



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
DESENVOLVIMENTO E MEIO AMBIENTE  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM GESTÃO E POLÍTICAS  
AMBIENTAIS



Anderson Alves dos Santos

**A ORIGINALIDADE DA ARTE NA OBRA DA CIDADE**

RECIFE  
2017

ANDERSON ALVES DOS SANTOS

**A originalidade da arte na obra da cidade**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento e Meio Ambiente da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Desenvolvimento e Meio Ambiente.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Edvânia Tôrres Aguiar Gomes

Co-orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Aura González Serna

RECIFE  
2017

Catálogo na fonte  
Bibliotecária: Maria Janeide Pereira da Silva, CRB4-1262

S237o Santos, Anderson Alves dos.  
A originalidade da arte na obra da cidade / Anderson Alves dos Santos.  
– 2017.  
252 f. : il. ; 30 cm.

Orientadora : Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Edvânia Tôrres Aguiar Gomes.  
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.  
Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento e Meio Ambiente, Recife,  
2017.

Inclui referências, apêndices e anexos.

1. Meio ambiente. 2. Arte pública. 3. Arte de rua. 4. Arte – Espaços públicos. 5. Meio ambiente (Arte). I. Gomes, Edvânia Tôrres Aguiar (Orientadora). II Título.

363.7 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2017-213)

**Anderson Alves dos Santos**

**A ORIGINALIDADE DA ARTE NA OBRA DA CIDADE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento e Meio Ambiente da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Desenvolvimento e Meio Ambiente.

Aprovada em 27/01/2017

Banca Examinadora:

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Edvânia Tôrres Aguiar Gomes**  
Universidade Federal de Pernambuco (Orientadora)

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Vanice Santiago Fragoso Selva**  
Universidade Federal de Pernambuco (Examinadora Interna)

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria de Fátima Gomes de Lucena**  
Universidade Federal de Pernambuco (Examinadora Externa)

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maristela Oliveira de Andrade**  
Universidade Federal da Paraíba (Examinadora Externa)

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Onilda Gomes Bezerra**  
Universidade Federal de Pernambuco (Examinadora Externa)

Às minhas tias e tios

Nana, Beta, Diana, Vera, Corro, Ezzo, Dil e Tita  
O mais importante fundamento foi o amor que o menino Dindo recebeu de vocês.

## AGRADECIMENTOS

Ao sagrado que me frequenta por meio das orações de pessoas amáveis e às generosidades silenciosas que me agraciaram no decorrer dessa trajetória.

Ao meu seio familiar me desculpo pelas ausências e agradeço pelo amor que me transmitem, obrigado pelos detalhes que sempre me levaram às melhores conquistas: Minha mãe Dona Del, meu pai Major Alves, meu irmão Júnior, minhas sobrinhas Evelyn e Ellen e minha cunhada Nalva.

À Aline, minha esposa e parceira de todas as horas. Nesse nosso mundo particular eu sempre aprendo e reaprendo muito com você. Agradeço por pensar comigo e por ajudar a aprimorar a minha humanidade.

À Edvânia Tôrres, minha orientadora. Agradeço por considerar com respeito e inteligência as minhas tentativas de ser original. Obrigado pela confiança, pela elegância acadêmica e por todos os estímulos criativos.

A Fernando e Adaluza, agradeço por todas as atenções. A Fernanda e Jailto pela torcida e pela minuciosa correção ortográfica dessa tese.

A todos os colegas do Departamento de Engenharia e Meio Ambiente da UFPB e aos professores que se habilitaram a ministrar as minhas disciplinas na graduação: Joel, Lincoln, Elaine e Carla. Agradeço.

Ao grupo de estudos Ecovisões do curso de ecologia da UFPB e aos seus integrantes de hoje e de ontem.

Ao grupo de pesquisa Nexus pela amistosa acolhida e aos amigos do doutorado com quem aprendi muitas coisas, entre eles: Erika, Rodrigo, Lucivânio, João Paulo, Elton, Edlon, Clélio.

A todos os professores e colegas com quem pude desenvolver interlocução sobre a tese: Maristela, Gilberto, Onilda, Mariana, Tomás, Aura, Maria de Fátima e Vanice.

Ao professor Ariovaldo Umbelino, pelas boas provocações sobre a arte na cidade e por todas as atenções concedidas à minha pesquisa nos momentos de convivência.

Ao Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento e Meio Ambiente.

À Solange, secretária da pós, agradeço pela presteza habitual.

À divisão de artes plásticas da FUNJOPE, a Michele e ao setor de geoprocessamento da PMJP, pelo suporte com alguns importantes dados da pesquisa.

Aos funcionários do IPHAEP, pela colaboração com os dados do patrimônio histórico da cidade de João Pessoa.

À restauradora Piedade, pela excepcional colaboração acerca da conservação da arte em João Pessoa.

Aos bons amigos, porque eles existem e me fazem bem.

“Quanto mais original é um homem,  
tanto mais profunda é a sua angústia”  
(Kierkegaard)



## RESUMO

A expressão artística demonstrada como suporte do presente estudo floresceu no Brasil na década de 1980, quando algumas cidades brasileiras compuseram leis que determinaram a instalação de uma obra de arte nas dependências de construções públicas e privadas, sob a justificativa do fomento à fruição da arte no ambiente urbano e incentivo do trabalho artístico local. Pelo fato dessa expressão artística ser apresentada principalmente à frente de prédios habitacionais, ela se constitui num setor do mercado de arte que torna as empresas da construção civil ou do setor imobiliário as principais demandantes por obras artísticas. Por considerar que arte é uma obra com a tendência de ser incompreendida pelos seus contemporâneos (MARX, 1999), mas que originalmente exerce a função de provocar transformações sócio-históricas (LUKÁCS, 1970), procurou-se analisar a arte como obrigação no espaço urbano, a fim de refletir sobre o caráter da sua originalidade frente ao desenvolvimento da cidade entendida como uma “obra” (LEFEBVRE, 1991). Com tais fundamentos, a pesquisa lançou a tese de que a originalidade da arte na obra da cidade se esvai no espaço produzido, enquanto que as tendências colaborativas entre as obras no sentido da arte e da cidade são relegadas à banalidade. Como objetivo buscou-se analisar a originalidade da arte como obrigação por meio da visualização da sua condição espacial produzida por agentes detentores do poder econômico e político, tomando-se como exemplo as influências históricas e atuais compreendidas no espaço urbano da cidade de João Pessoa - PB. Para a elaboração da pesquisa, foi realizada revisão bibliográfica sobre os temas história da arte, produção do espaço urbano, arte na sociedade capitalista, arte e meio ambiente e originalidade. Realizou-se também pesquisa documental no IPHAEP, para levantamento do patrimônio artístico da cidade e consulta à documentação na Funjope, que forneceu os dados primários para a elaboração de um banco de dados geográficos, composto de um total de 344 obras de arte pesquisadas, entre os anos de 2013 e 2015. Essas informações deram suporte à elaboração de um conjunto de gráficos, tabelas e mapas sobre a arte exposta na cidade de João Pessoa. Foram feitos ainda trabalhos de campo na cidade de João Pessoa - PB e Recife - PE. O debate seguiu a reflexão sobre a originalidade da arte, as relações colaborativas entre arte, cidade e o tema do meio ambiente e discutiu-se sobre a arte no capitalismo. Nesse percurso, demonstrou-se a situação conflituosa e insipiente da arte como obrigação no espaço urbano, subvertida à lógica produtiva da habitação como mercadoria, em detrimento do valor de uso da cidade e da fruição da arte no espaço público.

**Palavras-chaves:** Originalidade. Arte como obrigação. Arte e cidade. Arte e ambiente.

## ABSTRACT

The artistic expression demonstrated as support to this study started in Brazil in the 1980s, when some Brazilian cities created laws to determine the installation of an artwork in public and private buildings, justified by the increase the enjoyment of art in the urban environment and encouragement of local artists. Because this artistic expression is presented mainly in front of residential buildings, it is constituted in a sector of the art market that makes construction companies or real estate the main demanders for artistic works. Considering that art is a work that tends to be misunderstood by its contemporaries (MARX, 1999), but that originally performs the function of provoking social and historical transformations (LUKÁCS, 1970), it was decided to analyze art as an obligation in urban space, in order to reflect on the character of its originality in relation to the development of the city understood as a "work" (LEFEBVRE, 1991). Based on that, the research undertakes the thesis that the originality of the art in the work of the city goes away in the space produced, while the collaborative tendencies among works in the sense of art and the city are relegated to banality. The objective was to analyze the originality of art as an obligation through the visualization of its spatial condition produced by agents who hold economic and political powers, taking as an example the historical and current influences included in the urban space of the city of João Pessoa - PB. For the elaboration of the research, a bibliographical revision was made on the themes of art history, production of urban space, art in capitalist society, art and environment, and originality. Documentary research was also carried out at the Historical Heritage Institute of the State of Paraíba - Brazil, to survey the city's artistic heritage and consult the documentation at the Culture Foundation of the city of João Pessoa, which provided the primary data for the elaboration of a bank of geographic data, composed of a total of 344 works of art that were installed from 2013 to 2015. This information supported the elaboration of a set of charts, tables and maps on the art exhibited in the city of João Pessoa. Field work was carried out in the city of João Pessoa and Recife. The debate followed the reflection on the originality of art, the collaborative relations among art, city and the theme of the environment, and discussed on art in capitalism. In this way, the conflicting and insipient situation of art as an obligation in the urban space, subverted to the productive logic that understands housing as a commodity, has been demonstrated to the detriment of value of use of the city and the enjoyment of art in the public space.

**Keywords:** Originality. Art as an obligation. Art and city. Art and environment.

## RÉSUMÉ

L'expression artistique démontrée pour soutenir la présente étude prospère au Brésil dans les années 1980, lorsque certaines villes brésiliennes ont composé des lois qui ont déterminé l'installation d'une œuvre d'art dans les bâtiments publics et privés, justifiée par l'accroissement de la jouissance de l'Art dans l'environnement urbain et encouragement des artistes locaux. Parce que cette expression artistique se présente principalement devant des immeubles résidentiels, c'est un secteur du marché de l'art qui fait des entreprises de construction la principale demande d'œuvres artistiques. Considérant que l'art est une œuvre qui tend à être mal comprise par ses contemporains (MARX, 1999), mais qui a pour origine la fonction de provocation des transformations sociales et historiques (LUKÁCS, 1970), on a été décidé d'analyser l'art comme une obligation dans l'espace urbain, à réfléchir sur le caractère de son originalité par rapport au développement de la ville entendue comme une «œuvre» (LEFEBVRE, 1991). Avec ces fondations, la recherche entreprend la thèse que l'originalité de l'art dans l'œuvre de la ville s'éloigne dans l'espace produit, alors que les tendances collaboratives entre œuvres dans le sens de l'art et la ville sont reléguées à la banalité. L'objectif était d'analyser l'originalité de l'art en tant qu'obligation par la visualisation de son état spatial produit par des agents de pouvoir économique et politique, prenant comme exemple les influences historiques et actuelles incluses dans l'espace urbain de la ville de João Pessoa - PB. Pour l'élaboration de la recherche, une révision bibliographique a été faite sur les thèmes de l'histoire de l'art, la production de l'espace urbain, l'art dans la société capitaliste, l'art environnemental et l'originalité. Des recherches documentaires ont également été menées à l'Institut du Patrimoine Historique de l'État de Paraíba au Brésil, afin d'étudier le patrimoine artistique de la ville et de consulter la documentation de la Fondation de la Culture de la ville de João Pessoa. Banque de données géographiques, composée d'un total de 344 œuvres d'art qui ont été installées entre les années 2013 et 2015. Cette information a appuyé l'élaboration d'un ensemble de tableaux, de tableaux et de cartes sur l'art exposé dans la ville de João Pessoa. Le travail a été effectué dans la ville de João Pessoa et Recife. Le débat a suivi la réflexion sur l'originalité de l'art, les relations de collaboration entre l'art, la ville et le thème de l'environnement et discuté de l'art dans le capitalisme. Ainsi, la situation conflictuelle et insipiente de l'art comme obligation dans l'espace urbain, subvertie à la logique productive qui comprend le logement comme marchandise, a été démontrée au détriment de la valeur d'usage de la ville et de la jouissance de l'art dans l'espace public.

**Mots-clés:** Originalité. Art comme obligation. Art et ville. Art et environnement.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Sem título.....	20
Figura 2 - Banho de Sol.....	26
Figura 3 - Como uma renda irlandesa. ....	39
Figura 4 - Série Bichos.....	57
Figura 5 - O Caminhante.....	78
Figura 6 - A pedra do Reino.....	96
Figura 7 - Igrejas na cidade Parahyba do Norte.....	98
Figura 8 - Estátua de Nossa Senhora Mãe dos Homens.....	110
Figura 9 - Busto de Venâncio Neiva.....	110
Figura 10 - Monumento ao centenário da Independência.....	111
Figura 11 - Estátua de Álvaro Machado.....	111
Figura 12 - Busto de Aristides Lobo.....	112
Figura 13 - Estátua de Pedro Américo.....	112
Figura 14 - Monumento a Epiácio Pessoa.....	113
Figura 15 - Estátua de Antônio Pessoa.....	113
Figura 16 - Busto de Tamandaré.....	114
Figura 17 - Monumento a João Pessoa.....	114
Figura 18 - Sepultura em homenagem a Antenor Navarro.....	115
Figura 19 - Busto de Camilo de Holanda.....	115
Figura 20 - Busto de André Vidal de Negreiros.....	116
Figura 21 - Efégie do Índio Piragibe.....	116
Figura 22 - Busto de Augusto dos Anjos.....	117
Figura 23 - Busto de Augusto dos Anjos.....	117
Figura 24 - Estátua de Augusto dos Anjos.....	118
Figura 25 - Estátua de Augusto dos Anjos.....	118
Figura 26 - Curandeirismo.....	119
Figura 27 - Cena Nordestina.....	119
Figura 28 - Pombas da Paz.....	120
Figura 29 - Abstração I.....	121
Figura 30 - Pendões sobre o azul.....	121
Figura 31 - Tigre Saltando.....	122
Figura 32 - Coqueiral.....	122

Figura 33 - Boi Azul.....	122
Figura 34 - Porquinhos vermelhos. ....	122
Figura 35 - Galo Barcelos.....	123
Figura 36 - Minecraft.....	144
Figura 37 - As Bênçãos à Nossa Senhora das Neves. ....	168
Figura 38 - Guardiã da Cidade. ....	168
Figura 39 - O Cavaleiro Alado. ....	168
Figura 40 - Sinergia 2. ....	169
Figura 41 - Saudação ao Sol.....	169
Figura 42 - Revoar.....	169
Figura 45 - Muro Alto. ....	178
Figura 43 - Identidade visual da empresa Muro Alto.....	178
Figura 44 - Digital. ....	178
Figura 46 - Espelho. ....	179
Figura 47 - Ícone. ....	179
Figura 48 - Placa em frente da sede da Monteiro Construções e Empreendimentos. ....	179
Figura 49 - Identidade visual do empreendimento. ....	180
Figura 50 - Como uma renda irlandesa. ....	180
Figura 51 - Brasil.....	181
Figura 52 - JP Vienna. ....	181
Figura 53 - O anjo.....	191
Figura 54: Festejando a Natureza. ....	215
Figura 55 - Cavalito.....	220
Figura 56 - Totem Moderno. ....	221
Figura 57 - O beijo. ....	221
Figura 58 - Unidos pelo cooperativismo. ....	222
Figura 59 - Dia de Lazer.....	222
Figura 60 - Pé de Serra. ....	223
Figura 61 - Homem Moderno III. ....	223
Figura 62 - Arco-Íris.....	224
Figura 63 - Adoração a Deus.....	224
Figura 64 - O Abaporú. ....	224
Figura 65 - Um Vinho Brinda a Vida. ....	225
Figura 66 - Ventos dos Mares. ....	225

Figura 67 - Sem título.....	226
Figura 68 - Carnavais do Cabo Branco. ....	227
Figura 69 - Porto da saudade. ....	228
Figura 70 - Série casulo.....	229
Figura 71 - Série bichos.....	229
Figura 72 - Série bichos.....	229
Figura 73 - Perfect. ....	230
Figura 74 - Inspiração.....	230
Figura 75 - Pégaso. ....	231
Figura 76 - Torque.....	232
Figura 77 - Balança.....	232
Figura 78 - Mulher Sentada. ....	233
Figura 79 - Rio Jordão. ....	234
Figura 80 - Chamada. ....	234
Figura 81 - Farias Neto.....	234
Figura 82 - Sem título.....	235
Figura 83 - Alvorecer de um novo dia.....	236
Figura 84 - Como uma onda no mar.....	236
Figura 85 - Como uma onda no mar.....	236
Figura 86 - Fontes do Saber.....	237
Figura 87 - A Santa Família. ....	238
Figura 88 - Ecoabstrato.....	238
Figura 89 - Saint Michel.....	239
Figura 90 - Vôo Pássaro. ....	240
Figura 91 - Caminho do Mar. ....	240
Figura 92 - Sobreposição.....	241
Figura 93 - Minecraft.....	241
Figura 94 - Porto Azzuro.....	242
Figura 95 - Tiki.....	243
Figura 96 - Elos de Amizade. ....	244
Figura 97 - O Samurai. ....	244
Figura 98 - Sede de te ver.....	244

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Crescimento populacional de João Pessoa entre 1872 – 2000. Fonte - Perfil do município de João Pessoa, PMJP (2004) / Censo Demográfico IBGE (2010)....	125
Gráfico 2 - Obras de arte instaladas no município de João Pessoa (2013-2014). ....	154
Gráfico 3 - Imóveis onde foram instaladas obras de arte em João Pessoa (2013-2015). ....	155
Gráfico 4 - Obras de arte instaladas de acordo com o número de pavimentos das edificações em João Pessoa (2013-2015). ....	156
Gráfico 5 - Valor pago pelas obras de arte por número de pavimento das edificações (2013-2015).....	158
Gráfico 6 - Média de preço das obras de arte em João Pessoa pelo número de pavimento das edificações (2013-2015). ....	158
Gráfico 7 - Tipos de obras de arte instaladas em João Pessoa em cumprimento da Lei dos Edifícios (2013-2015).....	160
Gráfico 8 - Materiais utilizados nas obras de arte em João Pessoa em cumprimento da Lei dos Edifícios (2013-2015).....	160
Gráfico 9 - Artistas com obras expostas em edificações com três pisos em João Pessoa (2013-2015).....	162
Gráfico 10 - Valor em reais investido em obras de arte nos bairros de João Pessoa em cumprimento da Lei dos Edifícios (2013-2015).....	163
Gráfico 11 - Distribuição das obras de arte por bairro em João Pessoa por cumprimento da "Lei dos Edifícios" (2013-2015).....	163
Gráfico 14 - Média de preço das obras der arte por artista (2013-2015).....	164
Gráfico 12 - Vendas das obras de arte por artistas (2013-2015). ....	164
Gráfico 13 - Artistas que expuseram nos edificios de João Pessoa” .....	164
Gráfico 15 - Tempo transcorrido entre a data de liberação da licença de construção e a emissão da declaração de vistoria da obra de arte em prédios com 3 pisos.....	172
Gráfico 16 - Bairros onde a arte se apresenta em prédios com três andares. ....	174

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Panorâmica do fomento à arte nas legislações municipais e estaduais no Brasil. .91	
Quadro 2 - Crescimento populacional de João Pessoa entre 1872 – 2000. Fonte: Perfil do município de João Pessoa, PMJP (2004) / Censo Demográfico IBGE (2010). ..... 124	
Quadro 3 - Legislação sobre a Lei dos Edifícios em João Pessoa..... 151	
Quadro 4 - Obras de arte catalogadas entre 2013 e 2015 na cidade de João Pessoa..... 153	
Quadro 5 - Obras de arte contratadas pela Prefeitura de João Pessoa com inexigibilidade de licitação. .... 165	
Quadro 6 - Obras de arte vencedoras do concurso Jackson Ribeiro. .... 166	
Quadro 8 - Informações coletadas no banco de informações. .... 188	



## LISTA DE MAPAS

Mapa 1 - Arte exposta em João Pessoa – século XVIII ao século XX. ....	108
Mapa 2 - Bairros da cidade de João Pessoa.....	135
Mapa 3 - Obras de arte instaladas em João Pessoa conforme a "Lei dos Edifícios" (2013-2015).....	136
Mapa 4 - Distribuição das obras de arte por número de pavimentos das edificações, .....	137
Mapa 5 - Distribuição das obras de arte por valor em reais, João Pessoa (2013-2015).....	138
Mapa 6 - Obra de arte e zoneamento urbano – João Pessoa - PB .....	139
Mapa 7 - Obras de arte e galerias nos lotes – João Pessoa - PB.....	140
Mapa 8 - Obras de arte e rede de esgoto – João Pessoa - PB .....	141
Mapa 9 - Obras de arte e iluminação pública – João Pessoa - PB.....	142
Mapa 10 - Obras de arte instaladas em João Pessoa por artistas plásticos (2013-2015).....	143
Mapa 11 - Localização do município de João Pessoa - PB .....	183

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

FUNJOPE	Fundação de Cultura de João Pessoa
IPHAEP	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Estado da Paraíba
MOSOP	Movimento para a Emancipação do Povo Ogoni
PET	Programa de Educação Tutorial
PB	Estado da Paraíba
PE	Estado de Pernambuco
PMJP	Prefeitura Municipal de João Pessoa
PRODEMA	Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento e Meio Ambiente
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
SEPLAN	Secretaria de Planejamento
SESC	Serviço Social do Comércio
SOJAL	Sociedade dos Moradores e Amigos do Jardim Lusitânia
ZAP	Zona adensável prioritária
ZANP	Zona adensável não prioritária
ZNA	Zona não adensável
ZRA	Zonas de restrições adicionais
ZEIS	Zonas Especiais de Interesse Social

# SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	20
<b>2</b>	<b>APONTAMENTOS SOBRE A ARTE NA CIDADE DO CAPITAL</b> .....	26
<b>3</b>	<b>O CONCEITO DE ORIGINALIDADE EM GYÖRGY LUKÁCS: TENDÊNCIAS DO SER AUTÊNTICO</b> .....	39
3.1	Justificativa da discussão da originalidade no contexto da pesquisa .....	39
3.2	Apontamentos sobre a originalidade e outras derivações .....	41
3.3	A originalidade de György Lukács .....	44
3.4	O conceito de originalidade em György Lúkács .....	46
<b>4</b>	<b>ARTE E CIDADE: POTENCIAIS COLABORATIVOS POR MEIO DA TEMÁTICA AMBIENTAL</b> .....	57
4.1	Arte, cidade e ambiente .....	57
4.2	A arte e a temática ambiental nos documentos oficiais .....	62
4.3	A incorporação da arte sustentável às estratégias empresariais .....	64
4.3.1	<i>As inovações tecnológicas e a bioarte</i> .....	67
4.4	Arte, a sustentabilidade e o desenvolvimento das cidades .....	69
4.5	A arte como obrigação e desafio da discussão ambiental em cidades brasileiras: o impacto da arte ambiental de Frans Krajcberg em um parque público de São Paulo .....	75
<b>5</b>	<b>A ARTE COMO OBRIGAÇÃO: UMA TENDÊNCIA NA CIDADE</b> .....	78
5.1	Compreensões sobre tendências na arte e na escultura .....	78
5.2	A arte urbana no limiar entre o público e o privado .....	82
5.3	O contexto de algumas cidades brasileiras .....	85
5.4	"Edifício Recife": um edital manifesto para as artes .....	86
5.6	Exemplos de cidades brasileiras que adotam a arte como obrigação .....	89
<b>6</b>	<b>AS OBRAS DE ARTE COMO MARCOS HISTÓRICOS DOS ESPAÇOS DA CIDADE DE JOÃO PESSOA – PB</b> .....	96
<b>7</b>	<b>PRODUÇÃO DO ESPAÇO E A LEI DOS EDIFÍCIOS EM JOÃO PESSOA</b> .....	123
<b>8</b>	<b>A ARTE COMO OBRIGAÇÃO NA CIDADE DE JOÃO PESSOA</b> .....	144
8.1	Notas acerca da numinosidade de obras de arte na cidade de João Pessoa .....	144
8.2	A Lei dos Edifícios: aplicação na cidade de João Pessoa .....	150
8.3	Obras de arte expostas em João Pessoa entre 2013 e 2015 .....	152
8.4	A Lei dos Edifícios é igual a Arte para Habite-se .....	170

8.5	Tendências da forma e do conteúdo na obra de arte como obrigação .....	177
8.6	Procedimentos metodológicos e edição do banco de informações .....	182
8.6.1	<i>Acesso à documentação</i> .....	184
8.6.2	<i>Conteúdo dos documentos</i> .....	186
8.6.3	<i>Espacialização dos dados e construção de gráficos</i> .....	189
<b>9</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>191</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>197</b>
	<b>APÊNDICE A - NOTA ACERCA DA TRAJETÓRIA DA PESQUISA E DO PESQUISADOR</b> .....	<b>215</b>
	<b>ANEXO A - IMAGENS DE OBRAS DE ARTE POR ARTISTAS</b> .....	<b>220</b>
	<b>ANEXO B - LEI Nº 5.738 DE 29 DE AGOSTO DE 1988</b> .....	<b>245</b>
	<b>ANEXO C - DECRETO Nº 2.977/96 DE 04 DE MARÇO DE 1996</b> .....	<b>247</b>
	<b>ANEXO D - LEI Nº 8.582, DE 25 DE AGOSTO DE 1998</b> .....	<b>249</b>
	<b>ANEXO E - LEI Nº 11.649 DE 12/01/2009</b> .....	<b>250</b>
	<b>ANEXO F - LEI Nº 12.024, DE 20 DE JANEIRO DE 2011</b> .....	<b>252</b>

# 1 INTRODUÇÃO

Figura 1 - Sem título.



