 1622 – Bela Vista – SP.



Fonte: <https://www.mar360.art.br/pt/> - acesso em 20 de maio de 23.

Figura 8: Projeto MAR. Artista Mag Magrela. Título: Unificação. Local: Rua: das Palmeiras, 481 – VI. Buarque – SP.



Fonte: <https://www.mar360.art.br/pt/> - acesso em 20 de maio de 23.

6. Considerações Finais

Analisar a relação entre arte urbana e espaço público, e como se entrelaça com questões sociais, possibilita-nos reconhecer várias camadas de compreensão que evidenciam a condição da cidade como um organismo vivo, em permanente disputa. Por outro lado, discutir a arte urbana permite reconhecer o cidadão não só como observador, mas o coloca também na posição daquele que interage e constrói a paisagem, explicitando sua presença cultural e política, tecendo o espaço público ao qual ele pertence.

Mesmo a cidade sendo um local privilegiado para ações capitalistas, ela também se mostra lugar de resistência criativa, com diferentes atores envolvidos na sua produção. Haja vista a origem do MAAU, que nasceu de uma demanda dos artistas e conquistou os órgãos competentes para sua implantação; e também o MAR, que teve sua concepção ligada a um projeto público, patrocinado pela prefeitura, com o objetivo de fortalecer e potencializar manifestações artísticas em espaços públicos de São Paulo.

Sujeitos e grupos antes dispersos, ou situados em interstícios urbanos, típicos de áreas de vulnerabilidade e desorganização social, tiveram na ação criativa um meio de revelar formas potentes de apropriação do espaço público, e de comunicação com outros agentes, instaurando vínculos de pertencimento com o lugar e com as pessoas que se reconheceram nas obras produzidas, que se identificaram com sua mensagem de resistência e de superação de uma condição de invisibilidade, ou de exclusão.

É possível notar que intervenções como MAAU e o MAR trazem impacto na compreensão das experiências e nas maneiras como a cidade é (re) produzida artisticamente, sendo assim a arte urbana participa ativamente da produção simbólica do espaço público e da paisagem, por consequência. Além disso, a arte urbana, em se tratando de uma prática crítica, mostra seu caráter de reflexão sobre o espaço público, potencializando a perspectiva de se vislumbrar uma outra cidade possível.

Ao proporcionar intervenção e observação, os museus a céu aberto aqui mencionados provocam mudanças na paisagem, no modo como ela é percebida, produzida e vivida, mostrando como a arte urbana proporciona um acesso à cidade, a partir do imaginário dos seus habitantes. Espaços de interdições e contradições presentes nas experiências cotidianas, são sublimados por intermédio das práticas artísticas, que os converte em lugares ressignificados, não unicamente por ação dos artistas, mas também pelo diálogo que se instaura com o observador, um observador-participativo.

Agradecimentos

As autoras agradecem o apoio recebido do Instituto Anima para o desenvolvimento da pesquisa realizada no âmbito do Programa de Pós-Graduação stricto sensu em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu (PPGAUR-USJT).

Referências

CARLOS, Ana Fani A. **O espaço urbano**: novos escritos sobre a cidade. São Paulo: FFLCH, 2007.

CARVALHO, Isabel C. M.; STEIL, Carlos A. O pensamento ecológico de Tim Ingold. **Anuario de Antropología Social y Cultural em Uruguay**, vol. 10, 2012.

INGOLD, Tim. Da transmissão de representações à educação da atenção. **Educação**. Porto Alegre, v.33, n1, p.6-25, jan./abr. 2010. Disponível em:
<<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/6777/4943>>. Acesso em: 03 de março de 2023.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Trad. Doralice B. Pereira e Sérgio Martins (original: La production de l'espace. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: início - fev.2006. Disponível em:
<http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/02_arq_interface/1a_aula/A_producao_do_espaco.pdf>. Acesso em: 13 de março de 2023.

LIPPARD, Lucy. **Overlay - Contemporary Art and the Art of Prehistory**. New York: Pantheon Books, 1983.

MAAU. <https://museuabertodearteurbana.wordpress.com/>

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Morfologia das cidades brasileiras: introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. **Revista USP**, nº 30, p. 144-155, jul. ago.1996.

MENESES, Ulpiano T. B. de. O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. Conferência Magna, **I Fórum Nacional de Patrimônio Cultural**. Ouro Preto: IPHAN, 2009, p. 25-39.

MENESES, Ulpiano T. B. de. Repovoar o patrimônio ambiental urbano. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional** n. 36, 2017, p. 39-51.

PALLAMIN, Vera M. **Arte, cultura e cidade: aspectos estéticos-políticos contemporâneos**. São Paulo: Annablume, 2015.

PALLAMIN, Vera M. **Arte urbana - São Paulo: região central (1945 - 1998)**. São Paulo: Annablume, 2000.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PROJETO MAR. Prefeitura de São Paulo. <https://www.prefeitura.sp.gov.br>.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: Hucitec, 1986.