Rodrigues Lima, 2015. Residencial Manary. Foto: Anderson Santos, 16/12/2016.

De acordo com Mumford (2004), a arte e a cidade apresentam importantes vínculos históricos, culturais e políticos, tanto que por suas estreitas relações, o autor acredita que a arte é quem define melhor a cidade, mais do que propriamente as revelações estatísticas e censitárias. Mas, apesar do potencial elucidativo da cidade por meio da arte, Marx (1999) e Vázquez (1968) reconhecem que a arte tende a ser hostilizada na sociedade capitalista, fato que para Lefebvre (1991) compõe o desafio contemporâneo colocado à arte para servir à vida cotidiana na cidade.

A arte é uma obra com a tendência de ser incompreendida pelos seus contemporâneos (MARX, 1999), mas que originalmente exerce a função de provocar transformações sócio-históricas (LUKÁCS, 1970). Nesse contexto, procurou-se se debruçar sobre uma expressão artística, cada vez mais comum em alguns municípios brasileiros, a fim de refletir sobre o caráter da sua originalidade frente ao desenvolvimento da cidade entendida como uma “obra” (LEFEBVRE, 1991).

A expressão artística demonstrada como suporte do presente estudo floresceu no Brasil na década de 1980, quando algumas cidades ou municípios brasileiros compuseram leis que

determinaram a instalação de uma obra de arte nas dependências de construções públicas e privadas, sob a justificativa do fomento à fruição da arte no espaço urbano e do incentivo ao trabalho artístico local.

Em decorrência da aplicação desse dispositivo, em diferentes cidades e principalmente na dependência de edifícios residenciais, vem ocorrendo a exposição de um expressivo número de objetos estéticos declarados como obras de arte, habitualmente avistados a partir das ruas, avenidas, praças e calçadas.

Esse procedimento de fomento à arte é uma realidade em vários municípios brasileiros e cada vez mais cidades vêm aderindo a semelhante dispositivo<sup>1</sup>. O critério expresso nesse tipo de norma, comumente adota a observação da dimensão da edificação, ou seja, o tamanho de sua área construída, declarada na licença de construção<sup>2</sup>. De acordo com a aplicação em diferentes cidades brasileiras, a dimensão inicial da área de construção que determina a instalação de uma obra de arte pode variar, por exemplo: Recife aponta 1.000m<sup>2</sup>; Rio de Janeiro, 1.500m<sup>2</sup>; Porto Alegre, 2.000m<sup>2</sup> e Palmas 3.000m<sup>2</sup>.

Um dos resultados da aplicação desse critério pode ser ilustrado mediante a observação do perfil construtivo na cidade de João Pessoa – PB, que apresenta o limite inicial de 1.000m<sup>2</sup> para que uma edificação, pública ou privada, exponha um objeto artístico em suas dependências. O exemplo de João Pessoa permite concluir que os prédios com obra de arte, na grande maioria, detêm a tipologia igual ou superior às edificações que apresentam três pisos, além do andar térreo.

Portanto, serão principalmente nos prédios acima de três andares onde a arte se apresentará nas cidades com o perfil construtivo semelhante à João Pessoa. Característica que também pode ser explicada considerando o aquecimento do mercado imobiliário nas cidades, que provocou o aumento da construção de prédios com elevado gabarito de construção, com tipologias superiores a três pisos e que, em virtude de uma obrigação, passaram a expor obras de arte nas dependências das edificações.

---

<sup>1</sup> Verificou-se normas semelhantes, aplicadas ou em vias de regulamentação, por exemplo, em: Curitiba (Paraná), João Pessoa (Paraíba), Juiz de Fora (Minas Gerais), Porto Alegre (Rio Grande do Sul), Rio Grande (Rio Grande do Sul), Rio de Janeiro (Estado do Rio de Janeiro), São José (Santa Catarina), Palmas (Tocantins), entre outras cidades.

<sup>2</sup> O específico critério do tamanho da área de construção para instalação de uma obra de arte na edificação é observado na maioria das cidades, porém é possível identificar casos em que a instalação da obra de arte é opcional, independente da dimensão do prédio. Também há exemplos em que ao invés de obrigar a instalação da obra de arte a lei confere algum incentivo, como, concedendo o aumento do gabarito da área de construção, ou o uso de mensagem publicitária junto à obra artística. Ainda assim, a verificação da área da construção é o critério mais comum.

Pelo fato dessa expressão artística ser apresentada principalmente à frente de prédios habitacionais, constitui-se num setor do mercado de arte que torna as empresas da construção civil as principais demandantes por obras artísticas. Por outra via, o Estado, na figura da prefeitura municipal, demanda uma quantidade muito inferior de objetos artísticos a serem expostos no espaço urbano, ainda assim, é o Estado quem oferece melhor pagamento por unidade de obra de arte exposta na cidade. Desse modo, aludem-se características muito próprias da arte financiada e vinculada pelo mercado imobiliário.

Considera-se que há um potencial colaborativo entre a arte e a cidade, contudo, essa interação se confronta com o problema da arte como obrigação, pois, os seus principais demandantes são os promotores do espaço, na figura da prefeitura municipal e das empresas de construção civil. Esses agentes escolhem, adquirem e expõem as obras de arte que se transformarão em patrimônio da cidade. Desse modo, a arte como obrigação é apresentada como uma obra da cidade a ser preservada, mas que originalmente está em conformidade com as prioridades estéticas do Estado e das empresas da construção civil.

Diante da questão da obrigação da arte na cidade, define-se a hipótese de que as obras artísticas são induzidas a uma condição espacial produzida pela municipalidade e por empresas de construção civil. Desse modo, a arte na cidade segue duas diferentes tendências, de maneira que sob a influência do Estado, é utilizada para revestir de teor artístico as obras realizadas na cidade. Na outra inclinação, a arte é incorporada ao sistema produtivo da construção civil, sendo selecionada em função do menor preço e maior objetividade.

Disso resulta a apresentação no espaço urbano de objetos estéticos que se assemelham a logotipos das empresas de construção, mas que são canonizados como arte pela prefeitura; a recusa de alguns objetos estéticos por parte da população residente na edificação onde se encontra instalado o objeto artístico; a instalação da obra de modo improvisado e desarmônico com o edifício e seu entorno; a predominância de poucos artistas nesse mercado de arte; a tendência da arte a ser destruída, hostilizada e esquecida. Entre outras questões, revelam o problema da arte como obrigação em estreita relação com a produção do espaço e seus agentes promotores.

Observa-se a compreensão de que a arte está vinculada a certos desenvolvimentos sociais e que a dificuldade de aceitação de obras do presente reside no fato de expressões artísticas do passado ainda proporcionarem algum prazer estético e, em certo aspecto, serem uma norma, ou mesmo um modelo inacessível. Esse fenômeno se relaciona com a apreensão infantil e imatura que reproduz sentimentos nostálgicos para distante da compreensão do

próprio tempo vivido, ou seja, da realidade do tempo presente vivenciado pelo homem em sociedade (MARX, 1991).

Confere-se que existe um senso comum que classifica como não sendo arte os objetos estéticos expostos como obrigação à frente de edificações e nos espaços públicos. Entretanto, a presente pesquisa considera que essas obras são arte. A assertiva se pauta na perspectiva de que se analisa uma expressão artística própria de um tempo, que se atrela às formas, funções, estruturas, e processos, reveladores da obra da cidade influenciada por agentes definidos.

A lei que obriga a instalação de uma obra de arte à frente das edificações, também exige que o objeto artístico seja original, fato que supõe a apresentação de um expressivo número de obras singulares distribuídas na cidade.

Entretanto, diante dos problemas apresentados, faz-se necessário ampliar a discussão do conceito de originalidade na arte, entendendo-a como uma manifestação consciente do ser que vivencia e representa a estética do seu próprio tempo calcada nas questões do presente. Uma compreensão que vai além da mera subjetividade e que lança critério para a definição do que é consagrado como o novo e, portanto, original. Uma perspectiva que encontra fundamentos no filósofo György Lukács e em suas formulações sobre a constituição do ser autêntico.

O entendimento da originalidade e da obra de arte como obrigações na cidade se debruça sobre uma importante discussão inerente ao espaço urbano, que pode adquirir outra amplitude ao concordar que a cidade, ela mesma é uma obra (Lefebvre, 1991) e, portanto, suscita originalidades.

Nessa ambiência, a presente pesquisa lança a tese de que a originalidade da arte na obra da cidade se esvai no espaço produzido, enquanto que as tendências colaborativas entre as obras no sentido da arte e da cidade são relegadas à banalidade.

As expressões da arte e da cidade são determinadas pelo Estado e pelas empresas da construção civil. Assim, o habitante se defronta com a arte e a cidade produzidas ao modo das mercadorias e é induzido a se relacionar com essas obras por intermédio do seu valor de troca. Porém, isso é algo inatingível a maioria dos sujeitos, de modo que a cidade está repleta de obras de arte que mais parecem coisas supérfluas.

A fim de desenvolver essa discussão, busca-se como objetivo geral analisar a originalidade da arte como obrigação, por meio da observação da sua condição espacial colocada por agentes detentores dos poderes econômico e político.

No rol dos objetivos específicos, busca-se: i) Realizar um debate teórico sobre algumas tendências da arte a partir da estética marxista; ii) Aprofundar a definição de originalidade a partir de György Lukács; iii) Pesquisar sobre a relação entre a arte e a temática ambiental,



demonstrando uma tendência colaborativa no espaço urbano; iv) Investigar o contexto da arte como obrigação nas cidades; v) Analisar a condição espacial das obras de arte instaladas em edifícios da cidade de João Pessoa, durante o período de 2013 a 2015<sup>3</sup>.

A experiência no Brasil demonstra que cada município legisla autonomamente sobre o tema da obrigação da arte em edificações, não havendo legislação federal sobre essa matéria, assim como acontece em alguns outros países. Assim, no intuito de melhor compreender esse processo, tomou-se a cidade de João Pessoa como exemplo da aplicabilidade da “Lei dos Edifícios”<sup>4</sup>, ou “Arte para Habite-se”<sup>5</sup>, realizando-se um levantamento correspondente ao período de janeiro de 2013 a setembro de 2015, quando se catalogou um total de 344 obras de arte instaladas em diferentes bairros dessa cidade<sup>6</sup>.

O levantamento realizado na cidade de João Pessoa evidencia a distribuição de obras pela maioria dos bairros da cidade. São esculturas ou painéis instalados em edifícios localizados tanto em bairros nobres, quanto em locais onde sequer existe o nome da rua cadastrada pela prefeitura municipal, de modo que a obra de arte também se apresenta em localidades onde serviços urbanos essenciais ainda não são oferecidos e podem ser expostas em prédios que não foram devidamente projetados para receber a arte.

Assim, a análise da distribuição dessas obras de arte em João Pessoa leva a crer que elas se apresentam em dependências do espaço privado, porém, sob a exigência de fruição pública, configurando um cenário urbano compreendido no limiar entre o público e o privado, que, ao modo do capitalismo contemporâneo, tende a ser conflituosamente produzido (GOMES, 2012).

Tomando-se como referência a condição espacial colocada à arte como obrigação, tanto no âmbito da cidade como no contexto da edificação, emergiram-se demandas teóricas que devem se apresentar em três itens: 2 – Apontamentos sobre a arte na cidade do capital; onde se busca entender as influências dos processos produtivos sob o capitalismo e que afetam as relações entre a arte e a cidade; 3 – O conceito de originalidade em György Lukács: tendências do ser autêntico; discussão motivada porque a lei que institui a instalação da arte em edifícios também obriga que a obra seja original. Além disso, a observação das obras de arte durante os trabalhos de campo exigiu um melhor fundamento para se compreender o porquê da sua

---

<sup>3</sup> Os procedimentos metodológicos para atingir os objetivos propostos bem como a descrição da composição do banco de informações acerca do levantamento das obras de arte, encontra-se descrito no apêndice disponível no final da tese.

<sup>4</sup> Denominação local conferida às normas que instituem e regulamentam a obrigação da instalação de obras de arte em edificações públicas e privadas da cidade de João Pessoa: Lei Nº 5.738, de 29 de agosto de 1988; Decreto nº 2.977/96 de 04 de março de 1996; Lei Nº 8.582, de 25 de agosto de 1998; Lei Nº 11.649, de 12 de janeiro de 2009 e Lei Nº 12.024, de janeiro de 2011.

<sup>5</sup> Denominação atribuída na cidade de Natal – Rio Grande do Norte.

<sup>6</sup> Em 2015, João Pessoa contou uma população estimada de 791.438 habitantes. Fonte: IBGE.

originalidade; 4 – Arte e cidade: potenciais colaborativos por meio da arte ambiental; tema abordado com base em orientações de importantes documentos oficiais de abrangência internacional e em expressiva produção acadêmica recente, que realçaram algumas das contemporâneas relações entre arte, cidade e ambiente e subsidiaram a conclusão de que a imagem de natureza proferida na obra de arte não necessariamente se vincula à originalidade lukácsina.

Com base no levantamento das obras de arte em João Pessoa, foi proposta a construção de outros dois itens: 5 – Arte como obrigação: uma tendência na cidade; onde se destaca, de forma geral, os dispositivos de fomento à arte como obrigação em algumas cidades brasileiras e em países como Estados Unidos, Canadá e França. 6 – As obras de arte como marcos históricos dos espaços da cidade de João Pessoa – PB; onde se busca demonstrar os vínculos históricos da arte na cidade tomando como exemplo as obras que demarcam importantes momentos políticos, sociais e culturais. 7 – Produção do espaço e a Lei dos Edifícios em João Pessoa; em que se analisa alguns dos distintos processos que desencadearam a produção do espaço urbano em João Pessoa. 8 – Arte como obrigação na cidade de João Pessoa; onde se apresenta uma análise da condição espacial da arte em João Pessoa, relacionando os distintos processos de produção e reprodução do espaço construído.

Acredita-se que a abordagem teórica e metodológica proposta pela pesquisa pode colaborar com a elevação epistêmica dos debates acerca de processos colaborativos entre arte, cidade e ambiente. Além disso, por via da análise do atual modelo de promoção da arte, sob a dependência das empresas ligadas ao mercado imobiliário, espera-se poder formular melhores definições teóricas sobre o sentido desse dispositivo para o efetivo desenvolvimento cultural nas cidades brasileiras.

Afirma-se que a presente tese não almeja desenvolver uma crítica de arte. A arte se apresenta para essa pesquisa como um suporte ao estudo das transformações espaciais e ambientais que tocam de forma sensível a vida das populações no cotidiano das cidades.

## 2 APONTAMENTOS SOBRE A ARTE NA CIDADE DO CAPITAL

Figura 2 - Banho de Sol.



Elpídio Dantas, 2014. Residencial Tours Mont-Blanc. Foto: Anderson Santos, 16/12/2016.

Em seu estudo sobre espaço-tempo na arte, na arquitetura e na construção, Sigfried Giedion (2004, p. 460) questionou se “temos, de fato, necessidade de artistas?”. Tal questionamento surgiu da existência do consenso de que a arte e a sensibilidade ocupam um lugar antagônico em relação à ciência e à indústria. Relação não apenas de incompatibilidade, mas também de dominância, de modo que a ciência cria novos meios de expressões, tornando a sociedade independente da arte.

Todavia, um outro senso apresentado é de que tanto as técnicas, quanto a ciência e as artes “são sempre realizações de homens de um mesmo período, expostos às mesmas influências específicas” (GIEDION, 2004, p. 460). Sendo assim, a dimensão dos sentimentos e das emoções se expressa como um importante componente de determinados tempos, que se apresentam em delimitados espaços e que podem se expressar por meio das obras artísticas.

Por outro lado, a visão da trivialidade da sensibilidade, diante da visão funcional da técnica e da indústria, isolou e alienou a arte da realidade cotidiana. Como consequência, a vida

sem conteúdo emocional perdeu a unidade e o equilíbrio, enquanto a ciência e a indústria apenas se fortaleceram (GIEDION, 2004).

Nesse embate, o autor afirma que o artista:

É um especialista que nos revela, em sua obra, tal qual num espelho, algo de que nós mesmos não nos damos conta: a condição de nossa própria alma. Encontra os símbolos externos para os sentimentos que realmente nos dominam, mas que nos parecem estímulos caóticos e – portanto – inquietadores e obsessivos. É por essa razão que ainda precisamos de artistas, independentemente da dificuldade encontrada por eles para preservar seu lugar no mundo moderno (GIEDION, 2004, p. 462).

Ainda que reconhecendo a importância do artista, Giedion (2004) apresenta um outro senso frequentemente compartilhado em que descreve a linguagem artística como algo incompreensível. O autor comenta que as pessoas comuns manifestam esse senso com um certo grau de orgulho, acompanhado com alguma altivez. Possivelmente, uma característica da civilização nos moldes burgueses.

Giedion (2004) afirma que a visão sobre a incompreensão da arte poderia estar relacionada a uma posição de repulsa ao naturalismo, ou seja, ligada a um gosto artístico avesso à representação da realidade ao modo dessa corrente. Na perspectiva da autonomia artística, Vázquez (1968), considera o desencantamento com o mundo burguês e a negação do espírito artístico em colaborar com a representação do mundo sob o capitalismo. Para o autor, o artista desembocou no romantismo, no subjetivismo e em incompreensões que podem ser classificadas como um procedimento hermeticamente crítico que desistiu de enxergar a realidade sob o capitalismo. Portanto, descreve:

Durante muitos anos, o artista protestou contra a escala de valores que a burguesia lhe oferecia, refugiando-se em sua individualidade criadora, hermetizando sua linguagem, como um meio de se separar da realidade social que lhe envolvia. Mas, em seu afã de negar esta realidade, o artista negou também a necessidade de refleti-la e modificá-la. Exaltou uma subjetividade radical com a finalidade de se defender da pressão da realidade burguesa. (Vázquez, 1968, p. 182)

A partir de uma perspectiva histórica, Giedion (2004) explica que a observação geral sobre o papel do artista na sociedade tem relação com a dissolução do sistema de corporações no decorrer da proclamação da liberdade do trabalho de 17 de março de 1791, ocorrido no seio da Revolução Francesa e que induziu o artista a uma condição de trabalho e sobrevivência, coexistente com a produção realizada nas fábricas.

Naquele contexto de embate com a produção fabril, a solução encontrada por uma parcela da classe artística foi dedicar-se às atividades do comércio consideradas luxuosas pela burguesia. Assim, mesmo que a produção de artistas dedicados a suprir as necessidades de luxo não chegasse a resultados artísticos relevantes, ainda assim, satisfaziam até o mais alto nível do gosto do público. Mumford (2004, p. 504) também associa esse tipo de “decadência generalizada em matéria de gosto” à sociedade movida pela produção nas fábricas. Nesses termos, a arte foi, com louvor, conduzida a observações na escala do mundo. Recebeu reconhecimento nos *salons* e foi condecorada pelas academias (GIEDION, 2004).

Giedion (2004) explica que esse modelo de gosto, com certa frequência, concedeu sucesso financeiro a um tipo de arte que não apresentou seriedade em suas metas e nem expressou um padrão próprio. Para o autor, um nome que poderia exemplificar a classe artística então comprometida com essa expressão, aprovada pelo público e pelos críticos, seria o do artista Meissonier.

Não se trata de negar a importância do luxo no seio das sociedades, visto que mesmo nas análises anarquistas, tal como discorre Kropotkin (2011), em sua obra "A Conquista do Pão", o luxo é visto como uma faculdade humana que tem relevância para o desenvolvimento social e florescimento da arte e da cultura. O referido autor afirma que "O luxo, deixando de ser o aparato tolo e berrante dos burgueses, tornar-se-ia uma satisfação artística" (KROPOTKIN, 2011, p. 81).

Todavia, o sentido do envolvimento dos artistas com o luxo, apontado por Giedion (2004), corresponde ao processo de produção da arte no seio da sociedade burguesa. Portanto, baseado na exploração do trabalho, o luxo artístico obedece a um desejo de classe, a uma expressão de sua dominação. O luxo do burguês é algo inatingível pelo trabalhador que vende a sua força de trabalho, em um processo em que a arte não encontra oportunidade de reconhecimento como uma faculdade humana a ser desenvolvida.

Para Giedion (2004), a atividade artística então posta poderia ser dividida entre duas diferentes alas artísticas. Em uma tendência, afirmar-se-iam os artistas comprometidos com o atendimento do comércio de luxo e, em outra linha, haveria os poucos artistas que se encontravam verdadeiramente comprometidos com a arte, com a invenção e com a pesquisa, porém com o trabalho completamente ignorado. Para o autor, esse fato pode ser bem observado na pintura e se estendeu por todo o século XIX, exercendo influências ao tempo de Ingres até Paul Cézanne.

Giedion (2004) afirma que a moralidade exigida na arte, e em especial na pintura, também se apresentou à arquitetura, de modo que os estilos conservadores, por décadas

combatidos por artistas, igualmente se estabeleceram aos arquitetos. Para o autor, a estranheza com que se olhou a arte moderna e como também se observou a arquitetura contemporânea, está relacionada com as atenções do público voltadas para a “pseudo-arte dos *salons*”, com o isolamento conferido aos artistas comprometidos e, por fim, com a luta travada no interior da própria arquitetura. Esse embate se deu contra a moralidade que afetava tanto a arquitetura quanto a arte e se expressou pela conquista de novas definições do espaço e de reconexão com a vida, assim como ensaiado pelas propostas do cubismo.

Nos termos elencados por Giedion (2004), a integração entre técnica, ciência e arte, perfazem uma unidade emocional que envolve o sentimento artístico, mas, por exemplo, também se faz presente na obra do engenheiro, do arquiteto, do filósofo e do matemático. Assim, técnica, ciência, arte e os vários atores envolvidos, demarcam a unidade cultural de um tempo preciso.

Por intermédio da leitura de Giedion (2004), compreende-se que em diferentes contextos espaço-temporais, o artista detém o potencial de espelhar os significados dos estímulos que dominam a todos, por vezes, obsessivamente. Assim, o artista pode se tornar capaz de demonstrar de forma mais nítida, sensível e real, os contornos do caos que se apresenta enquanto vida e verdade. É por essa razão que o autor conclui que os artistas ainda são necessários.

Contudo, observa-se também, que de forma antagônica, ao artista é concedida a incumbência de reificar gostos, personagens e imagens pertencentes à classe dominante de específicos contextos espaços-temporais. Fato igualmente submetido ao trabalho e à ciência.

A respeito da arte, quando não esclarecido o seu sentido ou o seu vínculo espaço-temporal, restar-se-á uma espécie de contribuição para a observação caótica de sentido limitado da vida cotidiana, apresentada pelas “obras” artísticas, mas reforçada pelas “obras” científicas e por demais “obras” realizadas pela criatividade e pelo trabalho humano.

Sobre a noção de “obra”, Lefebvre (1991) considera que a expressão pode ser empregada tanto no sentido da arte, quanto no sentido arquitetônico e urbanístico. Para o autor, a própria cidade também deve ser compreendida como uma “obra” e definida pelo acúmulo de outras obras, circunscritas também no sentido da arte e dos monumentos. Assim, a cidade enquanto obra, junto com as obras que a compõem, compreendem o centro da vida social e da política, local onde se acumulam riquezas, conhecimentos e técnicas. (LEFEBVRE, 1991).

A restituição da obra e do sentido da obra não tem um sentido “cultural” mas prático. De fato, nossa revolução cultural não pode ter finalidades simplesmente “culturais”. Ela orienta a cultura em direção a uma prática: a

cotidianidade transformada. A revolução muda a vida, não apenas o Estado ou as relações de propriedade. Não tomemos mais os meios como fim! Isso se enuncia dessa maneira: “Que o cotidiano se torne obra! Que toda técnica esteja ao serviço dessa transformação do cotidiano! Mentalmente, o termo “obra” não designa mais um objeto de arte, mas uma atividade que se conhece, que se concebe, que re-produz suas próprias condições, que se apropria dessas condições e de sua natureza (corpo, desejo, tempo, espaço) que se torna a sua obra. Socialmente, o termo designa a atividade de um grupo que toma em suas mãos e a seu cargo seu papel e seu destino social, ou seja, uma autogestão (LEFEBVRE, 1991, p. 214)

Todavia, Lefebvre (1991) realça um fato histórico paradoxal que substituiu a criação de obras pela produção de produtos, atingindo as mais variadas expressões, como a arte, a ciência, o trabalho e a cidade. Essa inflexão se caracterizou pelo surgimento do processo de industrialização e pela concomitante emergência da sociedade burguesa progressista.

Esse fato se apresentou especialmente na cidade e teve origem com a sucessão de sociedades muito opressivas, porém expressivamente ricas na criação de obras consideradas belas, para uma sociedade caminhante na direção da democracia burguesa que converteu a opressão em exploração e substituiu a obra (criação, possível de ser bela) pelo produto (produzido ao modo da indústria) (LEFEBVRE, 1991).

Diante da racionalidade em constituição, surgiram relações contraditórias e substitutivas relacionadas ao embate entre: opressão e exploração, obra e produto, criação e produção, valor de uso e valor de troca. Esses contrapontos figuraram em diferentes tempos e em distintas formas de construção da cidade, encadeando-se de maneiras específicas com a totalidade e com as realidades unitárias que constituem e abarcam a cidade e as obras.

Intermediado pelo trabalho regulamentado na sociedade burguesa, a criação que origina a obra, é substituída por uma relação de produção pautada na confecção de produtos, processo que, segundo Marx (2013), faz com que os produtos assumam genericamente a forma de mercadoria destinadas a satisfazer as mais variadas necessidades humanas. Portanto, enquanto mercadoria, os produtos assumem específico valor de troca e valor de uso no âmbito do mercado.

De acordo com Marx (2013), o valor de uso se exprime na satisfação de alguma necessidade suprida por determinada mercadoria, demanda esta que pode ser atendida tanto pela provisão de alimentos quanto por qualquer outro elemento, por exemplo, originado no pensamento criativo. Desse modo, o valor de uso se expressa pelas diferentes utilidades e pelas distintas qualidades de cada mercadoria. Além disso, “O valor de uso se efetiva apenas no uso ou no consumo” (MARX, 2013, p. 114). Nesses mesmos termos, o valor de uso distingue o que se necessita como mercadoria e o nível de necessidade para seu consumo.

Portanto, orientada pelo comércio e pela racionalidade burguesa, a cidade também tende a ser convertida em item desse processo, um produto, passível de conversão em mercadoria. Assim, no contexto do valor que define a cidade enquanto duas diferentes perspectivas de realização, Lefebvre (1991, p. 4) delimita que “a obra é valor de uso e o produto é valor de troca”. Ainda para Lefebvre (1991, p. 27), o valor de uso é “a cidade e vida urbana, o tempo urbano”, que se opõem ao valor de troca, descrito como “os espaços comprados e vendidos, o consumo dos produtos, dos bens, dos lugares e dos signos”.

Ainda considerando o atendimento de uma necessidade específica, o valor de uso atribuído à obra no sentido da arte e em especial à obra presente na cidade, assemelha-se à questão anteriormente levantada e prontamente respondida por Giedion (2004), sobre se artistas ainda são necessários. Assim, em termos de valor de uso, a arte e os artistas exemplificam necessidade humana de ordem abstrata e, ao tempo em que obras são criadas e usufruídas nos limites do espaço urbano, demarcam-se na cidade pontos onde se localizam a oportunidade de fruição da obra enquanto arte, seguida da mensagem artística enquanto criação.

Essa manifestação artística sucedida no espaço urbano, que demonstra uma função da arte no âmbito da cidade, é justamente o seu valor de uso. Nessa mesma ambiência, a cidade como obra igualmente demonstra o seu próprio valor de uso. Ao tempo em que a arte supre alguma necessidade imaterial do cidadão, em simultâneo, a cidade pode exibir o acúmulo de experiências revelado como espaço empoderado pelo cidadão. Nesse sentido, o valor de uso da cidade advém da superação de necessidades que podem ser enxergadas como conquistas humanas circunscritas em um espaço transformado pelo e para o cidadão.

A presença da arte no urbano pode se realizar como uma apresentação ensaiada de um simulacro de cidade. Mas, isso é algo semelhante a uma tentativa de venda da sua imagem, portanto, relacionado a uma atribuição de valor de troca. Opostamente, o valor de uso expresso pelos cidadãos em respeito à cidade revela a necessidade desse espaço para o pleno exercício da cidadania. Logo, cidade e arte, experimentadas no âmbito do uso, distanciam-se das intenções de troca e se manifestam como realidade cotidiana com expectativa de permanência no espaço e na memória.

Pelo fato de partes da cidade e de outras obras no sentido da arte não serem utilizadas por uma maioria da população urbana, não se deve concluir que tanto a arte, como variados espaços da cidade sejam desnecessários ao cidadão. Os espaços desocupados na cidade, mas de propriedade definida e de ótima localização, podem ser comparados a uma obra de arte aparentemente ignorada por representar algo de difícil compreensão e de impossível



apropriação, objeto tão distante da realidade cotidiana quanto é um artigo de luxo para a maioria da população.

Por isso, o valor de troca sobre a arte e incidido em parcelas da cidade tende a obscurecer o seu valor de uso, pois, o que deveria ser essencial é transformado em aparência supérflua de um produto único envolto do mérito burguês, porque é possível de se realizar, mas apenas como mercadoria, ou seja, por intermédio do pagamento em dinheiro.

Os valores de uso e de troca delineiam um mapa onde se pode observar a vivência do cidadão diante da presença ou ausência da cidade. Isso ocorre porque o uso da cidade se faz presente por meio do atendimento de serviços básicos que compõem necessidades da população urbana. Desse modo, o delineamento do território municipal contém diferentes sentidos de cidade, por exemplo: a cidade como centro administrativo e do poder; a cidade usada pela população e a cidade como objeto de especulação. Esse último perfil de cidade é constituído por seu valor de troca, que a resume em espaço comercializável ao modo de uma mercadoria qualquer.

Para Lefebvre (1991), a cidade depende e se situa em dimensões de “ordem próxima” e de “ordem distante”. Na ordem próxima se encontram as relações mais imediatas, por exemplo, no âmbito da família e das profissões. São as relações entre indivíduos organizados em grupos e que também se relacionam com outros grupos. Já a ordem distante é regida por instituições detentoras de expressivo poder, como a Igreja e o Estado. Esta ordem é conduzida por códigos jurídicos formais, por códigos jurídicos não formalizados e também pela cultura.

As relações mais imediatas complementam a ordem distante, ajudando-a a estabelecer o seu poder, arranjado em formas que transcendem a aparência e situado no campo da ideologia política e religiosa e também da moral. Dessa maneira, na ambiência prática e sensível própria da ordem próxima, também se faz sentir a ordem distante. Diante dessa relação, “a cidade é uma *mediação* entre as mediações” (LEFEBVRE, 1991, p. 46).

E em função disso, a cidade é criação do homem e é obra da história. As suas mudanças correspondem às transformações da sociedade. Portanto, “a cidade é obra, a ser associada mais com a obra de arte do que com o simples produto material” (LEFEBVRE, 1991, p. 46).

Por ser obra da história, a cidade é obra das pessoas e das entidades que conduzem a ordem próxima e a ordem distante em diferentes contextos históricos. Como exemplo, Lefebvre (1991) cita que a cidade criada na idade média ocidental se constituiu como obra dos mercadores e banqueiros que exerciam poder e eram ávidos por estenderem o seu domínio sobre o valor de troca das mercadorias. Todavia, o autor explica que esses mesmos banqueiros e mercadores “amavam sua cidade tal como uma obra de arte, ornamentada com todas as obras

de arte” (LEFEBVRE, 1991, p. 47). Assim, para o autor, o simples fato da busca pelo lucro não sustentaria a hipótese histórica de explicação dessa cidade, perspectiva que levou a constatação de que a cidade média ocidental, dos banqueiros e mercadores italianos, flamengos, ingleses e franceses, desde então tornou-se, em certo nível, um modelo de cidade a ser reproduzida, presente até os dias atuais:

[...] paradoxalmente, a cidade dos mercadores e dos banqueiros continua a ser para nós o tipo e o modelo de uma realidade urbana onde o *uso* (a fruição, a beleza, o encanto dos locais de encontro) predomina ainda sobre o lucro e o proveito, sobre o valor de troca, sobre os mercados e comércio das mercadorias e do dinheiro, o poder do ouro, o cinismo desse poder também se inscreve nessa cidade e aí prescrevem uma ordem. De modo que ainda nesta qualidade ela continua a ser, para alguns, modelo e protótipo (LEFEBVRE, 1991, p. 47).

Durante o período do Renascimento, que sucedeu os fatos comentados a partir de Lefebvre (1991), Gombrich (2012) esclarece que as guildas<sup>7</sup> florentinas transformaram as igrejas do quatrocentos em museus a céu aberto ao levantarem estátuas dos seus santos patronos. Sendo que, o motivo da presença das esculturas nas igrejas não estaria estritamente relacionado com a decoração ou construção, mas com a devoção prestada pelas guildas.

De acordo com Gombrich (2012), foi também durante o Renascimento quando o artista, e em específico, o escultor, colocou-se como sucessor capaz de superar a reconhecida magnanimidade da obra da antiguidade. Esses escultores teriam realizado essa proeza, incorporando ideais da arte e também difundindo a “animação” ou a “numinosidade”<sup>8</sup> peculiares da escultura antiga, como, por exemplo, a ideia de escultura como guardião da cidade.

Para Gombrich (2012), nesse momento, esses mesmos artistas se depararam com dois novos elementos. No primeiro, o artista se viu atribuído da incumbência de produzir arte para colecionadores e, no segundo, o artista se deparou com o fomento à competitividade na produção da obra de arte.

Sobre a incumbência artística de produzir obras para colecionadores, Gombrich (2012) aponta características do perfil da clientela interessada na aquisição de obras de arte no período do Renascimento, demonstrando fatos acerca da demanda por arte e sobre o aspecto do ambiente a que a arte escultórica e monumental deveria se destinar.

A partir da interpretação de uma gravura de Abraham Bosse, de 1642, intitulada “O

<sup>7</sup> Associação que agrupava, em certos países da Europa durante a Idade Média, indivíduos com interesses comuns (negociantes, artesãos, artistas) e visava proporcionar assistência e proteção aos seus membros (HOUAISS, 2009).

<sup>8</sup> “Animação”, “numinosidade” ou “carga” intrínseca da escultura foram as expressões encontradas por Gombrich (2012) para designar a peculiar característica da figura tridimensional que a reveste de identidade e vida próprias.

ateliê do escultor”, em que se tem representado um escultor em seu atelier oferecendo a um casal duas esculturas como sugestão de compra, Gombrich (2012) relata a representação de duas obras de um mesmo grupo de Vênus e Cupido, porém uma composta em tamanho monumental e a outra em miniatura. Diante das intenções de venda e compra, o autor afirma que o artista deve querer convencer os clientes a levarem consigo a estátua maior, por outro lado, o casal parece hesitar diante das exigências apresentadas por uma escultura monumental que “quase demanda ser posta ao ar livre” (GOMBRICH, 2012, p. 137), em um grande jardim, ou em residência de dimensões compatíveis. Desse modo, diferente da vontade do artista enquanto comerciante, a miniatura da escultura se apresenta como uma alternativa mais plausível.

Quanto à questão da competitividade, Gombrich (2012) apresenta o episódio em que quatro esculturas foram encomendadas a três artistas, devendo a quarta estátua ser confeccionada pelo artista que tivesse realizado o melhor trabalho em comparação aos outros dois. Na prática, a construção da quarta estátua não se realizou, mas esse fato demonstra o espírito de rivalidade presente entre artistas que se consagraram, assim como Lorenzo Ghiberti e Donatello.

Gombrich (2012) relata um processo marcado pela atuação de artistas em seus ateliês, por meio das guildas, na igreja, no espaço público, nas edificações oficiais e em algumas residências particulares. Um procedimento de intervenção na cidade por via da obra de arte exibida ao ar livre, principalmente com a exposição de esculturas. Um processo cujo entendimento absorve a concepção realçada por Lefebvre (1991) que delimita a cidade como mediação, mas também elucida a cidade enquanto local e produto das mediações. Desse modo, a cidade e as obras se relacionam entre si e com o seu exterior, obedecendo aos movimentos correspondentes ao fluxo da história e das relações fluidas no interior da cidade, definidas por meio das lutas de classe, das ideologias, das filosofias, dos ordenamentos jurídicos, das éticas e das estéticas.

Lefebvre (1991) afirmou que a cidade enquanto obra e as próprias obras artísticas da cidade sofrem interferências tanto de ordens mais imediatas quanto de outras mais distantes. De modo que a cidade enquanto mediadora e produto da mediação desempenha o importante papel de esclarecer as ações e as obras que compõem o seu espaço. Além disso, e ainda como mediação e enquanto mediadora, a cidade pode sofrer influências que em simultaneidade a transformam e a revelam em atualizada feição, que para alguns estudiosos, como o próprio Lefebvre (1991) e Santos (2004), é influenciada por tradições antecessoras, porém a cidade é caracterizada pelo uso de técnicas, responsáveis por definir a si e as suas obras, no tempo e no

espaço.

Assim como a sociedade pode ser compreendida por meio da base material e social correspondente a um momento histórico definido, fazendo florescer características sociais e estéticas próprias de um determinado tempo (MARX, 1999), também é possível que essas mesmas características sejam repetidas em outros instantes sociais, inclusive no contexto da cidade e das obras no sentido da arte.

Um exemplo dessa questão, pode ser retirado de Marx (1999), quando discutiu a relação da arte com a história das sociedades, revelando o caráter não linear ou sincrônico do tema da arte em relação à evolução geral das sociedades e a sua base material, sugerindo uma compreensão dialética, com enfoque nas manifestações artísticas, próprias de um determinado momento da sociedade. Um processo que revela o encontro entre a evolução de determinadas sociedades com a arte, capaz de manifestar expressões de vanguarda.

A lição estética de Marx (1999) instrui sobre o significado dos movimentos artísticos ou sociais por meio da história e suas condições favoráveis nos contextos únicos em que surgiram. É uma concepção que também ajuda a pensar a cidade como mediadora e enquanto mediação, diante da sua constituição e perante a composição de todas as suas demais obras, incluindo-se as obras no sentido da arte. Nesse sentido, expressa:

Em relação à arte, sabe-se que certas épocas de florescimento artístico não correspondem de modo algum à evolução geral da sociedade, nem, por conseguinte, ao desenvolvimento da sua base material, que é, de certo modo, ossatura da sua organização. Por exemplo, os gregos comparados com os modernos ou ainda Shakespeare. Em relação a certas formas de arte, a epopeia, por exemplo, até mesmo se admite que não poderiam ter sido produzidas na forma clássica em que fizeram época, quando a produção artística se manifesta como tal; que, portanto, no domínio da própria arte, certas de suas figuras importantes só são possíveis num estágio inferior do desenvolvimento artístico. Se esse é o caso em arte, é já menos surpreendente que seja igualmente o caso em relação a todo o domínio artístico no desenvolvimento geral da sociedade. A dificuldade reside apenas na maneira geral de apreender essas contradições. Uma vez especificadas, só por isso estão explicadas. (MARX, 1999, p. 47).

Em continuidade, Marx (1999) faz referência à mitológica concepção de natureza dos gregos e de sua influência imaginativa sobre a arte, as relações sociais e as próprias forças da natureza. Assim, a arte grega aglutinou a natureza e a sociedade do seu tempo e expressou uma estética singular, sendo impossível de ter acontecido em momentos históricos posteriores ou mesmo antecedentes. Para Marx (1999), o desaparecimento da mitologia fez mudar o significado de natureza para a sociedade e suas demais representações.

Marx (1999) destacou que a compreensão da arte está vinculada a certos desenvolvimentos sociais e que essa conclusão pode parecer óbvia. Entretanto, tomando a arte grega como exemplo, afirmou que a dificuldade de aceitação de obras do presente reside no fato de expressões artísticas do passado ainda proporcionarem algum prazer estético e, em certo aspecto, serem uma norma, ou mesmo, um modelo inacessível. De acordo com o autor, o fenômeno se relaciona com a apreensão infantil e imatura que reproduz sentimentos nostálgicos para distante da compreensão do próprio tempo vivido, ou seja, da realidade do tempo presente vivenciado pelo homem em sociedade.

Como anteriormente frisado, Lefebvre (1991) sustenta a tese de que sociedades mais opressivas criaram obras de valor estético mais elevado do que as obras produzidas na sociedade de democracia burguesa. Por outra via, a partir das lições estéticas de Marx, Vázquez (1968) cita que, no contexto de sociedades como a Grécia escravocrata, a excelência na arte emergiu em função do baixo nível das forças produtivas, enquanto que o elevado desenvolvimento técnico e científico típico do capitalismo jamais proporcionou semelhante avanço no campo da arte.

Vázquez (1968, p. 176) destaca a tese de Marx que afirma ser “o capitalismo essencialmente uma formação econômico-social alheia e oposta à arte”. Essa tese defende que o capitalismo é completamente hostil à arte e desvincula as relações de produção material em relação à criação artística, fazendo compreender que a arte goza de relativa autonomia diante do desenvolvimento econômico.

Contudo, Vázquez (1968) pontua que a contradição posta à arte no capitalismo, não é um caso particular da lei do desenvolvimento desigual da evolução da arte e da economia, não é algo inessencial ou passageiro e não deve ser simplificada por essa via.

Ao contrário, a contradição é essencial e, por isso, permanente. Assim, por intermédio da tese marxiana de hostilidade da arte no capitalismo, pode-se confirmar a lei do desenvolvimento desigual da evolução artística e econômica, reconhecendo que o capitalismo não favorece a arte, tanto por princípio quanto por essência. Todavia, apesar dessa constatação, a arte sob o capitalismo dos séculos mais recentes conquistou oportunidades de florescimento, sem necessariamente corresponder à produção material e menos ainda sem suprimir a contradição entre a produção material e a produção artística, em que uma produção superior corresponde a uma arte inferior (VÁZQUEZ, 1968).

Esse florescimento da arte diz respeito a artistas como Bertold Brecht, que, para Schmidt (2011), é capaz de interpretar como ninguém a relação distorcida entre homem e natureza na sociedade da mercadoria. Vázquez (1968), por exemplo, cita outros nomes como Balzac,

Tolstói, Whitman, Poe, Cézanne, além de outros, como T. Mann, Faulkner, Picasso e Chaplin. Nomes que embaraçam a hostilidade da arte pelo capitalismo. Artistas que marcaram a história da humanidade por meio da arte. Alguns, mesmo tendo adquirido sucesso econômico com as suas obras, atuaram independentemente das condições do poder exercido pelo capitalismo. Outros, ainda que se utilizando de técnicas consideradas modernas para o seu tempo, exerceram, por meio da arte, a relativa autonomia que o conhecimento científico comumente não expressa.

Quanto à oportunidade de florescimento da arte sob o capitalismo, Lefebvre (1991) interpreta que tanto a cidade quanto a obra, passaram de um procedimento de criação, associado à criatividade e à beleza, para um processo de produção designado pela indústria, porém sem deixar a observação desse processo cair em um simples determinismo. Assim, afirma:

[...] os violentos contrastes entre riqueza e a pobreza, os conflitos entre os poderosos e os oprimidos, não impedem nem o apego à Cidade, nem a contribuição ativa para a beleza da obra. No contexto urbano, as lutas de facções, de grupos, de classes, reforçam o sentimento de pertencer (LEFEBVRE, 1991, p. 5-6).

Diante de contradições desse gênero, como um realista, Marx se surpreendeu com a “vita activa” burguesa que se mostrou capaz de construir muito do que é melhor e mais louvável, registrado na história, porém, o verdadeiro interesse de Marx não recaiu exatamente nos produtos do capitalismo, o que Marx achou mais surpreendente foram “os processos, poderes, as expressões de vida humana e energia” (BERMAN, 1986, p. 106-107), que se manifestam como potência criadora.

Portanto, as estimáveis obras produzidas pela burguesia, traduzem as potencialidades humanas por intermédio da vida ativa, capazes de produzir coisas belas e magníficas. Contudo, a consciência burguesa não faz referência à universalidade da arte e do trabalho humano, mas unicamente a ideia de produzir lucro, realizar dinheiro, utilizando-se de todos os meios para atingir esse fim, sobretudo, as energias do homem.

A compreensão da capacidade de vida ativa traduzida de forma paradigmática pelo pensamento burguês como vida boa, que demonstra como mudar o mundo por meio da ação organizada, contraditoriamente, pode fazer realçar o sentimento de liberdade pela visualização das conquistas do trabalhador, por intermédio da própria vida da ação. Nesse sentido, Berman (1986, p. 108) lembra que os questionamentos que povoavam as reflexões de Marx, fundamentos de seu posicionamento elogioso da burguesia, contraditoriamente e inevitavelmente, apontam o caminho da mudança:

Se a vida boa é a vida da ação, por que o escopo das atividades humanas deve ser limitado àquelas que dão lucro? E por que deveria o homem moderno, que viu do que é capaz a atividade humana, aceitar passivamente a estrutura da sociedade, tal como se lhe oferece? Já que a ação organizada e concertada pode mudar o mundo de tantas maneiras, por que não organizar, trabalhar e lutar juntos para mudá-lo ainda mais? (BERMAN, 1986, p. 108).

Por conseguinte, o autor, com base na reflexão marxiana, chama a atenção para o que seria a segunda grande realização burguesa: o seu destino “para a mudança permanente, para a perpétua sublevação e renovação de todos os modos de vida pessoal e social” (BERMAN, 1986, p. 108).

Assim, no contexto da sociedade urbana em que tudo parece mudar de maneira mais frenética e veloz, ou seja, no enfoque da cidade que segundo Lefebvre (1991) assume o papel de laboratório do homem e onde se torna obrigatória a reconsideração entre filosofia, arte e ciência. Pode-se pensar na cidade, como espaço de reedição dos direcionamentos da ação que transforma e constrói os modos de vida pessoal e social. Assim, destaca que “a arte, também reconhecendo suas condições iniciais, dirige-se para um novo destino, o de servir à sociedade urbana e à vida cotidiana nessa sociedade” (Lefebvre, 1991, s/p).

Reconhecendo-se a tendência à hostilidade sofrida pela arte na atual sociedade urbana guiada pelos anseios burgueses, coloca-se um fato à cidade enquanto obra: o desafio de superar a mera produção do espaço urbano como valor de troca, em direção à criação de um novo espaço urbano, com enfoque no seu valor de uso. Um espaço criado para atender uma nova forma de se relacionar com a cidade e com as obras que a compõem, inclusive, as obras no sentido da arte.

O impasse colocado à relação entre a arte e a cidade interliga-se também com outras formas culturais e com a própria política urbana. Elucidando esse desafio histórico, Mumford (2004, p. 496) revela que “não era simplesmente a arte e a religião que os utilitaristas tratavam como meros ornamentos: a administração política inteligente achava-se na mesma categoria”. O exemplo faz referência às influências da presença da fábrica na cidade, ainda assim o utilitarismo sob o capitalismo industrial não parece ser menos hostil à arte, à cultura e à política urbana do que sob o capitalismo financeiro. Apesar de apresentarem estruturas e momentos históricos diferentes, os desafios apresentam-se semelhantes.

### 3 O CONCEITO DE ORIGINALIDADE EM GYÖRGY LUKÁCS: TENDÊNCIAS DO SER AUTÊNTICO

Figura 3 - Como uma renda irlandesa.



Marcos Pinto, 2015. Mansões Heron Marinho. Foto: Anderson Santos, 29/10/2015.

#### 3.1 Justificativa da discussão da originalidade no contexto da pesquisa

As obras de arte de que se ocupam as reflexões da corrente pesquisa foram instaladas em cumprimento a uma lei municipal. Portanto, trata-se do fomento à arte como uma obrigação.

Nesse mesmo tipo de legislação municipal, aplicada a um expressivo número de cidades brasileiras, também consta a obrigatoriedade de que a obra de arte seja original.



A obrigatoriedade da originalidade da obra de arte pode parecer redundante, ao passo que toda nova obra de arte poderia ser original. Todavia, pelo fato da presente pesquisa considerar os fatos enumerados abaixo, o conceito de originalidade se torna essencial para melhor entender um processo da arte como obrigação nas cidades.

Pontos e fatos destacados:

- 1) A arte e a originalidade são obrigações em cidades brasileiras, cujo aparato jurídico-institucional é concedido pelo Estado, em nível municipal;
- 2) A grande demanda pela arte como obrigação advém das empresas do setor de construção civil, que escolhem e instalam as obras de arte em locais de fruição pública;
- 3) A obrigação da arte em edificações da cidade é divulgada como uma conquista da classe artística;
- 4) A originalidade no sentido jurídico não se encontra muito bem definida;
- 5) A originalidade no sentido da arte, com base nas leituras de György Lukács, liga-se à criatividade e à invenção do novo com consciência política. Assim, busca-se definir, nos termos lukácsianos, o significado da originalidade que se aplica à arte e outras obras.

Portanto, comumente, as legislações que obrigam a instalação de obras de arte em edifícios nas cidades brasileiras também exigem que a obra de arte seja original. Diante dos pontos destacados, acredita-se que o tema merece melhor atenção. Desse modo, será justamente sobre a definição de originalidade que se procurará discutir na sequência do texto.

Com o propósito de fundamentar reflexões que deverão vir à tona por meio do aprofundamento da análise dos dados levantados, com o exemplo das obras de arte instaladas na cidade de João Pessoa no decorrer de três anos (2013-2015), nessa proposta de discussão acerca da originalidade, além de buscar realizar um entendimento geral acerca dos vocábulos original e originalidade, realiza-se também um debate conceitual à luz do pensamento do filósofo György Lukács, buscando-se demonstrar algumas de suas colaborações sobre o tema.

A escolha pela originalidade, ao modo sugerido por György Lukács (1970), pode revelar o papel da autonomia e da heteronomia no fazer artístico. Assim, o posicionamento do artista pode revelar a verdadeira originalidade, o seu poder no contexto da cidade e o poder de sua estética, aceita como legítima.

Em contraponto, à medida que o poder público elabora uma lei em função do fomento da arte, vinculando-a aos especuladores imobiliários, a escolha pela originalidade, nos termos

lucáksianos, pode relegar o artista ao esquecimento na lista dos construtores demandantes de obras de arte para instalação em edificações.

Em outro extremo, levanta-se a hipótese de que alguns artistas aderem à originalidade sugerida em lei, solicitada pelos empreendedores e, portanto, fazem-se vistos pela cidade, sendo a sua estética apresentada não como o novo e original, mas como ideologia. Eis uma das questões a ser debatida sobre a arte exigida por lei. Também, um dos contrassensos frente às manifestações estéticas regulamentadas ao gosto do mercado imobiliário, que fazem parte da imagem da cidade e que indiscutivelmente compõem o patrimônio urbano. Assim, foi para conceder fundamentos mais precisos acerca da originalidade que se buscou desenvolver o texto a seguir.

### **3.2 Apontamentos sobre a originalidade e outras derivações**

Em sentido etimológico, o vocábulo originalidade se constitui das partículas “original + -i- + -dade”, derivando da palavra “original”, do infix “i” e do sufixo “dade”, por fim, compondo um substantivo feminino abstrato.

A expressão original, de onde deriva originalidade, em sua etimologia do latim “*originális*”, faz relação à origem e reporta-se a algo primitivo ou indígena. Como adjetivo, refere-se ao novo e como substantivo concerne a coisa pela qual funciona como modelo ou da qual se realiza a cópia. Como adjetivo ou substantivo de dois gêneros, original caracteriza um indivíduo pela sua inteligência ou prática singulares e, entre outras acepções, denota também, algo que foge dos padrões normais ou comuns.

Assim, a originalidade, em sentido dicionarizado, define o inusitado, a inovação, o inimaginado, a singularidade. Originalidade denota a criatividade e a habilidade criativa, ou uma forma independente e individual de expressar-se. Por extensão de sentido, pode significar excentricidade ou mesmo extravagância (HOUAISS, 2009). Em função da sua abstração como substantivo, a originalidade está relacionada à qualificação de algo ou alguém, mas a sua manifestação apenas se dá perante as características do ser a que se refere.

Além do sentido denotativo, podem existir variadas significações que abarcam a noção de originalidade. Entre elas, por exemplo, a produção de uma ideia original está associada a uma função orgânica. A habilidade artística e o nível de originalidade nela reunido podem, nesse contexto, ser cartesianamente identificados, localizados e medidos, por meio de sofisticados modelos de avaliação dos hemisférios cerebrais. Portanto, nesses termos, a origem da originalidade supõe um processo cognitivo criativo dependente de determinada situação

neural individual (SHAMAY-TSOORY et al, 2011). Supondo-se também a interpretação de que alguns seres serão mais criativos do que outros por determinação de suas características orgânicas.

Sob consideração jurídica e no contexto brasileiro, lê-se que a originalidade pode ser caracterizada por particularizar a obra artística originária<sup>9</sup>, conferindo-lhe o direito da salvaguarda autoral. De acordo com a Lei Federal 9610/98, que versa sobre direitos autorais, o domínio sobre a criação oferece ao artista a oportunidade de gozar dos benefícios pelo trabalho realizado.

Enquanto isso, a Lei Federal 9279/96, que regula os direitos e as obrigações relativas à propriedade industrial, considera a originalidade como um aspecto do exame de mérito que atesta a autenticidade da novidade industrial e, dentre outras questões, confere às mercadorias ou serviços produzidos ou oferecidos em determinada localidade o gozo da proteção referente à denominação de origem. Desse modo, a originalidade se vincula tanto ao mérito da inovação industrial quanto à indicação geográfica ou de procedência da produção fabril.

Em âmbito jurídico internacional, a Convenção de Berna é um importante exemplo de orientação para os países signatários acerca do direito autoral sobre obras literárias e artísticas<sup>10</sup>. Desse modo, sendo considerado o principal tratado internacional sobre direitos autorais (DOMBKOWSKI, 2013); (FANKHANEL, 2014) e com a mais recente assinatura do Kuwait em 2 de dezembro de 2014, a Convenção de Berna passou a contar com um total 168 países membros (WIPO, 2015).

Além da Convenção de Berna, confere-se a existência de outros tratados e de leis criadas e aplicadas para um próprio país, como já citado no caso do Brasil. Porém, no aparato jurídico que salvaguarda o direito do autor, destacamos o embate em escala internacional estabelecido pelas definições de “droit d'auteur” e “copyright”.

Os países que partem da compreensão de “droit d'auteur”, adotada pela Convenção de Berna, reconhecem o direito patrimonial e o direito moral do autor, enquanto as nações que utilizam o sistema de “copyright” buscam apenas reconhecer o direito patrimonial em detrimento do direito moral. Um exemplo dessa questão pode ser dado pela adoção do “droit

---

<sup>9</sup> A Lei Federal 9610/98 define “originária”, como: “a criação primígena”.

<sup>10</sup> “Os temas ‘obras literárias e artísticas’ abrangem todas as produções do domínio literário, científico e artístico, qualquer que seja o modo ou a forma de expressão, tais como os livros, brochuras e outros escritos; as conferências, alocações, sermões e outras obras da mesma natureza; as obras dramáticas ou dramático-musicais; as obras coreográficas e as pantomimas; as composições musicais, com ou sem palavras; as obras cinematográficas e as expressas por processo análogo ao da cinematografia; as obras de desenho, de pintura, de arquitetura, de escultura, de gravura e de litografia; as obras fotográficas e as expressas por processo análogo ao da fotografia; as obras de arte aplicada; as ilustrações e os mapas geográficos; os projetos, esboços e obras plásticas relativos à geografia, à topografia, à arquitetura ou às ciências” (BRASIL, 1975).

d’*auteur*” na França e na Alemanha onde o autor pode retirar de circulação uma obra de sua autoria, diferente do que acontece nos Estados Unidos, onde se adota o *copyright*. Nesse caso, os autores estão autorizados a dispensar por escrito o direito moral sobre o seu trabalho (DEFFENTI; ALGARVE, 2012). Na prática, ao cederem o direito moral sobre a obra, autores e artistas autorizam interferências que podem descaracterizar a obra “original”.

Essa situação polêmica entre “*droit d’auteur*” e “*copyright*” promove embates entre os países com diferentes entendimentos da proteção internacional dos direitos autorais, fazendo com que cada um se esforce para impor o seu interesse (ZANINI, 2011, p. 119).

O reconhecimento do direito moral do autor estabelece formalidades que, dentre outras questões, pode assegurar o reconhecimento da identidade do autor presente na obra, bem como a consideração sobre a paternidade do seu trabalho. Além disso, confere ao autor o direito de retirar a sua obra de circulação.

Os tratamentos conferidos à definição de originalidade sob o caráter da produção buscam formalizar o potencial da transformação de uma obra em produto, replicado industrialmente e segundo os interesses de mercado. Assim, a novidade proposta sob a alcunha da originalidade pode estar limitada à circunscrição do âmbito comercial. Portanto, o caráter inovador e original do produto industrial, sobremaneira, objetiva fomentar a realização das mercadorias, ou seja, a possibilidade de sua venda final.

A originalidade a partir de György Lukács está relacionada com visões de mundo que colaboram com transformações na arte e na estrutura social, enquanto que as observações do direito do autor, do direito moral e da paternidade da obra, juridicamente normatizadas, não necessariamente se conectam com o novo ou original no sentido lukacsiano, atrelando-se mais à mercadoria e sua destinação à venda.

Em outra via de discussão encontra-se uma definição de originalidade do ponto de vista artístico:

Portanto, para ser “original” na criação de formas expressivas, bastaria o artista ser autêntico e verdadeiro consigo mesmo. Dispensaria a competição com os últimos modismos decretados pelos marketings da vida e pela hipocrisia e total falta de escrúpulos dos manipuladores da arte como mero produto comercial. Não precisaria de nenhum sensacionalismo barato (OSTROWER, 2012, p. 26).

Talvez essa definição não promulgue um consenso entre os artistas, mas extrapola o que se prever como originalidade nas normas jurídicas e solicita um debate mais ampliado acerca do tema. Sobretudo, requisita uma discussão acerca da originalidade diante de um mundo onde quase tudo se revela como mercadoria em potencial.

Nesse sentido, compreende-se que a concepção da originalidade sob o capitalismo se revela mais por sua hostilidade com a arte do que pelo compromisso de valorização do espírito humano como ser criador. Esse entendimento pode ser sintetizado na compreensão marxista de que “longe de estar a serviço do homem, é o homem que está a serviço da produção” (VÁZQUEZ, 1968, p. 199).

O que se presta diante do embate entre a produção e a criação, ou entre o produto e a obra, é a constituição de visões de mundo igualmente conflitantes. De um lado, a originalidade jurídica do capitalismo, circunscrita ao universo da mercadoria e na sua realização. Em outra via, a originalidade de caráter ontológico, manifesta no novo que suscita a intenção de mudança e a geração de consciência do ser que atua no mundo com autenticidade.

As ideias e noções da originalidade podem ser definidas de formas diferentes, mas no âmbito da produção as suas elucidações tendem a permanecer fundadas na realização das mercadorias como objetivo único. De maneira diferente, quando a originalidade é meio e fim do trabalho criativo e consciente, ela conquista fundamento conceitual e trilha caminhos que sugerem reflexões no gabarito das categorias filosóficas. Por conseguinte, o princípio da originalidade submete as energias da criação em favor da realização humana.

Desse modo, prossegue-se com o texto afim de desenvolver a compreensão de originalidade em seu sentido conceitual para o filósofo György Lukács, de modo que também permita fundamentar as reflexões sobre a discussão sobre a arte como obrigação na cidade.

### **3.3 A originalidade de György Lukács**

Ao escrever sobre o conceito de dialética em Lukács, István Mészáros (2013, p. 33) realçou que não haveria como expressar originalidade ao tratar da dialética lukacsiana sem considerar os movimentos de continuidade e descontinuidade que conferiram unidade à reflexão do teórico que pensou e viveu a própria dialética. Assim, sob uma abordagem biográfica, Mészáros (2013) procurou explicar os nexos que conferiram indissociável coesão à obra e à vida de György Lukács.

Apesar da reconhecida relevância da análise da originalidade em Lukács a partir do caráter biográfico da sua militância histórico-social, a presente abordagem não segue exatamente esse percurso. Procura-se demonstrar a concepção de originalidade para um autor que negou ser ele próprio original, justificando que apenas aplicou o método de análise da

realidade proposta por Marx. Uma postura crítica que mira a totalidade do seu pensamento em detrimento das rotulações que identificam diferentes Lukács em torno da sua vida e obra.

A partir do próprio Lukács e de alguns de seus intérpretes, é possível adentrar em sua dialética a fim de tratar da originalidade na perspectiva lukácsiana. Concebe-se que essa via de análise fornece critérios para a compreensão da originalidade e da constituição do ser autêntico, que compõem a práxis que o guia na dimensão do cotidiano.

Constata-se que o conceito de originalidade se apresenta diluído na obra de György Lukács, ainda que de maneira não menos importante frente a outras terminações. Resgatada de alguns de seus textos tardios, por exemplo, acerca da estética e da ontologia do ser social, a originalidade pode ser realçada em seu conteúdo conceitual. Além disso, de maneira singular, Lukács destaca a prática da originalidade na direção da constituição do ser autêntico.

De maneira também autêntica, Lukács resgata em “História e consciência de classe” a originalidade contida no livro “Acumulação do capital” de Rosa Luxemburgo. Nessa nota, Lukács localizou a originalidade no fato do livro da revolucionária “ser consagrado principalmente a um estudo histórico dos problemas” e adicionalmente situou o método da autora como “um retorno ao marxismo original e autêntico: ao procedimento de exposição do próprio Marx” (LUKÁCS, 2003, p. 114-115).

Décadas adiante, quando em alguns de seus intérpretes ainda persistiam as heranças de “História e consciência de classe”, protestadas pelo próprio Lukács, o autor escreveu no prólogo do primeiro volume da sua estética:

Como apreciará o leitor, a construção destas investigações estéticas difere consideravelmente das habituais. Mas isto não significa que com elas se pretenda nenhuma originalidade de método. Pelo contrário: estes estudos não querem ser mais do que uma aplicação, o mais correta possível, do marxismo aos problemas da estética (LUKÁCS, 1966, v.1, p. 14).<sup>11</sup>

Assim, a originalidade de Lukács parece ser refutada por ele próprio em favor do marxismo. Mas, tomando-se o elogio que o autor tece sobre a originalidade de Rosa Luxemburgo, pode-se perceber o processo dialético que rege o pensamento do autor, fazendo-se concluir que uma das faces da sua originalidade se encontra na recusa da inovação de sua criação intelectual, em favor de um assertivo consenso de suas influências teóricas. Além disso, destacando-se as notas biográficas de Rosa Luxemburgo e do próprio Lukács, pode-se concluir

---

<sup>11</sup> Como apreciará el lector, la construcción de estas investigaciones estéticas discrepa considerablemente de las habituales. Pero esto no significa que con ellas se pretenda ninguna originalidad de método. Por el contrario: estos estudios no quieren ser más que una aplicación, lo más correcta posible, del marxismo a los problemas de la estética (LUKÁCS, 1982, v.1, p. 14).

que outra face da originalidade presente na vida e na obra desses dois autores se manifestou como plena humanidade.

O que se apresenta nos escritos tardios de Lukács, considerando-se os movimentos de continuidades e descontinuidades, mas também a unidade de seu pensamento, é o ressurgimento intentado como o novo, intuído como audaz, provocador de transformações histórico-sociais, portanto, original, nos termos dos importantes escritos lukácsianos em que o autor trata do conceito de originalidade, sem conferir para si nenhum ineditismo.

### 3.4 O conceito de originalidade em György Lúkács

Para György Lukács, a teoria da arte e a práxis artística caminhavam em ritmos diferentes, pois enquanto os artistas, de forma objetiva, produziam obras originais, a discussão sobre “o problema da originalidade como caráter essencial das obras de arte surge relativamente tarde” (LUKÁCS, 1970, p. 89).

De acordo com György Lukács, Young teria sido o primeiro autor a utilizar o conceito de originalidade de forma eficaz e duradora, apontando que a originalidade reside na imitação da natureza pelo artista. Assim, um afastamento do que é original, nesse contexto, seria a imitação dos outros artistas, ou seja, a cópia (LUKÁCS, 1970). Como exemplo trazido do próprio Young, tem-se que:

Mas suponha que um imitador para ser mais excelente (e tal, existem), ainda assim, embora nobremente assente-se sobre fundamento alheio; sua dívida é, pelo menos, igual a sua glória que, portanto, sobre o saldo, não pode ser muito grande (YOUNG, 1918, p. 07)<sup>12</sup>.

Lukács faz referência a Edward Young, autor de “*Conjectures on original composition*”, publicado em 1759, que introduziu a discussão literária acerca do questionamento crítico sobre a inexistência do direito do autor acerca da sua própria obra. Nesse contexto, Young trouxe à tona uma definição de originalidade valorizada por Lukács e que demonstra os primórdios das discussões sobre o direito autoral.

De acordo com Edith J. Morley, que editou uma nova publicação de “*Conjectures on original composition*” em 1918, Edward Young foi influenciado por Bacon e o avanço de suas

---

<sup>12</sup>“But suppose an Imitator to be most excellent (and such there are), yet still he but nobly builds on another's foundation; his debtis, at least, equal to his glory which therefore, on the balance, cannot be very great” (YOUNG, 1918, p. 07).

reflexões seguiram na direção da filosofia da natureza buscando sentidos para os progressos na literatura e na arte. Nesse plano, a originalidade para Young seria derivada da ética e poderia ser atingida considerando-se duas regras de ouro (*golden rules*): o autoconhecimento (self-knowledge) e a autorreverência (self-reverence). Assim, ao tempo de suas interpretações sobre o pensamento de Young, destacou que “o apelo para originalidade é baseado no que hoje em dia seria chamado de fé intelectual e evolução espiritual” (MORLEY, 1918, p.xvi-xvii)<sup>13</sup>.

No contexto histórico da discussão acerca da originalidade, a obra “*Conjectures on original composition*” de Edward Young é provavelmente o texto mais conhecido sobre o tema. Com ele, é inaugurada uma definição literária de originalidade, seguida pelos romancistas, poetas e críticos da época de sua publicação. Enquanto não existia ordenação jurídica para garantir o direito do autor, a argumentação literária de Young foi abraçada por quem se interessava pelo direito autoral, mas nem sempre na intenção de salvaguardar benefícios do artista ou autor (STERN, 2008).

Lukács reconhece a existência de outras circunscrições em que podiam ser inseridos os conceitos de imitação e de natureza apontados por Young no âmbito da originalidade. Também admitiu que não é a simples recusa de obras precedentes que pode resolver a relação entre os artistas e o desenvolvimento da arte. Assim, conclui que com a sua assertiva, Young libertou a determinação da originalidade condicionada a qualquer tipo de irracionalismo, “estabelecendo uma relação necessária entre a originalidade da obra de arte e o reflexo da realidade objetiva” (LUKÁCS, 1970, p. 189).

Para o autor, a realidade objetiva se constitui de reflexos que podem apresentar oposições bastante delimitadas, assim como exemplifica por meio do reflexo científico e do reflexo estético, que são formas puras do reflexo da realidade. Porém, ainda que a ciência com os seus métodos próprios elucide a realidade independente da consciência e, em contraponto, a arte se debruce especificamente sobre o homem, em conjunto, ciência e arte como reflexos da realidade objetiva correspondem a “momentos do mesmo processo de desenvolvimento histórico-social da humanidade” (LUKÁCS, 1970, p. 275).

Portanto, assim como a dialética está colocada para Lukács nos mais diferentes aspectos de sua própria identificação como ser social e mesmo a originalidade sendo identificada fora do centro dos seus debates, ao procurar enxergá-la no âmbito da teoria do reflexo, compreende-se que este conceito pode ser destacado de sua práxis como ideólogo e das reflexões que

---

<sup>13</sup>“The plea for originality is based on what now a days would be called faith intellectual and spiritual evolution” (MORLEY, 1918, p. xvi-xvii).



demonstram os ajustamentos do seu pensamento estético e no curso dos seus critérios científicos e filosóficos.

Desse modo, para Lukács, os apontamentos de Young sobre o problema da originalidade assinalaram uma singular inflexão no contexto do conhecimento concebido acerca do tema:

A posição de Young demonstra sua relativa clareza e seu espírito progressista não apenas em contraposição à teoria mundano-agnóstica do “*je ne sais quoi*” dos seus predecessores e contemporâneos franceses, como também em contraste com o posterior desvio irracionalista da filosofia clássica alemã (LUKÁCS, 1970, p. 189).

Ao arguir sobre a conexão da originalidade com o reflexo da realidade objetiva e, a partir de Young circunscrever a originalidade sobre um senso desviado do irracionalismo, Lukács demarca critérios científicos e estéticos acerca do tema, os mesmos que compõem a sua visão de mundo.

Desse modo, a partir da teoria do reflexo, define a consideração da relação dialética entre objetividade e subjetividade, destacando-se o papel ativo e consciente do sujeito diante da elaboração da obra de arte. Em explicação, Lukács (1965, p. 33) afirma que “a objetividade da estética marxista não se acha absolutamente em contradição com o reconhecimento do fator subjetivo na arte”, entretanto, o artista não pode ser neutro e nem passivo diante do processo que investiga. Assim, pode-se interpretar que a originalidade artística em consideração da subjetividade, mas em conexão com os fenômenos e processos sociais, revela-se como autoconsciência, o contrário disso, é definido como “autoengano”, que “quase sempre não passa de uma evasão, uma fuga ante os grandes problemas da vida e da arte” Lukács (1965, p.34).

Concernente ao pensamento kantiano em torno da originalidade, Lukács frisa o apontamento de Kant sobre a originalidade como a primeira qualidade do gênio<sup>14</sup>. Assim, Lukács compreende que ao reconhecer o perigo da “originalidade absurda”, Kant colocou para o gênio a exigência de “exemplaridade”. Assim, destaca do ponto de vista do conteúdo que “Kant se move no terreno da estética progressista do século XVIII, ao colocar em primeiro plano a originalidade e, como realização dela, o carácter exemplar da produção do gênio” (LUKÁCS, 1982, v.3, p. 132)<sup>15</sup>.

<sup>14</sup>“A noção de gênio desenvolveu-se ao longo do século XVIII, vindo a tornar-se uma categoria essencial da Estética do Romantismo e do Idealismo e, por vezes, até a absolutizar-se, concebida como uma figura superlativa da subjetividade criadora que nos artistas se exprime [...] Kant tenta manter o equilíbrio entre dois princípios: o da apreciação e o da criação original, a exigência de comunicabilidade universal representada pelo princípio do gosto e a instauração original do sentido pela individualidade criadora que é o gênio, o qual não obedece às regras feitas ou já estabelecidas da arte, mas através de cuja criação é como se a própria natureza desse regras à arte e se constituísse como referência ideal do gosto para os vindouros” (SANTOS, 2010, p. 64-65).

<sup>15</sup>“Kant se mueva en el terreno de la estética progresista del siglo XVIII, a poner en primer término la originalidad y,

A crítica de Lukács direcionada a Kant recai da consideração kantiana sobre a ação interpretativa a partir do sujeito, ou seja, do subjetivismo focado na individualidade do sujeito. Para Lukács, o predomínio dos critérios científicos utilizados por Kant o fez concluir que a originalidade seria um conceito indeterminável. Essas conclusões teriam se assemelhado à proposição do sentido de originalidade pelos românticos. Sendo assim, para György Lukács, Immanuel Kant e os românticos, tenderam a enquadrar o conceito de originalidade no âmbito da irracionalidade e, a partir dessa interpretação, Lukács localizou Kant um passo atrás de Edward Young.

O passo à frente de Young e, portanto, também avante de Kant, para Lukács (1970), foi realizado por Hegel em sua estética, cuja originalidade é compreendida como um meio para a produção de conteúdos importantes, estreitamente ligada à obra representada. Nesses termos, o procedimento metodológico de interpretação da originalidade procura focar a própria obra e não o sujeito ou a subjetividade.

A partir da leitura de Hegel, Lukács demonstra que a subjetividade considerada em si mesma impõe limites à qualidade das manifestações artísticas e entende que a originalidade se encontra separada do puro subjetivismo e do arbítrio da individualidade artística. Assim, reconhece que nem mesmo o inerente idealismo de Hegel o limitou de tomar importantes interpretações acerca da originalidade, conforme destacou:

[...] a originalidade é idêntica à verdadeira objetividade; ela une estreitamente o lado subjetivo e o lado objetivo da representação, de tal modo que cada um dos lados não conserva nada de estranho com relação ao outro. De um lado a originalidade é constituída pela mais pessoal interioridade do artista, mas, do outro lado, não oferece nada mais do que a natureza do objeto, de tal forma que aquela peculiaridade aparece apenas como peculiaridade da própria coisa, decorrendo desta do mesmo modo como a coisa decorre da subjetividade produtora (HEGEL, *apud* LUKÁCS, 1970, p. 191).

Para Lukács (1970), a teoria do reflexo não aplicada por Hegel o privou do uso da historicidade, um tema essencial de sua produção estética e que poderia indicar uma melhor resolução para as questões que limitam o entendimento da originalidade.

Esse enquadramento da reflexão hegeliana por meio da teoria do reflexo identifica também o entendimento lukácsiano acerca da originalidade na perspectiva das suas produções após a publicação e discussão de “História e consciência de classe”, por quem recebeu duras críticas e pelo qual ficou mais associado. Fato que determina uma inflexão sobre o seu

---

como concreción de ella, el carácter ejemplar de laproducción dei gênio” (LUKÁCS, 1982, v.3, p. 132).

entendimento da originalidade, passando a considerar as influências da realidade refletidas em campos como história, mas também na estética.

Desse modo, sem perder de vistas a importância da historicidade no campo artístico, Lukács aponta uma contribuição teórica sobre a originalidade à luz da estética marxista.

É original o artista que consegue captar em seu justo conteúdo, em sua justa direção e em suas justas proporções, o que surge de substancialmente novo em sua época, o artista que é capaz de elaborar uma forma organicamente adequada ao novo conteúdo e por ele gerada como forma nova (LUKÁCS, 1970, pg. 192).

Nesse processo, a originalidade impressa na obra e manifesta pelo seu autor entrelaça-se com o “caráter concreto de resposta a grandes questões concretas da sua época” (LUKÁCS, 2013, p. 270).

Lukács enfatiza a importância da historicidade na análise da originalidade reconhecendo que a realidade representada pela arte não pode se desvincular de parte de sua essência que é a transformação histórico-social. Além disso, a própria identificação do novo que surge como original está também vinculada a uma interpretação do desenvolvimento histórico-social, responsável pelas mudanças que fazem morrer o velho e nascer o novo.

Esse entendimento de Lukács acerca da originalidade também demonstra um exemplo da linha de pensamento do autor calcada por suas orientações teóricas, políticas e estéticas. Sendo assim, é importante considerar que György Lukács assumiu o tema da dialética em suas reflexões, abraçou a releitura de Marx por meio da perspectiva de Hegel (REALE; ANTISERI, 2003, p. 805) e adotou o realismo como verdadeiro critério da prática artística.

Sobre a estética marxista e o realismo situado no centro da teoria da arte, Reale e Antiseri (2003, p. 810-812) apontam que a realidade na arte, proposta por Lukács, distingue-se da compreensão estética do naturalismo e, por isso, o real artístico de orientação marxista não necessita ser uma cópia exata da realidade, assim como não deve ser uma espécie de camuflagem ou fuga.

Ainda de acordo com as interpretações de Reale e Antiseri (2003, p. 810-812) sobre o pensamento de Lukács, a arte autêntica seria aquela que espelha a realidade, ainda que a manifestação artística tenha caráter fantasioso ou mesmo que o artista seja um burguês, é possível a criação de “tipos” que revelam as contradições imanentes de um tempo da sociedade em atividade. A concepção e a criação dos “tipos” artísticos no âmbito da compreensão marxista do realismo evocam uma práxis também artística que reflete sobre as influências recíprocas entre o particular e o universal.

No cerne do reflexo da realidade, para Lukács (1970, p.196), “a originalidade consiste em captar os traços decisivos na luta entre o velho e o novo” e a orientação artística pautada na originalidade teria a capacidade de se debruçar sobre o momento da criação do novo por meio de uma forma que traduz a particularidade desse novo. Sobre a obra de arte original, explana o autor:

[...] as obras originais são aquelas nas quais aparecem tomadas de posição justas, conteudisticamente, em face dos grandes problemas da época, em face do novo que neles se manifesta, e que são representadas mediante uma forma correspondente a este conteúdo ideal, capaz de expressá-lo adequadamente (LUKÁCS, 1970, p. 200).

Além de apontar a importância da consciência acerca do seu próprio tempo e do embate que a obra de arte original realiza ao confrontar as formas do velho por intermédio da manifestação do novo, Lukács convida a refletir sobre o caráter partidário da obra de arte legitimamente autêntica.

Ao definir partidarismo como “uma tomada de posição a mais concreta possível em face de problemas e tendências concretas da vida” (LUKÁCS, 1970, p. 200) e por também entender que a arte abarca os grandes problemas da vida, conclui que “o partidarismo das obras de arte é inevitável” (LUKÁCS, 1970, p. 200) e complementa a sua afirmação dizendo que “a obra de arte autêntica é partidária de cabo a rabo, em todos os seus poros [...] que o partidarismo não pode ser separado de sua objetividade estética” (LUKÁCS, 1970, p. 202).

O partidarismo artístico frisado por Lukács demonstra o papel ativo do artista enquanto ser social, promulgador da arte do seu tempo e dos destinos que guiam o gênero humano diante dos processos sociais. Como exemplo desse intrincado envolvimento partidário do artista, destacamos um trecho de uma entrevista concedida por Lukács, que pode servir como forma de visualizar essa questão:

Em 1919 tivemos no campo da cultura um êxito muito maior do que a maioria dos outros comissariados populares. Adotamos uma linha totalmente democrática, em que os poucos comunistas a favor de uma reforma cultural se uniram com alguns movimentos culturais burgueses já existentes. No topo de cada organização cultural foram colocados, a partir dos próprios interessados, o que chamávamos de diretórios. O diretório musical, por exemplo, surgiu com Bartók, Kodáli e Dohnanyi, não havia um único comunista entre eles. E, no entanto, Bartók reformou a vida musical húngara como nenhum de nossos comunistas teria conseguido fazer. Bartók viu com clareza que uma transformação do ensino da música, da ópera etc. seria mais fácil de fazer conosco do que com a burguesia (LUKÁCS, 2008, p. s/p).

Percebe-se o partidarismo apontado por Lukács como algo tanto inerente à prática do ser no seu contexto social quanto propriamente político ou identificado como uma causa de classe. No caso do exemplo que escolhemos frisar, o mote da atuação partidária foi a própria arte.

Sob esse aspecto partidário, o artista, assim como outros que atuam sobre a construção do pensamento em torno da sociedade, encontra-se susceptível às exigências evocadas pela “decadência ideológica”, compreendida pela “tentativa de os ideólogos burgueses produzirem conhecimentos que têm como premissa a evasão da realidade social, com explícitas intencionalidades de conservação da ordem do capital” (LARA, 2013, p. 93). No âmbito da originalidade, destaca-se de Lukács a compreensão de que a decadência ideológica “não coloca nenhum problema substancialmente novo” (LUKÁCS, 2010, p. 61).

Portanto, assim como na ciência e na filosofia, na arte também se imprimem características da decadência ideológica que podem revelar uma escolha partidária, contrarrevolucionária e esvaziada de sentido histórico-social. Nesse aspecto, do ponto de vista do reflexo da realidade, a originalidade que se aplica à arte também se aplicaria, por exemplo, à ciência e aos cientistas.

A fim de discernir sobre algumas diferenças de significados da originalidade no pensamento lukácsiano, destaca-se de um de seus escritos um trecho acerca da música, onde o autor afirma que o verdadeiro mundo criado no sentido da arte nos leva a interpretar que a originalidade surge da luta do artista em expressar adequadamente esse mundo.

A partir do exemplo da música sugerido em Lukács, realça-se a ampla ordenação constituída perante essa busca do artista em expressar sua peculiaridade. Movimento que, ao lado da originalidade, evidencia também a consequência, a audácia e o impasse artístico diante da elaboração da obra de arte legitimamente autêntica, colocada para além de tendências que o autor julga deturpadas.

O fato indiscutível que toda autêntica obra de arte musical cria um "mundo" é o fundamento estético mais profundo da recusa de todo ponto de vista formalista e da recusa daquelas teorias que veem na vivência musical uma fusão quase mística do ouvinte com o escutado. O profundo efeito da música consiste precisamente que introduz o receptor em seu “mundo”, lhe faz viver e o vivenciá-lo, mas, apesar da penetração mais profunda, apesar da mais veemente liberação das emoções, constrói esse mundo sempre como diverso do eu do receptor, como um mundo distinto dele e significativo para ele precisamente graças a essa diversidade específica. A obra de arte musical recebe de fontes de conteúdo o caráter do “mundo” para-si: da madura totalidade das emoções que se revelam nela. Apenas quando essas emoções são vistas humanamente, coisa essencial, apenas quando são capazes de revelar-se por sua vez até as últimas consequências, as emoções que elas

mesmas desencadeiam, só então pode surgir um “mundo” no sentido da arte. A consequência, a originalidade, a audácia, a teimosia, etc., da promulgação da forma da luta do artista por expressar adequadamente em sua peculiaridade essa ampla ordenação (LUKÁCS, 1967, p. 81)<sup>16</sup>.

No caso da autêntica obra de arte musical que cria um "mundo" e introduz o ouvinte nesse mundo, o que parece soar na dimensão posta entre o ouvinte e o escutado são os ecos da originalidade e das outras emanações, assim como a audácia, surgida com o trabalho e a intenção artística. Porém, por via de uma leitura lukácsiana, o mundo criado no sentido da arte não pode ser uma simples dádiva oferecida ao ego individual. A arte e o mundo oferecidos descortinam-se quando podem ser humanamente compreendidos e vivenciados com consciência.

Portanto, é no transcorrer de toda a luta da criação artística que se manifesta a originalidade e durante esse mesmo processo que o artista demonstra o seu posicionamento perante o mundo que se cria no sentido da arte. A criação artística apenas se mostra como luta porque há um contexto, um palco organizado que influencia o artista, uma ideologia que o alavanca e ao menos uma outra que lhe tenta inibir. E essa luta afeta diretamente o ser social que busca atuar com autenticidade. Sobre o assunto, Lukács cita uma passagem em que Kierkegaard desabafa: “quanto mais original é um homem, tanto mais profunda é a sua angústia” (Kierkegaard apud Lukács, 1963, p. 100).

Acerca desse tipo de angústia, Lukács afirma que Kafka teria conseguido dar forma a esse sentimento com autêntica originalidade e no contexto do mundo que buscou interpretar no sentido humano. Assim, apresentou o quanto a obra de Kafka se faz atual e necessária, por fim, concluiu: “o mundo infernal do capitalismo de hoje em dia e a impotência do ser humano para se opor a esse inframundo é o que proporciona o conteúdo da obra literária de Kafka” (LUKÁCS, 1963, p. 100)<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup>El hecho indiscutible de que toda auténtica obra de arte musical crea un "mundo", es el fundamento estético más profundo de la recusación de todo punto de vista formalista y de la recusación de aquellas teorías que venenla vivencia musical una fusión casi mística del oyente con lo oído. El profundo efecto de la música consiste precisamente en que introduce al receptor en su "mundo", le hace vivir en él y vivenciarlo, pero, pese a la penetración más profunda, pese a la más vehemente liberación de las emociones, construyese mundo siempre como diverso del yod el receptor, como un mundo distinto de él y significativo para él precisamente gracias a esa diversidad específica. La obra de arte musical recibe de fuentes de contenido el carácter de "mundo" para-sí: de la madura totalidad de las emociones que se revelan en ella. Sólo cuando esas emociones son, vistas humanamente, cosa esencial, sólo cuando son capaces de desplegar a su vez hasta las últimas consecuencias, las emociones que ellas mismas desencadenan, sólo entonces puede surgir un "mundo" en el sentido del arte. La consecuencia, la originalidad, la audacia, la cerrazón, etc., de la dación de forma surgen de la lucha del artista por expresar adecuadamente en su peculiaridades a amplia ordenación (Lukács, 1967, p. 81).

<sup>17</sup> “El mundo infernal del capitalismo de hoy día y la impotencia del ser humano para oponerse a ese inframundo es lo que proporciona el contenido de la obra literaria de Kafka (Lukács, p. 100).

Por meio do exemplo de Kafka, Lukács apresenta que vida e obra originais estão intimamente ligadas com a história e com os embates sociais. Além disso, para o autor, a arte genuína desencadeia emoções por intermédio da experiência artística, mas também pela elucidação do mundo onde se experimenta o difícil exercício da humanidade sob o capitalismo, grande fomentador do individualismo.

Partindo de uma crítica de Marx à compreensão feuerbachiana sobre a essência humana focada na abstração do indivíduo isolado, Lukács afirma que metodologicamente há uma rejeição do marxismo diante da ideia da "originalidade ontológica e o papel da individualidade como determinante dos fundamentos da vida social" (LUKÁCS, 2010, p. 117). Desse modo, enfatiza que é apenas em uma fase particular do curso histórico do desenvolvimento da humanidade que se pode produzir a passagem para a individualidade.

Assim sendo, originalidade não pode ser confundida com individualidade, nem uma se fundamentar na outra, ou a segunda justificar a primeira, a menos que se pretenda, intencionalmente, compor uma explicação dos processos de sociabilidade por meio da individualidade.

Ao interpretar a crítica de Marx a Feuerbach, Lukács (2010, p. 117) afirma que a originalidade ontológica fundada no indivíduo, isolado, abstrato, é uma maneira de ignorar o próprio curso da história e complementa ao afirmar que o desdobramento da individualidade humana poderia acontecer por meio de "um processo ontologicamente unitário, no qual simultaneamente sucede a socialização da sociedade, a aproximação da humanidade a uma generidade real no sentido do existente em si" (LUKÁCS, 2013, p. 424).

Lukács (2010) aponta que a liberação do ser social é um ponto central da metodologia marxiana. Afirma também que diferente dos utópicos que pretendem adicionar ao mundo algo melhor do que então existe, "Marx quer, quanto ao pensamento, apenas contribuir para que aquilo que existe como ente no processo de surgimento da humanidade – como sempre –, seja capaz de realizar no ser social o próprio ser autêntico" (LUKÁCS, 2010, p. 121).

Esse "ser autêntico" não advém de uma originalidade ontológica fundada na individualidade, para compreendê-lo "é preciso partir da imediatez da vida cotidiana, e ao mesmo tempo ir além dela, para poder apreender o ser como autêntico em-si" (LUKÁCS, 2010, p. 33).

Essa ambiência do ser autêntico no cotidiano além de revelar que "a estética de Lukács tem como uma de suas peculiaridades mais originais o fato de buscar um enraizamento na vida cotidiana", também explana que "a simples existência" da obra não encerra a discussão. O que

mais interessa é a função exercida pela arte na vida cotidiana dos homens” (FREDERICO, 2000, p. 303).

A centralidade no cotidiano demonstra também uma diferença do pensamento de Lukács referente ao entendimento de Heidegger acerca do cotidiano como sendo o reino do inautêntico, onde, de acordo com Frederico (2000, p. 303), para Heidegger “o reino da autenticidade, ao contrário, pressupõe a superação aristocrática da cotidianidade”.

Porém, além de circunscrever a diferença de pensamento de Lukács para com outras correntes do pensamento filosófico, a experiência da arte no cotidiano leva à reflexão da função da arte e do papel dialético de sua interferência na realização do ser enquanto gênero humano:

A arte propriamente dita, a arte autêntica visa desvelar como o homem, vivenciando o seu destino de gênero, alça-se – eventualmente pelo fenecimento da existência particular – àquela individualidade que, justamente por ser ao mesmo tempo genérica, pode se tornar em longo prazo um elemento indispensável na construção do gênero concretamente humano (LUKÁCS, 2013, p. 545).

A experiência da originalidade e da arte no cotidiano devem então compor esse movimento dialético de constituição do indivíduo em ser social, em um ser originalmente autêntico nos termos de György Lukács. Portanto, nas palavras do autor:

[...] a filosofia e a arte, examinadas na totalidade do seu desenvolvimento, estão direcionadas a cultivar o gênero humano, isto é, o ser social e, dentro dele, o homem, visando ao seu ser-para-si, ou seja, com intenção desfeticizante, dissolvendo ao menos idealmente os estranhamentos (LUKÁCS, 2013, p. 539).

O papel da originalidade na arte e na práxis do ser autêntico, sob a compreensão lukácsiana, deve então seguir o mesmo destino de cultivar o gênero humano e ao menos confrontá-lo com os estranhamentos ideologicamente apresentados no cotidiano.

Abordada na ambiência do cotidiano, a originalidade ontológica associa-se à relação dialética entre as obras que estimulam a constituição do ser autêntico e as obras que inibem o autêntico desenvolvimento do ser, sendo a síntese dessa questão, encontrada na formulação consciente de critérios que definem a originalidade da obra.

Todavia, os próprios critérios para a delimitação da obra original encontram-se mediados pelas formas puras do reflexo da realidade objetiva. Assim, a originalidade em Lukács sugere o enfrentamento consciente da realidade, procedimento que avalia de maneira crítica a história, a ciência e a estética.



No seio da teoria do reflexo da realidade objetiva, o entendimento da originalidade pode ajudar a enquadrar e delimitar essas formas puras do reflexo da realidade que, como já frisado, manifestam-se na arte, na estética, na história e demais ciências. Logo, pode-se concluir que a originalidade se encontra vinculada a uma estrutura de poder ideologizante, enquanto que a originalidade lukácsiana propõe a identificação consciente da mediação dessas estruturas de poder nas obras, tanto no sentido da arte, quanto no sentido do produto das demais obras históricas e científicas.

Nesse enfoque, a demanda pela obra de arte destinada à fruição pública e apresentada no espaço urbano evoca uma reflexão sobre o seu papel histórico e sobre a sua colaboração para o desenvolvimento da cidade como uma obra, criada e vivida pelo ser potencialmente autêntico.

Nesse contexto, o conceito de originalidade que questiona a transformação social proposta pela obra e que exige a contextualização histórica da obra fornece outros critérios além da originalidade jurídica, industrial ou neurocientífica. Uma proposta que vislumbra a realização do ser autêntico no exercício da plena humanidade, mas que encontra obstáculos diante do cotidiano das cidades capitalistas.

## 4 ARTE E CIDADE: POTENCIAIS COLABORATIVOS POR MEIO DA TEMÁTICA AMBIENTAL

Figura 4 - Série Bichos.



Chico Ferreira, 2014. Edifício Praia de Tambaú. Foto: Anderson Santos, 06/07/2015

### 4.1 Arte, cidade e ambiente

A temática ambiental ganhou mais evidência a partir da década de 1960, resultado de críticas e questionamentos sobre os efeitos oriundos da exploração dos recursos naturais em função do crescimento econômico guiado pelo avanço das relações de produção capitalista. Nesse contexto, a arte também passou a ser influenciada e também influenciou práticas artísticas que partiram das reflexões sobre a natureza e da degradação de seus recursos,

desencadeando, desse modo, expressões artísticas que foram associadas à temática ambiental e atualmente perfazem uma expressão artística considerada, por alguns, genuína ou original.

Assim, numa perspectiva interdisciplinar, este capítulo apresenta alguns estudos de diferentes áreas do conhecimento, tais como sociologia, administração, arquitetura, geografia e design, que analisaram o papel da arte na construção de uma nova perspectiva da cidade, bem como sobre a aproximação da arte com a temática ambiental e sua incorporação a diferentes setores da sociedade.

O debate realizado pela presente pesquisa acerca das relações entre arte, cidade e ambiente é justificado pela manifestação desses três temas em um mesmo processo, possível de ser apresentado a partir de uma mesma condição espacial, onde, a temática ambiental junto com o tema da arte, aglutinam-se ao modo de ações políticas e sob a forma de objetos artísticos. A esse mesmo processo de interação da arte e ambiente é somado o entendimento da cidade como mediadora e objeto das mediações que se desenvolvem no espaço urbano, fato que afirma a interdependência dos temas elencados em torno da arte e o seu entrelaçamento com objetos e ações que compõe o espaço e que definem a obra da cidade. (LEFEBVRE, 1991; SANTOS, 2004).

A fim de compreender essa questão, destaca-se que os estudos que procuraram entender as intersecções entre a arte, a cidade e a temática ambiental demonstraram perspectivas diferentes sobre esses temas. Seguiram desde uma abordagem empresarial, focada na gestão, na administração, ou no suporte às estratégias do capitalismo contemporâneo, mas também no estudo da relação da arte com a justiça social e com o direito à cidade. Em geral, algumas dessas pesquisas almejavam elucidar a potencialidade da arte na construção de transformações sociais em sua relação com o meio ambiente, enquanto outras, por vezes, deixaram claro suas vinculações ideológicas com o corrente modelo de desenvolvimento econômico.

Assim, a fim de compreender melhor o caráter original do enfoque sobre a arte, a cidade e o ambiente, destaca-se que para Bullot (2014), a arte ambiental comumente apresentou uma expressiva variedade de gêneros, estilos e meios e por isso é reconhecível a diversidade de efeitos que provocou sobre seus criadores, seus responsáveis, seu público, e por fim, sobre o contexto ecológico. Assim, para o autor, arte ambiental pode ser compreendida como todas as obras de arte que abordam temas ambientais, independente do meio, do estilo e da posição defendida pelo artista, do seu vínculo ideológico ou sua compreensão sobre a originalidade.

Macías e Arregui-Pradas (2014), explicam que a arte expressa os paradigmas de cada período e por essa razão a arte atual não poderia ignorar a ecologia. Para os autores, assim como acontece com a religião, o sexo e a guerra, a ecologia também transcende os limites da arte.

Nesses termos, questionam se a arte de hoje é de fato coerente com a crítica ao sistema antiecológico. A partir dessa indagação, confirmam a necessidade de aprofundamento dos estudos sobre o perfil de cada artista, realçando que nem toda arte que "mira a la naturaleza, que reivindica actitudes ecologistas o políticamente activas contra actitudes anti-sostenibles, o que incluso una acción artística que utiliza el medio natural como materia prima de sus creaciones, no implica siempre una producción ecológica" (MACÍAS; ARREGUI-PRADAS, 2014).

Ainda assim, Macías & Arregui-Pradas (2014), também afirmam que a arte diante do processo paradigmático em curso, exerce a ação de conceder um pedagógico aporte crítico e criativo inerente ao trabalho artístico. Essas conclusões e fundamentações são apresentadas pelos autores a partir da visão de mundo dos próprios artistas. Um procedimento que não deixa de se pautar no subjetivismo próprio da visão de mundo focada no indivíduo, algo questionável do ponto de vista lukácsiano, que, ao contrário do subjetivismo, sugere o enfoque na consciência coletiva.

Para Ruiz (2014), a arte ambiental (arte medioambiental), também chamada de arte da terra (arte de la tierra), surgida em décadas recentes, pode ser apresentada em 13 diferentes subtipos<sup>18</sup>. Considerando que as denominações são variáveis e flexíveis diante das representações artísticas, destaca que cada expressão tem um contexto performático específico, nem sempre crítico ou realmente preocupado com algum tema ecológico.

Observadas as múltiplas práticas artísticas das últimas décadas, fica claro que a maioria das expressões designadas por arte ambiental se interessa pela ecologia. Em suma, com a eclosão do ecologismo como fenômeno social na década de 1970, as obras artísticas passaram a manifestar preocupações ambientais em oposição ao sistema de esgotamento de recursos associado ao modo capitalista de produção. Todavia, o fato da arte utilizar-se de conceitos e procedimentos da ecologia não transforma a obra de arte em ecológica, pois, os fundamentos científicos não garantiriam uma ética ou um paradigma ecológico. Essas garantias estariam relacionadas com as ideais que a civilização pode vir a escolher. O ideal ecológico de manutenção da vida humana deve ser impulsionado por um imaginário estético que procura repensar as relações entre natureza e cultura e sua íntima relação com os problemas socioambientais (RUIZ, 2014).

---

<sup>18</sup> 1) Land art; 2) Obras para espacios naturales; 3) Instalaciones o emplazamientos escultóricos; 4) Bio-arte o arte biotecnológico; 5) Ecovention; 6) Arte efímero; 7) Arte performativo para espacios específicos; 8) Arte de caminar; 9) Escultura social; 10) Arte de reciclaje; 11) Arte de espacios complementarios o de no-espacios (site/non-site); 12) Eco-arte; 13) Arte Eco-feminista (RUIZ, 2014).

A arte ambiental pode desempenhar diferentes funções básicas que, por exemplo, sobre consideração da teoria psico-histórica se revela como um veículo de ação comunicativa com a função de provocar ação cooperativa, colaborando com a produção de conhecimento. O seu papel social e político decorre da sensibilidade para as questões ambientais frente o debate político, colaborando também para o pensamento reflexivo e para a quebra do silêncio social. Ainda assim, desafios superáveis são colocados à arte ambiental, por exemplo, ela poder ser utilizada como marketing ou propaganda tendenciosa e simplista, além de ser susceptível de não obter sucesso em suas funções políticas e morais (BULLOT, 2014).

Por outro lado, é possível distinguir esforços teóricos preocupados com a promoção da consciência socioambiental por meio da junção de conhecimentos próprios da arte e do marketing. Nesse sentido, busca-se romper com a mediatização do consumo, unindo marketing social, marketing ecológico e trabalho artístico sob a colaboração de interesses além do comercial ou da produção do lucro. Essa é uma panorâmica apresentada por Paulino (2014), ao destacar trabalhos de fotógrafos como Gregory Colbert e Chris Jordan, usados no marketing ecológico no esforço de fomentar a consciência socioambiental. Consciência que promete ir além da questão econômica, mas sem romper com a fronteira da vinculação com a produção e realização da mercadoria.

Tendo como orientação a história da arte, Caballero (2014) avaliou que a natureza foi ao longo da história vista sob diferentes maneiras por intermédio da arte, da literatura, da poesia, da fotografia e do cinema, expondo formas de se relacionar com o ambiente em diversos contextos históricos e culturais. Em seu estudo, o autor pôs em evidência essas práticas artísticas consideradas pioneiras, com base no trabalho de artistas como Hans Haacke, Helen Mayer, Newton Harrison, Mierle Laderman Ukeles, Bonnie Sherk, Patricia Johanson, Buster Simpson, Betty Beaumont. Também destacou alguns eventos considerados importantes na trajetória da arte e ecologia, como o projeto *Ecoventions*, que advém da união dos termos *ecology + invention*, de Sue Spaid e Amy Lipton para a *Contemporary Arts Center* da cidade de Cincinnati, ocorrida ano de 1999, momento em que propuseram iniciativas artísticas como estratégias inventivas com o objetivo de transformar fisicamente uma ecologia local. Outro exemplo se deu no ano 2000, por meio do projeto *The Greenhouse Effect* organizado por Ralph Rugoff e Lisa Corrin, para a *Serpentine Gallery* no Museu de História Natural, dentre outros projetos e exposições que ao longo do início do século XXI enfatizaram a ligação entre a arte e a ecologia (CABALLERO, 2014).

Para Caballero (2014), a prática artística voltada para a sustentabilidade é um exercício que envolve análise crítica do conhecimento do que significa hoje a ecologia. Nesse sentido, o

autor analisou que o carácter performático da arte é susceptível de produzir uma mudança na maneira da sociedade ver e imaginar o mundo e, portanto, capaz de implementar outras formas de vida a partir da reinterpretação e decodificação das relações estabelecidas entre existências humanas e não-humanas.

Ainda na visão do autor supracitado, atualmente, novas gerações de artistas têm privilegiado um posicionamento mais “esteticista” em detrimento a implicações políticas e ativistas de seus trabalhos, o que para ele contribui para a desvalorização da noção de ecologia. Por isso, destaca o papel político da arte e sua importância para a sociedade, cuja racionalidade moderna produziu um regime de natureza capitalista que subalternizou todas as outras articulações da biologia, da história, da natureza e da sociedade. Assim, destaca que modelos locais da natureza que são a base das lutas ambientais podem conduzir o pensamento sobre a reconstrução de mundos locais e regionais de forma mais sustentável por meio da arte (CABALLERO, 2014).

Portanto, reconhece-se que desde os anos de 1960, um conjunto expressivo de trabalhos de arte demonstrou-se por meio de uma atuação artística que se denominou de estratégia ecológica possível. Esse conjunto de práticas artísticas foi influenciado pelos movimentos ambientalistas surgidos no período e marcaram as práticas ambientais e estéticas posteriores. Nesse âmbito, surgiram diferentes maneiras de abordar a questão da arte ambiental, ecológica ou sustentável, que congregaram diferentes campos do conhecimento e que apresentam uma polissêmica discussão.

Considerando essa diversidade de abordagens e o interesse de visualizar os fundamentos da arte ambiental manifesta na cidade, o presente capítulo foi dividido em três itens principais: 3.2. A arte e a temática ambiental nos documentos oficiais, que trata da inserção da arte em documentos importantes da história ambiental, tal como a Carta da Terra; 3.3. A incorporação da arte sustentável às estratégias empresarias, com subitem 3.3.1. As inovações tecnológicas e a bioarte, em que, de forma geral, reuniram-se concepções de arte e ambiente alinhadas às relações capitalistas de produção, e 3.4. A arte, a sustentabilidade e o desenvolvimento das cidades, no qual finalmente se procura demonstrar alguns estudos e produções artísticas com uma visão mais crítica e comprometida com a cidade enquanto obra da criatividade humana. 3.5. A arte como obrigação e desafio da discussão ambiental em cidades brasileiras: o impacto da arte ambiental de Frans Krajcberg em um parque público de São Paulo.

## 4.2 A arte e a temática ambiental nos documentos oficiais

A inserção da arte e da cultura frente ao debate sobre as questões ambientais tem se realizado por meio da publicação de importantes documentos que buscam vincular as preocupações ecológicas atuais com as realizações artísticas. Essas iniciativas podem ser exemplificadas em textos institucionalizados que demandam a aproximação entre a arte a temática ambiental, como: o Manifesto de Tutzing, a Carta da Terra e a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade e das Expressões Culturais – celebrada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).

Ainda nesse âmbito, a ciência e a própria arte são outros campos que também buscam melhor visualizar as proximidades entre a arte e a temática ambiental, sendo as suas ações possíveis de serem apreendidas por meio de estudos publicados em periódicos acadêmicos e também por meio de manifestações artísticas que tomam os problemas ecológicos como enfoque da sua estética.

Entre os documentos citados, encontra-se o Manifesto de Tutzing que foi originado de um seminário intitulado Estética do Sustentável (*Ästhetik der Nachhaltigkeit*), realizado no ano de 2001 no município alemão de Tutzing, estado da Baviera, de onde herdou o seu nome. O referido evento contou com a presença de participantes com atuação nos diversos âmbitos do mundo criativo e também das questões ambientais. Assim, entre diferentes temas, buscou-se abordar questionamentos, como: O que é o desenvolvimento sustentável? Quais são as suas próprias formas? Como difere esteticamente dos estilos de vida e dos negócios não sustentáveis? Além do mais, entre os temas propostos para o debate no programa do seminário em Tutzing, destacaram-se as discussões sobre a Bauhaus e a estética ecológica e também se realizou um debate sobre os estilos de vida sustentáveis como desafio para a arte.

Arremetendo-se para além das discussões inicialmente propostas para o seminário, o Manifesto de Tutzing defende que o desenvolvimento sustentável implica em um desafio cultural e afirma que “a cultura e a realização estética não são consideradas de acordo com os seus potenciais de desenvolvimento sociais”. Nesse contexto, o manifesto solicita que o desenvolvimento sustentável “abranja a cultura com a mesma igualdade de direitos que a economia, ecologia e temas sociais” (TUTZINGER MANIFEST, 2001).

O Manifesto de Tutzing fundamentou-se na Declaração do Rio<sup>19</sup>, destacando um trecho do princípio 21 desse documento, em que diz: “A criatividade, os ideais e a coragem dos jovens

---

<sup>19</sup> A Declaração do Rio, a Carta da Terra e a Agenda 21 são resultados da Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento - Rio-92.

do mundo devem ser mobilizados...” (ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS, 1992). Com esse destaque, o manifesto de Tutzing, chamou a atenção para que a dimensão intelecto-criativa se faça presente nos debates internacionais e concluiu que: “Se o sustentável deve fascinar e ser atrativo, deve despertar os sentidos e ser lógico, então a categoria beleza transforma-se em matéria construtiva elementar de um futuro com o futuro, em um meio de vida acessível a todos os seres humanos” (TUTZINGER MANIFEST, 2001, p. 2).

Outro documento que abordou o elo entre a arte e o meio ambiente foi a Carta da Terra que, de acordo com BOFF (2012, p. 13), representa “um dos documentos mais inspiradores do início do século XXI”. Segundo o autor, esse documento é resultado de uma consulta que durou oito anos, ocorrida entre os anos de 1992 e 2000. De maneira sintética, a Carta expõe os riscos que pairam sobre a humanidade e ao mesmo tempo acena com esperança para um novo futuro pautado em princípios e valores a serem compartilhados pela humanidade. Como um documento oficial, a Carta da terra, tem o mesmo valor da Declaração dos Direitos Humanos (BOFF, 2012).

Conforme descrito na Carta da Terra (2004), entre os valores e princípios a serem compartilhados por todos, aponta-se a necessidade de buscar “integrar, na educação formal e na aprendizagem ao longo da vida, os conhecimentos, valores e habilidades necessárias para um modo de vida sustentável”, assim, de forma igualmente importante, apresenta-se nesse documento, a ideia de “promover a contribuição das artes e humanidades, assim como das ciências, na educação para sustentabilidade”.

Portanto, da Carta da Terra destaca-se o princípio da promoção da arte na educação para a sustentabilidade. Nesse apontamento, três diferentes campos encontram-se interligados: a educação, a sustentabilidade e a arte. Juntas, elas absorvem possibilidades de construção de mudanças para a sociedade, sendo, nesse âmbito, o elemento mais original, a consideração da intermediação pela arte.

Assim, enquanto diretriz, a Carta da Terra (2004) expõe que “as artes, as ciências, as religiões, as instituições educativas, os meios de comunicação, as empresas, as organizações não-governamentais e os governos são todos chamados a oferecer uma liderança criativa” e, em afirmação de um caminho a ser seguido, destaca a confiança “na dignidade inerente de todos os seres humanos e no potencial intelectual, artístico, ético e espiritual da humanidade”.

Alinhada com propostas presentes na Carta da Terra, em 20 de outubro de 2005 foi celebrada em Paris a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade e das Expressões

---



Culturais organizada pela UNESCO. A convenção deu origem a um documento que descreve a diversidade cultural como condição essencial para o desenvolvimento sustentável.

O campo de aplicação da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade e das Expressões Culturais é expresso no seu próprio título, ou seja, aplica-se a políticas e medidas adotadas para a proteção, promoção e manutenção da diversidade das expressões culturais. Nesse sentido, a convenção buscou ampliar o significado de cultura para além das fronteiras das belas artes e da literatura. Fundamentando-se no Preâmbulo da Declaração Universal de Diversidade Cultural da UNESCO, a referida convenção reafirma que a cultura abarca “estilos de vida, modos de convivência, sistemas de valores, tradições e crenças”, acrescentando-se que “a cultura deve ser considerada como um conjunto distinto de elementos espirituais, materiais, intelectuais e emocionais de uma sociedade ou de um grupo social” (UNESCO, 2002).

Em consonância com a sugestão da UNESCO, em dezembro de 2006 foi promulgada no Brasil a aprovação do texto da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade e das Expressões Culturais por meio do Decreto Legislativo Nº 485, de 2006. E, do mesmo modo como definiu a UNESCO, o Brasil também adotou o princípio em que a proteção, promoção e manutenção da diversidade cultural são colocadas como condições essenciais para o desenvolvimento sustentável (BRASIL, 2006).

As abordagens do Manifesto de Tutzing, da Carta da Terra, e da Convenção da UNESCO sobre a Proteção e Promoção da Diversidade e das Expressões Culturais, evidenciam um importante debate sobre o lugar da arte e da cultura diante de uma humanidade que questiona a sua constituição em um mundo ambientalmente fragilizado. A justa inserção da arte e da cultura diante do desafio ambiental contemporâneo convida ao exercício de pensar o mundo sob o enfoque criativo, revelando as potencialidades humanas de criar o novo e de realizar o que lhe cabe como humanidade.

### **4.3 A incorporação da arte sustentável às estratégias empresariais**

Para Ingram (2012), a arte é um sistema de conhecimento, fonte de opções criativas e férteis em espaços transdisciplinares, que podem contribuir com a melhoria do meio ambiente e das comunidades a partir da colaboração entre artistas e de parcerias público-privadas.

Sob a perspectiva do desenvolvimento econômico, Florida (2014) defende o conceito de classe criativa, que seria formada por profissionais que utilizam a criatividade<sup>20</sup> como ferramenta de trabalho. Essa classe engloba artistas, músicos, cientistas, professores, agentes financeiros, empresários, dentre outras pessoas que se valem da criatividade para inovar e aumentar a produtividade.

O autor entende que diferente da terra, do capital e do trabalho, a criatividade não é um estoque de coisas que podem ser esgotadas, mas um recurso ilimitado que é constantemente renovado e melhorado pela educação e pelo estímulo fornecido por meio da interação humana. Sendo assim, compreende que as cidades devem ser criativas, dotadas de atrativos naturais, culturais e amenidades construídas para incentivar a aglomeração de pessoas inteligentes e talentosas (FLORIDA, 2014). A concepção apresentada pelo autor reforça a ideia de originalidade focada no gênio e sugere uma obra da cidade com especial dotação para receber esses seres originais.

Fundamentando-se no conceito de classe criativa pronunciado por Richard Florida, Lorusso e Braida (2012) consideram que a classe criativa seria um importante caminho a ser seguido, por onde a ecossustentabilidade, a ética, a educação e a interdisciplinaridade poderiam ser melhor desenvolvidas por meio de um sistema estritamente meritocrático, que, além do mais, também seria ressaltado pela atividade de proteger o patrimônio cultural.

Em artigo publicado na *Strategic Direction* (2008), tem-se explicado que o envolvimento de artistas com atividades de lideranças no mundo dos negócios e outras atividades gerenciais pode conceder maior criatividade às equipes envolvidas. Assim, o texto sugere que esse procedimento deve ser merecedor de melhores estudos e propostas que reflitam sobre o papel do artista no ambiente gerencial.

No âmbito da gestão, Singer (2013) propôs um conceito de arte sustentável vista como algo incorporado ao sistema produtivo humano, que envolve ação, reflexão e discussão num ambiente global, reconhecendo que se trata de um conceito multifacetado, impreciso e político.

Assim, em uma proposta de sistematização, o autor defendeu a análise do nível de sustentabilidade da arte a partir de diferentes facetas, capazes de identificar o quanto uma obra de arte pode ser considerada sustentável. Nesse sentido, entende que um sistema de coprodução

---

<sup>20</sup> Para o autor supracitado, a criatividade: “é um construto fundamental ou habilidade que liga o que foi pensado de campos tão distintos e separados de ciência e tecnologia, gestão de negócios e profissões, e arte, design e entretenimento”. “Creativity is an underlying construct or skill that links what were thought of as separate and distinct fields of science and technology, business management and the professions, and art, design, and entertainment” (FLORIDA, 2014, p. 197).

deve fomentar o trabalho artístico congregando diversas entidades ou instâncias, bem como promover a sustentabilidade como ideologia para o futuro da produção de arte pensada para as próximas gerações (SINGER, 2013).

Dessas facetas propostas pelo autor, desdobraram-se questões que deveriam ajudar a encontrar o nível de sustentabilidade de um trabalho artístico, tais como: “Até que ponto o trabalho inspira-nos a pensar sobre bens humanos? Ou “Até que ponto o trabalho contribui para uma ideologia da sustentabilidade?” (SINGER, 2013, p.172).

Em síntese, essas facetas deveriam avaliar a coprodução da arte compreendida sob um viés colaborativo entre pessoas e sociedade, em relações baseadas em reciprocidade e igualdade. Como exemplo, o autor cita desde uma tela de Rembrandt, como “Tempestade no mar da Galileia” até a incorporação da cor verde na logo da rede de *fast foods* Mcdonalds, dentre outras obras artísticas.

No caso da obra de Rembrandt, o autor analisa que esse quadro lembra o poder da fúria da natureza<sup>21</sup>. Assim, a partir dessa tela, convida a pensar sobre a luta pela propriedade, incluindo a justiça e sobre o senso de comunidade distributiva, tomando o fato dessa pintura ter sido roubada de um museu. Em relação à logo do Mcdonalds, o autor convida a pensar criticamente sobre os métodos de produção capitalistas e sobre a ética do consumo a partir da reflexão acerca da incorporação da cor verde na identidade visual da rede de *fast foods* em alguns países<sup>22</sup> (SINGER, 2013).

A incorporação pela arquitetura e pelo design de modelos sustentáveis remete a um debate epistêmico próprio do campo de conhecimento dessas respectivas áreas. No design, por exemplo, de acordo com Keitsch (2012), existem diferentes tendências teóricas frente ao que se concebe como design sustentável, concepções que se fundamentam em preceitos éticos, outras que frequentemente abordam as correções científicas e tecnológicas dos produtos, além de tendências contemporâneas que englobam a questão sociocultural em torno da sustentabilidade.

---

<sup>21</sup> Ainda que a tela apresente forte conotação religiosa por descrever a passagem bíblica em Marcos 4 31-45.

<sup>22</sup> Algumas unidades de restaurantes da Mcdonalds situadas, por exemplo, nas cidades estadunidenses de Riverside, Cary, Savannah e Chicago, incorporaram a cor verde à logomarca da Mcdonalds para aquisição de certificação ambiental do tipo Leadership in Energy and Environmental Design (LEED), que confere selo sustentável às construções, no caso, ao edifício do restaurante. Portanto, de acordo com a Engineered Systems (2012), em uma unidade da Mcdonalds em Riverside, com a execução de um projeto de restaurante baseado em captações alternativas de água e energia, entre outros ajustes, adquiriu-se o selo Leed-Gold, significando que em uma escala gradativa de quatro selos a edificação conquistou o terceiro melhor. Ainda que o marketing verde já pudesse ser observado em cartazes com a propaganda de hortaliças usadas pela empresa (Wheaton, 2007), a certificação da edificação do restaurante e da coloração da logomarca da empresa em tons de verde firma a adoção pela empresa de um estilo de design sustentável.

Em um exemplo prático dessa incorporação, pode-se citar a construção do Museu Lux Art Institut, construído na cidade de San Diego, na Califórnia. O projeto foi realizado com o objetivo de enfatizar a sustentabilidade ambiental, buscando equilibrar visões artísticas com a conservação ecológica.

Nessa perspectiva, o edifício buscou utilizar luz natural, bem como materiais reciclados. A sua localização é também considerada uma característica à parte, pois se encontra situado em uma das poucas zonas úmidas costeiras do sul da Califórnia, com vistas para o San Elijo Lagoon e rodeado por uma reserva ambiental que se estende até o Oceano Pacífico (Environmental Design & Construction, 2009). Assim, tanto a arte apresentada no museu, como os artistas e aspirantes que frequentam o instituto, são recebidos por essa proposta de espaço de desenvolvimento da criatividade ambientalmente sustentável.

No campo das obras de arte, para Singer (2013), esta pode ser considerada sustentável na medida em que representa interdependências, inspira a coprodução de bens humanos (saúde, justiça, amizade, felicidade, etc.); promove a deliberação sobre questões ambientais; surge a partir de um sistema de produção da arte que tem uma pegada ecológica diminuída continuamente e, por fim, é capaz de gerar capital como bem financeiro para reinvestimento na coprodução de novas obras.

#### *4.3.1 As inovações tecnológicas e a bioarte*

As inovações ocorridas no campo da biotecnologia estimularam a criação artística e suscitaram debates sobre a arte, a natureza e a tecnologia. Nessa perspectiva, a recombinação genética introduziu novos olhares criativos nas relações humanas, que deviam assumir responsabilidades nas implicações culturais, éticas e simbólicas envolvidas. Atinentes a essa tendência, Albeda e Pisano (2014) elaboraram um estudo para compreender o panorama da chamada bioarte na sociedade contemporânea.

A bioarte, para Albeda e Pisano (2014), assumiu duas tendências principais: a primeira defende a possibilidade de criação recombinante e a liberdade da experimentação artística, a partir dos avanços da biotecnologia, e a segunda desenvolve uma reflexão crítica sobre o impacto cultural, ético e ecológico dos processos de biotecnologia.

Na primeira tendência, artistas como Eduardo Kac, Oron Catts e Ionat Zurr, utilizaram-se da liberdade criativa para desenvolver organismos geneticamente modificados em suas instalações e projetos para museus, reforçando o uso da biotecnologia como caminho para o

desenvolvimento artístico<sup>23</sup>. Por outro lado, a bioarte ligada à ética ecológica entende que a transgressão artística não pode ser um valor em si mesmo, nem a aceitação acrítica de novos processos tecnológicos. Nesse âmbito, destacam-se trabalhos como os dos artistas Brandon Ballengée e Natalie Jeremijenko<sup>24</sup>. (ALBEDA & PISANO, 2014)

Na visão dos autores, não se trata de gerar uma incredibilidade quanto à biotecnologia e a ação da arte sobre ela, mas da necessidade de pensar criticamente sobre o controle bioético e democrático, voltado para o bem comum. Essa visão busca questionar o avanço tecnológico voltado para o lucro de empresas privadas, no contexto de uma economia neoliberal, desprovida de preocupações com o meio ambiente e com a justiça social, como tem ocorrido com as multinacionais agroquímicas, que têm controlado cada vez mais os organismos geneticamente modificados, impactando comunidades e ecossistemas locais.

Ainda no campo da biotecnologia, Martínez (2014), a partir de uma reflexão sobre o trinômio arte, natureza e ciência, considerou que alguns artistas, por meio de suas obras, puderam denunciar os valores econômicos que destroem a natureza e colocaram no centro do debate questões em torno da sustentabilidade. Contudo, de acordo com a autora, distanciando-se nesse ponto do pensamento de Albeda e Pisano (2014), o artista como criador e manipulador da vida caracteriza a própria bioarte. Portanto, as obras de arte realizadas a partir de modificações genéticas fariam parte de uma nova fase de desenvolvimento tecnológico, sendo por isso a manipulação genética um caminho possível para a criação artística.

Punín (2014), seguindo um pensamento similar ao de Martínez (2014), acredita que a bioarte nasceu no contexto da arte contemporânea e alimentou-se do desejo de descobrir e empregar novas maneiras de fazer uma obra de arte. Nesse contexto, acredita que a união entre ciência, arte e tecnologia tem permitido aos artistas evoluírem em seus projetos e transcenderam a arte.

A evolução técnica e científica frente às questões ambientais e à arte provoca muitas expectativas. Morales e Colino (2014), por exemplo, compartilham da crença no uso da tecnologia para reverter a atual crise ambiental, bem como os problemas econômicos e sociais decorrentes. Para os autores, essa superação pode ser alcançada por meio da colaboração

---

<sup>23</sup> Destaca-se nesse contexto o projeto “GFP Bunny” (Proteína Verde Fosforescente), de Eduard Kac (2000), que em síntese, corresponde a um coelho que fica fosforescente quando exposto a luz negra, graças à modificação genética feita a partir do gene de uma medusa.

<sup>24</sup> Destaca-se nesse contexto o projeto “Species Reclamation” (1999), de Brandon Ballengée, trata-se de um melhoramento e seleção genética para recuperar uma espécie de anfíbio africano considerado extinto, que serviu de suporte para a instalação artística sobre o tema.

artística e, compreendendo que a resiliência tecnológica é possível, afirmam que essas transformações perpassam apenas por uma questão de atitude.

#### **4.4 Arte, a sustentabilidade e o desenvolvimento das cidades**

Distanciando-se do pensamento de Florida (2014) e de seus seguidores sobre o conceito de classe criativa, Kirchberg e Kagan (2013) enxergaram essa definição como uma panaceia que favorece um grupo restrito em detrimento dos demais trabalhadores.

Além disso, compreenderam que esse conceito tem influenciado políticos, economistas, geógrafos e muitos outros cientistas sociais a apoiarem profissões, políticas e projetos que segregam classes sociais e cidades, beneficiando apenas um reduzido número de pessoas. Para eles, os conceitos de gentrificação de Smith (1996) e a discussão do direito à cidade de Lefebvre (1991) explicam melhor o crescimento insustentável das cidades.

Todavia, Kirchberg e Kagan (2013) ponderam que a imaginação e a criatividade podem fomentar práticas espaciais que tornem a cidade um espaço menos segregado. Dessa forma, propõem o conceito de "criatividade sustentável das artes urbanas" que deve contrastar com o curso atual predominantemente insustentável.

Na publicação aqui referenciada, os autores se pautaram no questionamento sobre qual seriam as alternativas para uma cidade mais criativa e mais sustentável. Além disso, também se perguntaram quais seriam os possíveis papéis dos artistas e da arte baseada na inter/transdisciplinaridade para a emergência da cidade<sup>25</sup>.

Nesse sentido, os autores avaliam que os artistas podem abrir possibilidades e espaços para o diálogo, e também contribuir para formas criativas de aprendizagem colaborativa em bairros urbanos. Por intermédio da criatividade sustentável, pode-se construir um desenvolvimento social e ecológico direcionado para um processo de práticas comunitárias, que devem se opor a ideia de classe criativa orientada para a inovação e desenvolvimento econômico (KIRCHBERG & KAGAN, 2013).

---

<sup>25</sup> O conceito de sustentabilidade que esses autores seguem parte das análises sociológicas e ecológicas críticas da crise contemporânea da civilização. Dessa forma, as cidades sustentáveis deveriam ser ecologicamente resilientes, socialmente equitativas e interculturais. A criatividade sustentável pauta-se nos valores da diversidade e biodiversidade cultural de uma cidade em suas comunidades, entendida amplamente, incluindo os seres humanos (os residentes urbanos, mas também os não residentes, comunidades rurais e imigrantes), mas também os não-humanos (a comunidade ecológica mais ampla) (KIRCHBERG & KAGAN, 2013).

Considerando estudos de caso na cidade de Hamburgo, na Alemanha, Kirchberg e Kagan (2013) observaram que apesar da promoção do espaço urbano voltada para o aumento dos valores de troca, em detrimento dos valores de uso, existia um movimento de resistência encabeçado por 60 artistas que criaram o movimento “direito à cidade”.

Nesse movimento, a partir de manifestos, ações políticas e realizações artísticas, eles desenvolveram uma crítica aos padrões hegemônicos de crescimento das cidades. Assim, para Kirchberg e Kagan (2013), o conceito de criatividade sustentável pode colaborar na compreensão do papel da arte como alternativa de desenvolvimento das cidades e de sua qualidade de vida.

Partindo de um viés sociológico, Clammer (2014), por sua vez, argumenta que qualquer noção aceitável de desenvolvimento sustentável deve incluir a melhoria da qualidade de vida, que deve emergir de fontes não utilitaristas, capazes de romper com a ideia de bem-estar material e de acumulação de riquezas.

Para o autor, a contribuição da arte para a sustentabilidade reside, em certa medida, na dimensão cultural de identidades individuais e coletivas portadoras de valores capazes de gerar uma humanização da vida, sobretudo num momento marcado pelo aumento do cientificismo, gerencialismo e dominação da vida cotidiana pela tecnologia. Ou seja, as alternativas sociais podem emergir da imaginação.

Segundo o autor, o artista deveria ter um papel crítico, não restrito a um papel de decorador glorificado para ricos e poderosos. Deveria atuar como uma fonte de novos símbolos e visões, capaz de personificar a esperança e a transformação social, transpondo limites econômicos e políticos dados pela sociedade atual, "como a fonte de fantasias criativas que extravasam a reorganização da vida cotidiana, como o motor da mudança cultural" (CLAMMER, 2014, p. 66).

Nessa perspectiva, Clammer (2014) entende que os movimentos de arte são uma importante forma de movimento social, fortemente negligenciados pelos estudiosos. Para exemplificar sua análise, reporta-se a movimentos artísticos como o surrealismo, o futurismo italiano e o realismo socialista da União Soviética, que demonstram para o autor como as mudanças culturais ligam-se a mudanças sociais mais amplas.

Assim, mesmo nos países em desenvolvimento, onde as condições materiais de existência dificultam o acesso à produção artística, essa realidade não diminui o seu poder de transformação. Dessa forma, a existência da arte nas cidades possui um efeito positivo sobre a imaginação e inspiração de artistas locais e suas comunidades, podendo proporcionar curas sociais em lugares marcados pela violência, guerra e genocídio (CLAMMER, 2014).

Para ilustrar sua assertiva sobre o poder transformador da arte, Clammer (2014) apresenta projetos que denomina de arte comunitária, desenvolvida em países como Índia, Camboja e Ruanda. Artistas como Amitava Bhattacharya, na Índia, Morimoto Kikuo, japonês que atua no Camboja, e Collin Sekajugo, em Ruanda, encontraram na arte formas de resgatar a dignidade humana e recuperar os aspectos da cultura tradicional dessas comunidades afetadas pela pobreza extrema, guerras civis e genocídios.

Em suma, para Clammer (2014), o mais importante mecanismo para a concretização de novas realizações não existe apenas na política, mas também se encontra na arte, em que a imaginação e a expressividade podem ser plenas e, por meio das quais, o reencantamento do mundo poderá ter lugar. Assim, para um futuro viável, a arte deve tornar-se a si mesma sustentável e a civilização deve ser reorientada para valores e práticas novas.

Aproximando-se dessa compreensão sobre o tema, os estudos de Sunday Nnamdi (et al, 2013), relatam a atuação do Movimento para a Emancipação do Povo Ogoni (MOSOP), na Nigéria, buscando compreender o papel da educação estética. Nesse caso, a importância da arte para o movimento advém da inspiração legada por Ken Saro-Wiwa, escritor, produtor e ativista ambiental que participou da Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, no Rio de Janeiro, em 1992. Nesta conferência, ele protestou contra a degradação ambiental causada pela companhia petrolífera Shell e denunciou o impacto causado para o povo Ogoni, minoria étnica a que pertencia. O desenvolvimento artístico e intelectual, bem como a não violência apregoada por Ken Saro-Wiwa, são mantidos na atuação do MOSOP.

A produção artística e o ativismo político de Ken Saro-Wiwa geraram insatisfação no governo do General Sani Abach que, por meio de uma condenação considerada fraudulenta por organizações internacionais, enforcou Saro-Wiwa em 1995, juntamente com oito membros de sua família. Um ano mais tarde, poetas e artistas da comunidade editaram um livro intitulado “Para Ken”, que reuniu 92 poemas sobre o tema meio ambiente e direito das minorias.

Em síntese, a partir da experiência do povo Ogoni, Sunday Nnamdi (et al, 2013) entende que a educação estética, sob a perspectiva da arte e das políticas ecológicas, deve reconhecer e interligar corpo, mente, emoções e espírito. Por meio dela, os cidadãos podem ser capazes de compreender a beleza na relação com a natureza e serem sensíveis aos desequilíbrios causados pela ganância destrutiva do capitalismo. Essa educação deve poder provocar uma mudança na atitude dos cidadãos, legitimando a agitação civil e a desobediência aos governos.

Soler e Soto (2014) buscaram pensar a relação entre a arte e a terra sob a ótica da sustentabilidade, compreendendo, para tanto, o papel dos precursores do ativismo ecológico e suas práticas artísticas. Assim, para essas autoras, o legado ecológico no campo artístico teve



contribuições de artistas que buscaram evidenciar a possibilidade de convivência entre o ser humano e seu ecossistema. Dentre esses artistas, foi destacado o papel de personalidades como Robert Smithson, Alan Sonfist, Harriet Feigenbaum, Agnes Denes e Joseph Beuys. Nesse sentido, entre intervenções, esculturas e instalações, eles buscaram traduzir em suas criações a possibilidade de reconstrução de ambientes degradados e o papel do homem na busca da reconexão com a natureza.

Soler e Soto (2014) consideraram que a ação individual desses artistas estimulou o fazer coletivo em diferentes projetos de desenvolvimento urbano e rural, que incorporaram a melhoria do meio ambiente como princípio fundamental. As ações coletivas são ilustradas nesse estudo a partir de alguns exemplos, como a atuação da galeria "Culturahaza", em Córdoba, Espanha, que buscou aproximar a arte da agricultura e as hortas urbanas do movimento "Urban Gardening", em Berlim, na Alemanha e em Milão, na Espanha.

Nessa perspectiva, entendeu-se que a arte ecológica liga-se a uma reflexão crítica sobre o efeito destrutivo da nossa sociedade, cuja tomada de consciência, tanto individual como coletiva, busca regenerar territórios férteis retirados da natureza e restabelecer uma ligação com a terra. Cada um destes grupos e indivíduos objetiva oferecer com seus projetos uma visão do trabalho social da arte no desequilíbrio do ser humano no que diz respeito ao meio ambiente, ou seja, a consciência ambiental se manifesta na arte (SOLER & SOTO, 2014).

Numa aproximação entre arte, ambiente e geografia, Burk (2006) analisa que a arte pública exposta nas cidades em forma de monumentos, historicamente apresentou-se de forma impecável e alegórica, cujo distanciamento estético deu-se pelo tipo de material utilizado e pelas proporções em contraste com os elementos circundantes. Como exemplo, a autora cita objetos como canhões, generais, cavalos e estátuas de aristocratas, que ornaram lugares públicos em diferentes cidades.

Burk (2006) avalia que esses monumentos podem atuar como metonímias de maior memória social, símbolos construídos como parte de paisagens comemorativas, que consagram pontos de histórias vividas. De forma contrária, podem também buscar eliminar eventos anteriores de forma bastante intencional, num esforço de representações teatrais para a escrita das tradições inventadas.

Os monumentos públicos tradicionais aparecem, assim, em alto grau de contraste com suas paisagens, e definem distâncias estéticas, ideológicas e sociais. Todavia, o que a autora denomina de contramonumentos e monumentos contra-hegemônicos pode desafiar normas da visualidade, fixidez e permanência, e proporcionar caminhos que incentivam a interatividade

da arte, do ambiente e das pessoas, como o Memorial do Vietnã, da artista Maya Lin ou a Deusa da Democracia erguida na praça Tiananmen, na China.

A partir de alguns monumentos contra-hegemônicos erguidos na cidade de Vancouver, Burk (2006) demonstra que essas obras de arte podem realmente funcionar em rituais de memória social, pois uma vez expostas ao ar livre desempenham um papel importante na compreensão das tensões culturais existentes nos lugares.

Marquéz (2014) investigou como a exposição de esculturas em passeios públicos da cidade de Granada, na Espanha, colabora com o melhoramento ambiental e paisagístico da cidade, bem como também analisou a inclusão das esculturas na via pública como uma proposta de desenvolvimento sustentável da cidade por se converterem em um elemento de desenvolvimento turístico sustentável. A autora aponta que o discurso expositivo das peças no espaço público mantém a linearidade que também se apresenta nos museus e, dado que as esculturas se apresentam ao ar livre, possibilita-se, assim, musealizar a cidade, mas também a humanizando, à medida que os transeuntes observam esculturas as quais se confundem com outras pessoas que trafegam no espaço público.

Além do mais, as esculturas expostas na paisagem urbana da cidade de Granada foram acompanhadas da instalação de um mobiliário urbano em forma de bancos ou cadeiras que, ao modo de propostas da Bauhaus, concederam funcionalidade em torno da obra de arte. Desse modo, diferente do que acontece nos museus, a oportunidade de se aproximar e mesmo tocar na obra de arte possibilita aos viajantes e outros passantes poderem se sentar próximo à escultura e sociabilizar-se com a obra de arte. Para a autora, esse fato se converte em conexão social que fomenta a convivência e resulta em um lugar mais acolhedor (MARQUÉZ, 2014).

É perceptível que a maioria das intervenções artísticas sobre o tema ambiental ou ecológico se apresenta nos limites do espaço urbano. Entre as intervenções que tipicamente ocorrem nas cidades encontram-se as experiências artísticas colaborativas que Alcaide e Garrido (2014) descrevem como experiências minoritárias frente a outras que ocorrem em diferentes cidades. A experiência artística colaborativa parte de coletivos organizados junto com a população, que passa a reivindicar o potencial uso cultural e social de espaços subutilizados da cidade, transformando-os, por exemplo, em novos lugares de encontro, dedicados ao ócio, à cultura e à agricultura local. Para os autores, essas ações estimularam o espírito de comunidade e de cuidado com o meio ambiente, além de estimular novas maneiras de entender o espaço público e de atuar sobre ele. Dessa experiência, os autores concluem que a consciência do lugar é acompanhada de uma consciência ecológica (ALCAIDE; GARRIDO, 2014).

A partir do exposto, observa-se que as transformações sociais vividas desde finais do século XIX e início do século XX, geraram críticas ao modelo de sociedade vigente e influenciaram a produção científica e cultural do período, quando podem ser identificados trabalhos artísticos que evocam uma preocupação com o ambiente. Contudo, constatou-se que a criação artística ligada às temáticas ambientais desenvolveram-se com mais ênfase a partir da década de 1960 e passaram a integrar documentos oficiais como tema importante para o desenvolvimento ambiental, principalmente a partir do século XXI, em documentos como a Carta da Terra e o Manifesto de Tutzing.

Verificou-se, ainda, que os estudos oriundos do campo da gestão e do marketing tendem a vincular o trabalho artístico a aspectos prioritariamente econômicos, voltados à adequação das estratégias empresariais às crescentes demandas da economia verde ou ambientalismo de mercado, ainda que com esforços acadêmicos para demonstrar outras tendências do marketing.

Considerando a bioarte ou a arte biotecnológica, as obras artísticas analisadas durante esta revisão estavam dotadas de um enaltecimento à técnica e de suas ilimitadas possibilidades de inovação. Nesses exemplos, a técnica apresentou-se como uma celebração à globalização, sem necessariamente invocar possibilidades de mudança social e, em alguns autores, tomada sem criticidade, numa revelação do mundo enquanto fábula, tal como apresenta Santos (2006) em sua compreensão da globalização.

Apesar da predominância de experiências artísticas alinhadas à economia capitalista nas abordagens supracitadas, observaram-se também pensamentos opostos dentro de um mesmo campo de conhecimento. Nesse sentido, a concepção de pegada ecológica nas ações empresariais buscou refletir sobre os impactos ambientais gerados pelo consumo.

Para Xiaoguang (2014), existe um grande potencial da arte pública em incorporar a estética ecológica em suas feições, tanto que se tornou uma prática corrente em alguns países a adoção da arte como forma de melhorar a imagem cultural da cidade, buscando-se também enfatizar um desenvolvimento harmonioso entre o homem e o ambiente. Assim, o autor denomina "arte pública ecológica" as manifestações artísticas exibidas no espaço público e que tem como objetivo reconstruir a harmonia entre homem e natureza.

Considerando a sustentabilidade como um tema caro à arte pública contemporânea, Schmitt (2012) analisou que o engajamento público e a consciência social e ambiental nas cidades têm crescido como tema de interesse da produção artística nos últimos anos. Para o autor, de maneira geral, essa arte esboça uma preocupação em pensar os materiais utilizados na criação da obra e o seu papel de fazer refletir sobre os padrões culturais da sociedade atual.

Constatou-se ainda uma produção artística interessada no papel da arte em função do desenvolvimento sustentável das cidades a partir de uma crítica aos seus padrões hegemônicos de crescimento. Nesses casos, a arte foi interpretada como possibilidade de mudança e transformação social e devia tornar a si mesma, sustentável.

#### **4.5 A arte como obrigação e desafio da discussão ambiental em cidades brasileiras: o impacto da arte ambiental de Frans Krajcberg em um parque público de São Paulo**

Frans Krajcberg utiliza essencialmente troncos de árvores queimadas e raízes provenientes de áreas de desmatamento como matéria prima para a elaboração de suas obras. A expressão desse artista tem clara vinculação com a defesa da natureza, em especial das florestas brasileiras (CARDOSO, 2010).

Além de esculturas, Frans Krajcberg utiliza a fotografia como forma de expressar os danos causados aos ecossistemas pela expansão das lavouras sobre as florestas. Suas ações, segundo Lancman (1996), no contexto artístico, detêm forte conotação política.

Frans Krajcberg doou para o município de São Paulo no fim de 2005 algumas de suas principais obras de arte. Inicialmente a prefeitura da cidade de São Paulo elaborou um projeto de construção de um pavilhão para receber as obras do autor, para serem expostas em caráter permanente no Parque Ibirapuera. Todavia, a Sociedade dos Moradores e Amigos do Jardim Lusitânia (SOJAL), bairro situado nas proximidades do parque, entrou com ação civil pública para tentar impedir a realização do projeto, alegando que a montagem das obras de arte de Frans Krajcberg no Parque Ibirapuera feriria o plano diretor e acarretaria em danos ambientais.

De acordo com Bizzoto (2010), o relator do referido processo, Márcio Franklin Nogueira demonstrou em seu parecer que além da inexistência de impedimento legal, a obra não causaria danos ao meio ambiente e que a intervenção arquitetônica seria mínima.

Ao tomar conhecimento da decisão judicial que autorizou a contratação do pavilhão com a exposição permanente do artista Frans Krajcberg, na gestão do prefeito José Serra, o conselho gestor do Parque Ibirapuera, representado pelo seu coordenador, Heraldo Guiaro e pelo secretário do conselho gestor, Thobias Cortez Furtado, encaminhou moção ao secretário do Verde e do Meio Ambiente, Eduardo Jorge Martins Alves Sobrinho, solicitando a reiteração da decisão de continuidade no processo de contratação do pavilhão que receberia as obras de Frans Krajcberg, para fora da área de contemplação do Parque Ibirapuera. Além disso, a moção

destacou que devido a discussões já levantadas, o pavilhão deveria estar planejado para o Parque do Carmo, localizado no distrito de Itaquera, zona leste da cidade de São Paulo.

De acordo com João Batista Jr. (2011), o então secretário municipal de Cultura, Augusto Calil, afirmou que os vizinhos compreendem o Parque Ibirapuera como uma extensão de suas casas e eles teriam assumido uma posição preconceituosa por saberem que a construção do pavilhão atrairia excursões de alunos de escolas públicas. Em contrapartida, o conselho gestor da SOJAL, representado por Otávio Villares, apontou que o projeto teria sido implantado de forma autoritária, sem uma devida consulta.

Ainda de acordo com João Batista Jr. (2011), o artista Frans Krajcberg, reconhecido por sua arte de caráter ambiental, teria recebido alguns insultos por meio de cartas, em que se dizia que ele “cometeria um holocausto dos pássaros”, pois o pavilhão com as suas obras seria instalado em uma antiga serraria, próximo de onde atualmente haveria a presença de aves.

Na íntegra, o projeto do pavilhão que seria construído no Parque Ibirapuera, foi orçado em R\$ 2.493.750,00, recebeu a autorização da justiça para sua construção nesse parque, contudo, permaneceu com a sua transferência prevista para o Parque do Carmo, na zona leste da cidade.

Assim, considera-se que a presença da arte na cidade manifesta uma materialidade com ênfase espacial que tem impacto sobre o sujeito social que vive em um dado ambiente. Nesse sentido, os dispositivos próprios da realização artística podem contribuir ou não para criar ações transformadoras, constituídas pelas relações estabelecidas e contradições envolvidas entre artistas, instituições, galerias, comunidades e Estado, dentre outros sujeitos sociais.

Portanto, a partir da revisão teórica realizada, observaram-se experimentações artísticas que conduzem a distintas reflexões manifestas em práticas alinhadas ou não à lógica dominante na economia e no desenvolvimento das cidades. Assim, no âmbito das análises que enfatizam a discussão ambiental a partir das realizações artísticas, observam-se tendências que se delineiam de forma múltipla no contato entre arte, cidade e ambiente.

Compreendendo as relações que se desenvolvem nos espaços públicos da cidade na atualidade, Carlos (2014a) analisa que a reprodução econômica tornou a cidade um espaço de negócios e suprimiu as necessidades sociais, contudo, não deixou de abrigar pequenas e múltiplas ações que resistiram a esse processo e que podem indicar potencialidades divergentes das normas impostas pela presença do Estado.

Ainda de acordo com Carlos (2014), o espaço público possui um sentido de centralidade inerente à cidade. Assim, a ação política dos cidadãos nas ruas quando realizam a apropriação da cidade pode questionar a ação política do Estado e suas alianças. Nesse caso, a forma espacial

da centralidade é um lugar de visibilidade de assuntos políticos. Nesses termos, a reapropriação dos espaços públicos subutilizados ao modo da colaboração artística parece apresentar uma eloquência muito apropriada para o significado de ambiente pensado para as cidades atuais.

## 5 A ARTE COMO OBRIGAÇÃO: UMA TENDÊNCIA NA CIDADE

Figura 5 - O Caminhante.



Wilson Figueiredo, 2015. Alta Vista Premium Residence. Foto: Anderson Santos, 29/10/2015.

### 5.1 Compreensões sobre tendências na arte e na escultura

Algumas manifestações artísticas se sobressaem mais do que outras, demonstrando a dinamicidade da presença da arte ao tempo das manifestações sociais. No campo das tendências da arte no sentido histórico, Eric Hobsbawm (2013), em uma de suas últimas publicações,

questionou-se sobre a tendência do futuro da arte e teceu algumas conclusões, por exemplo, acerca da literatura, arquitetura, escultura e pintura<sup>26</sup>.

Em suas deduções sobre o futuro de algumas importantes manifestações artísticas, Hobsbawm tratou a arquitetura como uma das belas-artes e apresentou a opinião de que ela gozaria de boa posição no final do século XX e deverá prosseguir muito bem no século XXI. Assim, escreve: “Pintura é luxo, mas casa é necessidade” e complementa dizendo que será uma tendência no corrente século a construção de grandes prédios com formas inesperadas, destacando-se os grandes estádios para shows e esportes, o hotel internacional e os gigantescos shopping centers e centros de entretenimentos (HOBSBAWM, 2013, p. 31). Tendências também seguidas em função do processo de financeirização que vêm acompanhando a produção do espaço na cidade (FIX, 2009).

No caso das artes visuais e, em especial, sobre a escultura, expressão mais próxima do referencial empírico desta pesquisa, Hobsbawm (2013) relata que seu mercado, sua demanda, seu sucesso e perspectiva apresentam-se de maneira bastante diferente, por exemplo, em comparação com o que sugere como tendência para a arquitetura e para a música. Desse modo, o autor revela que:

A escultura consegue levar uma existência miserável na periferia da cultura, pois foi abandonada no decorrer deste século tanto pelo setor público quanto pelo privado como meio de registrar a realidade ou como simbolismo em forma humana (HOBSBAWM, 2013, p. 34).

Em sua arguição sobre o tema, o autor sugere pensar e comparar a situação dos cemitérios de hoje com os do século XIX que se apresentavam com expressivo número de monumentos. Este fato ocorreu também no contexto brasileiro da primeira metade do século

---

<sup>26</sup> Eric Hobsbawm (2013) também fez referência à literatura e à música. Assim, de acordo com o autor, com a perspectiva da diminuição do índice de analfabetismo se terá um aumento muito expressivo de leitores potenciais. Além disso, o melhoramento no nível de formação das pessoas também poderá incrementar a demanda pelo mercado editorial e pela necessidade de traduções dos clássicos universais e outros *best-sellers*. Assim, demonstrou grande otimismo referente à literatura, lembrando a impressionante velocidade com que a tecnologia avança, não permitindo que os novos e avançados computadores dialoguem com outros ultrapassados de décadas bem recentes. Enquanto isso, também realçou que o material impresso da idade média ainda pode ser consultado com boa qualidade de leitura. Portanto, desacredita na supremacia do computador em detrimento do livro impresso e apontou boas perspectivas para a arte literária. E sobre a música, destacou que no final do século XX se viveu um mundo saturado de música e, nesse contexto, ironiza, dizendo que a sociedade de consumo teria criminalizado o silêncio, por isso, a música teria uma tendência a atender a uma demanda social. A música do século XXI, alterada pelas novas técnicas da eletrônica e cada vez mais distanciada do fazer artístico e da interferência humana, deverá expressar alguma importante distinção ou mudança, frente a sua função na vida cultural, sobretudo, quando os referenciais da boa música ou mesmo da música que se escuta vão se distanciando no tempo (HOBSBAWM, 2013).



XX, quando foram erguidas importantes esculturas, por exemplo, no cemitério da Consolação, onde, segundo Martins (2008), podem-se ver expostas obras de arte que refletiam a modernidade que chegava a São Paulo.

Portanto, uma maneira encontrada pela escultura, na tentativa de salvaguardar-se, foi, para o autor, buscar uma semelhança com a arquitetura de gigantismo, apresentando-se em espaços públicos em tamanhos exagerados, pois “o que é grande impressiona sempre, qualquer que seja a forma” (HOBSBAWN, 2013, p. 34). Corroborando com essa opinião, Lipovetsky e Serroy (2015) comentam:

O gigantismo tende inclusive a se tornar a norma das esculturas instalações de arte contemporânea. Michael Heizer movimentou cerca de 240 toneladas de rochedo numa extensão de 450 metros. Uma peça de Robert Morris que foi exposta no Whitney Museum mede 29 x 3,65 x 2,15 metros. Anish Kapoor subjuga o espectador com obras que medem várias dezenas de metros e pesam centenas de toneladas. A escultura de Richard Serra intitulada 7 e instalada em Doha mede 24 metros de altura. Forma mínima, tamanho “máximo”: a arte contemporânea, ao mesmo título que os shopping centers, os hotéis e os parques de lazer, faz parte da mesma lógica espetacular do híper (LIPOVETSKY & SERROY, 2015, p. 273).

E, assim como a escultura, Hobsbawn (2013) comenta que a pintura se apresenta em uma preocupante crise, tanto pela capacidade tecnológica de produzir arte abstrata e arte decorativa, como pela carência de revelação de novos talentos. Ainda assim, acredita que artistas contemporâneos conseguem perceber a obsolescência do tradicional conceito de arte. Porém, a atuação ou as escolhas do procedimento artístico parecem retomar discursos já proferidos com uma dose de empobrecimento narrativo e estético, algo que não tende a colaborar com a arte que se pretende mudar. Desse modo, acredita que o modismo na arte é também algo que tende a deturpar a realização nas belas-artes. Porém, essas questões não seriam privilégios de artistas, recaindo-se na pintura ou na escultura, para o autor, os próprios críticos de arte teriam menos consensos formulados sobre a beleza do que simples senso comum.

Assim, demonstrando direcionamentos da arte no âmbito da sociedade de consumo, descreve:

A velha sociedade burguesa foi a era do separatismo nas artes e na alta cultura. Como a religião anteriormente, a arte era “algo mais elevado”, ou um passo na direção de algo mais elevado: ou seja, da “cultura”. A fruição da arte conduzia ao aperfeiçoamento espiritual e era uma espécie de devoção, fosse particular, como a leitura, fosse pública, no teatro, na sala de concertos, no museu, ou em sítios reconhecidos da cultura mundial, como as Pirâmides ou o Panteão. Distinguia-se claramente da vida diária e da simples “diversão”, ao menos até que um dia a “diversão” fosse promovida à cultura (HOBSBAWN, 2013, p. 37).

Ainda assim, o autor considera a importância da experiência artística nessa passagem de século, porém uma experiência culturalmente não acessível a todos, pois, a própria experiência cultural, mediada pelos valores da sociedade burguesa do fim do século XX, faz confundir a origem dos sentimentos internalizados pelo indivíduo e, nesse contexto, Hobsbawm (2013, p. 38) retoma o questionamento: “Como seria possível falar em arte?”.

No aspecto sobre como falar de arte no âmbito da sociedade burguesa, Haug (1997) destaca que, no âmbito do mercado, a arte em suas diferentes expressões é explorada buscando conceder às mercadorias a mesma ou maior dignidade do que se considera à própria arte. O autor descreve as maneiras de uso da arte para dignificar o lucro e o poder de quem detém os meios de produção. Assim, aponta o papel da arte diante da ideologia do consumo e fala da arte como instrumento de estetização das mercadorias que concede forma à estrutura estética do capitalismo que, de acordo com Lipovetsky e Serroy (2015), teria se iniciado já na segunda metade de século XIX e pode ser definido como ações da era do “capitalismo artista”.

A reflexão realizada por Haug (1997) toma, sobretudo, o exemplo da contraditória aniquilação do valor de uso das mercadorias em favor do valor de troca, bem como das formas de manutenção do lucro das grandes empresas interessadas em converter mercadoria em dinheiro. Nesse sentido, a arte, os artistas e suas expressões são incorporados como instrumentos para a propaganda em função do fomento da realização da mercadoria.

Portanto, nesse processo, a arte é utilizada como incremento da estratégia para a realização das mercadorias, ou seja, para a sua venda final. Este fato pode ser exemplificado por meio do “efeito da transferência de confiança” (HAUG, 1997, p. 173), caso análogo à evocação religiosa realizada por uma espécie de estratégia de marketing que usa o artifício das citações bíblicas para conceder à mercadoria determinada confiança que normalmente o comprador não lhe conferiria.

Além do mais, Haug (1997) faz refletir sobre o papel do artista, que, ao sucumbir à impotência humilhante das exigências do capital, é levado a reforçar a honradez do lucro e, nessa cessão, a compreensão do seu trabalho toma como objetivo principal a percepção de algum dinheiro, sendo a criação artística apenas um simples meio para tal fim. Porém, esse processo se vislumbra como “processo de troca” (Marx, 2013), perante o fato em que a mercadoria é concebida como dinheiro e a arte, criada e realizada como mercadoria, com o valor de troca ainda mais supremo do que um suposto valor de uso.

O diálogo realizado entre a mercadoria e a arte apreende a arte como um ingrediente que torna a mercadoria mais atraente, confiável e indubitavelmente necessária. A mercadoria,

por sua vez, absorve da arte as suas mais elevadas virtudes e se apresenta como a mais verídica criação, possivelmente mais original e interessante do que a própria expressão artística que lhe faz as apresentações. Todavia, para Haug (1997, p. 173-174) o fenômeno em que “a pintura, as artes gráficas e a escultura são tão exploradas quanto a música e a poesia” tem origem e objetivo bem definidos, ainda que camuflados:

...o objetivo determinante da empresa, o lucro, está oculto sob o brilho da arte. O capital, que dispõe dela, mostra-se aqui não como conhecedor e adorador da cultura elevada, mas coloca a aparência dela acima dos interesses particulares, como se não fosse o lucro, mas sim as produções mais elevadas do espírito humano o seu objetivo determinante (HAUG, 1997, p.180).

Esses são exemplos de tendências apontadas por autores como Hobsbawn (2013), Haug (1997) e Lipovetsky e Serroy (2015). Contudo, as tendências apontadas por alguns teóricos nem sempre se aplicam ou se confirmam em alguns exemplos empíricos. Outras teorizações precisam ser muito bem debatidas para se poder chegar a conclusões efetivamente relevantes.

Por exemplo, compreende-se que no Brasil, no eixo das regiões sudeste e sul, assistiu-se entre os anos de 2013 e 2015 um expressivo aumento na venda de arte contemporânea destinada à exportação, com a aquisição por instituições e demais colecionadores de arte, sendo no ano de 2015, principalmente e respectivamente, adquiridas: pinturas, esculturas e fotografias (FIALHO, 2014; 2015). Esse fenômeno também pode ser compreendido como parte de um processo de financeirização da arte, em que os objetos artísticos são tratados como uma espécie de ativo especulativo. No caso do Brasil, vem sendo um mercado em ascendência, porém ainda pouco representativo quando comparado com demais países, como a China (FERRAZ, 2015).

As informações que se pretende apresentar no corrente texto são sobre uma espécie de expressão artística que, ao invés de uma demanda, atende a uma obrigação. Os seus compradores, na grande maioria das vezes, estão interessados no menor preço possível a ser pago pela obra de arte. Contestando uma tendência teórica, a maioria dessas obras é de esculturas com média de altura de 1,6 metros e se apresentam junto às novas edificações arquitetadas nos limites do espaço urbano, mas com pouca eloquência no diálogo entre arte e arquitetura. É uma marcante tendência de apresentação de obras de arte no limiar entre os espaços público e privado em diferentes cidades brasileiras.

## **5.2 A arte urbana no limiar entre o público e o privado**

Manifestações artísticas sob demanda do Estado são bastante presentes nas cidades, por meio de um dispositivo legal que obriga a exposição de obras de arte nos prédios e em espaços públicos. Essa é uma experiência que se pode observar em diferentes países e em variadas cidades.

Nem sempre as obras de arte expostas no espaço urbano, à frente de prédios públicos ou privados, evocam um apelo à natureza ou à ecologia, porém o caráter ambiental também se associa ao seu local de instalação, normalmente prédios e vias de circulação de observação pública e que se apresentam como marcos na paisagem, por vezes sobressalentes, noutras ignoradas, no contexto da cidade e do ambiente que ela representa.

Assim, outra abordagem da relação entre arte e meio ambiente destaca a integração da arte à arquitetura pelo fomento do Estado, por meio da aquisição de obras de arte para instalação nas dependências de novas edificações públicas.

A proposta de ornamentação das cidades com obras de arte atreladas à arquitetura é procedida por diferentes países e também seguida de políticas específicas em suas cidades, as quais podem incentivar a arte pública por via de algum dispositivo legal. No caso de algumas cidades brasileiras, esse modelo de fomento à arte se enquadra em um limiar entre os espaços privado e público, pois é comum a instalação de obras de arte em dependência privada, porém, com a exigência de fruição pública.

Esse procedimento de fomento à arte não acontece com exclusividade em cidades brasileiras. De acordo com Roche (2011), destaca-se que a ideia de dedicar uma porcentagem do custo de construção de um edifício público na França para a decoração com obras de arte remonta ao ano de 1936. Porém, foi em 18 de maio de 1951 que o Ministro da Educação Pierre Olivier Lapie assinou um decreto destinando um por cento do custo de construção, reforma ou ampliação de um edifício educacional para compra ou encomenda de uma ou mais obras de arte para a sua decoração.

Essa lei pretendia romper com o caráter elitista da arte, expondo-a para a população em lugares públicos. Seguindo essa tendência e com a nomeação, em 1959, de André Malraux para o Ministério de Assuntos Culturais, o dispositivo ganhou impulso decisivo. Assim, em 1963 ocorreu a primeira decoração de edifício a partir da ideia de destinar um por cento do custo de construção para a arte, embasando-se em dois outros princípios: a integração das artes plásticas à arquitetura e a personalização de uma arquitetura funcional (ROCHE, 2011).

Ao redefinir o lugar e a propriedade da arte sobre uma ambiência pública, este dispositivo passou a ser conhecido na França como “1% Artistique” ou “1% de arte” e continuou com a compreensão de destinar um por cento do custo total estimado da construção

de edificações públicas para a sua decoração com obras de arte. É certo que essa nova composição dos edifícios públicos, então decorados com obras de arte, e o reencontro destas com a arquitetura iriam afirmar significativamente uma singular presença no ambiente usado pela população com a obra de arte, então mais próxima e presente em espaços públicos.

Sobre a aplicação do dispositivo, de acordo com o decreto relativo à obrigação de decoração de construções públicas e segundo a circular relativa à aplicação do respectivo decreto (FRANCE, 2005; 2006), no percentual do “1% Artistique”, não são computados os valores comprometidos com impostos e seu teto está orçado em dois milhões de euros.

Em projetos em que um por cento do custo da obra pública atinge o valor de até trinta mil euros, o responsável pela construção do edifício público pode contratar obra de arte já elaborada e à venda por artista ou galerias.

Para a obra em que um por cento se enquadra acima de trinta mil euros é necessário a reunião de uma comissão artística composta pelo arquiteto, um usuário do edifício, o diretor regional dos assuntos culturais e três pessoas qualificadas no campo das artes visuais. Depois de ampla divulgação na mídia impressa, televisiva e na internet sobre a oportunidade para apresentação e inscrição de projetos artísticos, a comissão passa a novamente se reunir para escolher as obras de arte que farão parte da decoração do edifício público.

Os artistas que não forem contemplados com a escolha de seus trabalhos recebem uma compensação e os artistas vencedores assinam um contrato em que se definem as modalidades de implementação, instalação, manutenção e remuneração.

A cidade de Québec no Canadá é outra localidade que, desde o ano de 1961, adota a política de integração da arte à arquitetura pública com os objetivos de fomentar o trabalho artístico e a integração da arte ao espaço público, desse modo, promovendo o enriquecimento do ambiente em que se vive. Com essa política, estima-se que 2.600 obras de arte foram instaladas em edifícios públicos, perfazendo um excepcional patrimônio artístico disponível à livre observação em vários edifícios públicos e outros equipamentos culturais. Para o Ministério da Cultura de Québec, apresenta-se como uma importante herança cultural que deve ter a sua integridade assegurada em benefício das gerações futuras (MINISTÈRE DE LA CULTURE, ET DE LA COMMUNICATION ET DE LA CONDITION FÉMININE DU QUÉBEC, 2008).

Nos Estados Unidos, por exemplo, há um procedimento de incentivo à arte em edificações públicas federais baseado no *Guiding Principles for Federal Architecture*, submetido durante a gestão do presidente John F. Kennedy e que sugere a colaboração contínua entre arquitetura e artes plásticas nas edificações públicas erigidas pelo governo federal (MOYNIHAN, 1962). A incorporação à arquitetura de obras de arte de artistas americanos

vivos gerou desde o ano de 1972 um total de 500 obras de arte expostas em edifícios federais do governo americano (PROST, 2012). Atualmente, é destinado o montante de 0,5% do valor orçado para o projeto de construção da edificação pública federal para a aquisição e implantação de obras de arte junto à nova edificação. A este montante pode ser acrescido alguma quantia para casos específicos e se constatada a necessidade para a melhor execução do projeto arquitetônico. Desse mesmo modo, desse montante pode ser adquirida mais de uma obra de arte, como sugerido pela agência estadunidense General Services Administration (2010).

### **5.3 O contexto de algumas cidades brasileiras**

No contexto brasileiro, foi na cidade do Recife, no Estado de Pernambuco, onde se inaugurou o encaminhamento de uma legislação que obriga a disposição de ao menos uma obra de arte nas dependências das edificações públicas ou privadas, com o principal critério fundado no tamanho da área construída da edificação<sup>27</sup> e como requisito para a liberação da licença de habitação pela prefeitura municipal (RECIFE, 1992).

Não tardou para que outras cidades brasileiras seguissem o mesmo direcionamento apontado por Recife. Assim, um significativo número de municípios passou a adotar o instrumento legal como forma de estimular a apresentação de obras de arte junto às novas edificações erguidas nas cidades, sendo públicas ou privadas.

Majoritariamente, a legislação que obriga a instalação de obras de arte nas dependências de edifícios é municipal, porém também pode ser constatado projeto de lei com intenção de aplicação em abrangência estadual, assim como sugerido no Projeto de Lei nº 2267/2013 para o Estado do Rio de Janeiro. Algumas das cidades no Brasil que apresentam tal legislação já em vigor são: Curitiba (Paraná), João Pessoa (Paraíba), Juiz de Fora (Minas Gerais), Porto Alegre (Rio Grande do Sul), Rio Grande (Rio Grande do Sul), Rio de Janeiro (Estado do Rio de Janeiro), São José (Santa Catarina), Palmas (Tocantins), dentre outras.

Normas semelhantes foram constituídas por vários municípios brasileiros. Apesar do objeto das referidas leis ser a exposição permanente de obras de arte junto às edificações e aos espaços públicos que solicitam autorização de uso, é comum determinadas cidades apresentarem singularidades quanto a sua aplicação. Tais singularidades referem-se às

---

<sup>27</sup> Na cidade de João Pessoa, por exemplo, toda a edificação com área de construção superior a 1.000m<sup>2</sup> deverá apresentar obra de arte em suas dependências.

exigências sobre o limite de área construída para a instalação da obra de arte, benefícios concedidos ao construtor, tipo de trabalho artístico aceito para exposição, dentre outras diferenças. Ainda assim, em sua grande maioria, nessas legislações a exigência mais comum é a exposição de uma única obra de arte original.

A justificativa comumente oferecida para a criação da lei que obriga a adoção de obra de arte nas novas edificações é apresentada como uma maneira de fomentar a arte e incentivar o trabalho de artistas plásticos locais. Desse modo, atualmente, um considerável número de cidades adota alguma legislação como maneira de regulamentar a exposição de obras de arte junto a novas edificações residenciais ou comerciais e em espaços de uso coletivo. Assim, um expressivo número de obras de arte apresenta-se nas cidades brasileiras.

Adiante, como um dos resultados da pesquisa, encontram-se demonstrados exemplos de como a arte vem se apresentando no espaço urbano. Primeiramente, apresenta-se um protesto realizado na cidade do Recife, decorrente de manifestação artística de cunho crítico, ocorrida em simultaneidade com o movimento #OcupeEstelita. Em seguida, analisa-se o fomento à arte em algumas outras cidades no Brasil e no capítulo posterior aprofunda-se a discussão tomando João Pessoa como objeto.

#### **5.4 "Edifício Recife": um edital manifesto para as artes**

Como exemplo de uma crítica artística baseada na lei de fomento à arte nos edifícios, destaca-se a ação artística colaborativa ocorrida durante o movimento “#OcupeEstelita”, vinculado ao “Grupo Direitos Urbanos” atuante na cidade do Recife. O movimento eclodido no ano de 2014 contou com a mobilização de expressiva parcela da população em favor do direito à cidade e da participação popular na gestão urbana e posicionou-se de maneira crítica frente a um projeto imobiliário que previa, entre outras intervenções, a construção de doze grandes edifícios, em uma área histórica na região central da cidade do Recife, conhecida como Cais José Estelita.

O principal interessado no citado empreendimento imobiliário é o Consórcio Novo Recife, composto pelas empresas Ara Empreendimentos, GL Empreendimentos, Moura Dubeux Engenharia e Queiroz Galvão, que adquiriram, antigos armazéns na região central do Recife pertencentes ao espólio da Rede Ferroviária Federal. Além das citadas empresas, também se pode citar como parte interessada na execução do projeto de remodelação dessa histórica área da cidade do Recife outros agentes a exemplo da prefeitura municipal e dos

demais aparatos e agentes burocráticos que advogam em favor do interesse dos especuladores imobiliários, configurando um processo que Gomes (2012) caracteriza como uma apropriação do público pelo privado, por meio de processos conflituosos intermediados pelos interesses do capitalismo contemporâneo.

Ainda em termos econômicos e considerando o potencial uso pela população, o espaço em questão encontra-se posicionado em local estratégico da malha urbana da cidade do Recife. Além disso, apresenta traços do patrimônio ferroviário e arquitetônico local e compõe uma importante paisagem da cidade. Porém, também está localizado próximo a uma Zona Especial de Interesse Social, cuja comunidade em nada será contemplada pelo referido projeto imobiliário de alto padrão, projetado para o Cais José Estelita.

Contestando esse modelo de produção do espaço, o movimento “#OcupeEstelita” ganhou adesão de muitos cidadãos, bem como se projetou nacionalmente, sobretudo, por meio das mídias sociais e também na imprensa internacional. Assim, a ocupação do antigo Cais José Estelita por uma parte da população mobilizada foi um dos grandes marcos do movimento e por meio do “Grupo Direitos Urbanos” também se fomentou a divulgação de pertinentes questões acerca do direito à cidade. Desse modo, considerou o potencial paisagístico dos espaços da cidade, a importância da criação de espaços públicos, o desafio do déficit habitacional, a necessidade de serviços para os habitantes, além das questões referentes à integração viária e à infraestrutura pública.

Concomitante às atividades do movimento “#OcupeEstelita” e de forma independente, no mês de novembro de 2014, também na cidade do Recife, dois artistas tiveram a ideia de realizar um criativo manifesto contra o Projeto Novo Recife. Para tanto, a artista Bárbara Wagner e o artista Benjamin Búrca, valendo-se da lei municipal que obriga a decoração de edifícios com obras de arte, mencionada no item anterior desse artigo, propuseram a publicação de um “edital manifesto” em que qualquer pessoa interessada poderia encaminhar uma proposta de escultura para compor um dos doze edifícios divulgados como componentes do projeto Novo Recife.

O Edital foi então lançado e, com o amparo de um corpo de especialistas da área artística, foram selecionados doze projetos de esculturas, fazendo-se, em sua maioria, uma alusão irônica aos doze prédios previstos para o Novo Recife e para os quais as esculturas seriam destinadas.

Desse modo, sob o viés estético, o “edital manifesto” selecionou, em âmbito nacional, doze projetos de obras de arte tridimensional para compor as entradas dos edifícios a serem construídos pelo Consórcio Novo Recife. Os trabalhos selecionados claramente soam como obras que em sua maioria dificilmente iriam compor a fachada dos edifícios. Aqui se procurou



citar apenas dois exemplos das obras selecionadas para conceder uma ideia do viés estético pretendido.

A primeira obra que se apresenta é de autoria da artista Carla Lombardo e tem como o título: “Uma torre, é uma torre, é uma torre, é uma torre, é uma torre, é uma torre, é uma torre, é uma torre, é uma torre, é uma torre, é uma torre, é uma torre...”. Fazendo referência a uma produção artística de Gertrude Stein, a autora explica a sua obra descrevendo que ela não é nada mais do que uma maquete:

A escultura proposta é feita à imagem e semelhança do projeto Novo Recife. Como o projeto só se refere a si mesmo, sem diálogo possível com o contexto, a escultura, se refere a ele também, como qualquer outro equipamento urbano ali criado, estará condenado a sua retórica.

A escultura é uma maquete do projeto do Novo Recife, realizada em escala, como as maquetes feitas para a venda de loteamentos. O projeto Novo Recife, como a escultura, é o símbolo da economia, da sociedade, da cultura e da política pernambucana, desenvolvimentista e subdesenvolvida, símbolo do mestiço envergonhado (LOMBARDO, 2014).

Um outro exemplo de projeto de obra de arte selecionado pelo “edital manifesto” tem o título de “Oferenda a Xangô” e o seu autor chama-se Leone da Cruz. A obra de arte é um ebó que parece sugerir a limpeza espiritual das auras que envolvem o projeto Novo Recife. O material descrito pelo autor a ser utilizado para a instalação da obra é “Gamela de louça branca ou madeira redonda, 1kg de quiabo em rodela lavado em água corrente, 6 colheres de mel e 1 maçã”. Assim o autor descreve a sua obra:

Numa visão geral Xangô nos mostra como superar brigas e rivalidades em busca do poder, onde quem sempre sofre é o povo. Favor instalar essa oferenda a Xangô na natureza, de preferência debaixo de uma árvore frutífera, numa pedreira, em frente a um prédio ou em cima de uma pedra próxima a um rio (CRUZ, 2014).

Não caberia nesse instante realizar um julgamento estético de tais obras de arte selecionadas pelo “edital manifesto” e nem cabe uma comparação com as outras expressões artísticas já expostas, por exemplo, à frente de diversas outras edificações na cidade do Recife e em outras cidades brasileiras. Porém, cabe ressaltar a partir de György Lukács (1970), que a originalidade de tais obras de arte está residente no seu caráter partidário, na sua preocupação com uma causa que afeta diretamente a vida das pessoas na cidade. Diferenciar o caráter original das obras de arte em foco no “edital manifesto” das obras de arte expostas em cumprimento à legislação municipal leva à interpretação lukacsiana de que a originalidade das propostas do

“edital manifesto” emana de uma postura política e crítica. Porém, a originalidade solicitada em lei emana de uma prerrogativa, de uma exigência legal, com nenhuma garantia para a ideia do novo que brota junto com a obra verdadeiramente original.

Tanto o movimento “#OcupeEstelita” como o “edital manifesto” identificam-se com um interesse comum da população recifense, ou seja, o desejo de uma cidade realizada para o cidadão que nela habita e que se enxerga como parte deste lugar. Esses movimentos realçam o desejo de empoderamento e a vontade de decisão perante os usos e destinos da cidade. Confrontam-se com a ideia de exclusividade e de apartação que o projeto “Novo Recife” busca reproduzir por meio da imposição de usos específicos do espaço para determinadas classes sociais favorecidas.

Lembrando Marshall Berman (1986), em sua reflexão sobre o elogio de Marx à classe favorecida no capitalismo, acena-se para como, contraditoriamente, o descontentamento ruidoso dos movimentos em prol da realização da cidadania faz brotar, no contexto do “#OcupeEstelita”, o desejo de usufruto da cidade que é negado a maior parcela da população. Essa tomada de consciência é intimidadora e é por isso que os promotores do espaço urbano, acuados com o exemplo de força do movimento, apelaram para os aparelhos de repressão do Estado. Assim, com truculência, foram retirados os integrantes do “#OcupeEstelita” que haviam permanecido acampados no cais, provocando a visualização da cidade como um bem comum.

Ainda assim, a pressão desses movimentos foi importante, de maneira que o projeto Novo Recife, depois das reivindicações da população, passou por alguns ajustes. Contudo, conforme o projeto original, os doze novos edifícios deverão ser construídos e farão parte da nova paisagem do Recife. Encontram-se projetados: 10 edifícios residenciais com 1.042 unidades habitacionais, um edifício empresarial, um edifício misto com serviços de empresarial e flat e, por fim, um hotel com 308 leitos. A expectativa com esse novo projeto é de que um pouco mais que uma dúzia de obras de arte deverão ser expostas nas dependências das novas edificações, talvez algo em referência à arte ambiental, à ecologia, ou alguma outra estetização, porém, seguindo, como aponta Gomes (2008), um típico discurso que justifica modelos atuais de planejamento da cidade.

## **5.6 Exemplos de cidades brasileiras que adotam a arte como obrigação**

É crescente o número de cidades no Brasil que adotam a norma da arte em edificações privadas, com fins de fruição pública. A seguir, destacam-se oito leis municipais que versam

sobre o assunto, com o intuito de apresentar pontos em comum e outros mais singulares que influenciam no fomento da arte no espaço urbano. Assim, além do Distrito Federal, as cidades em destaque são: Recife, Juiz de Fora, Rio Grande, São José, Curitiba, João Pessoa, Porto Alegre e Rio de Janeiro.

O (Quadro 1) apresenta o número da lei por cidade, os espaços contemplados com a colocação de obras de arte (edifícios e/ou praças, etc.), bem como a área mínima da edificação construída que se exige para instalação de obra de arte. Também constam a descrição do exato local onde a obra de arte deverá ser alocada e se o empreendedor poderá receber algum benefício ou incentivo pelo município com a adoção da arte no empreendimento.

No Brasil, o Recife foi quem inaugurou o encaminhamento de uma legislação de fomento à arte a ser disposta nas dependências dos edifícios da cidade. Com esse exemplo de legislação, outros adeptos absorveram a ideia da proposta, desse modo, atingindo até mesmo abrangência estadual, como no Rio de Janeiro. Entretanto, pode haver incongruências entre essas legislações.

Essas normas, quase que em sua totalidade, concedem o privilégio da contratação de obras artísticas de autores locais a artistas radicados na cidade por algum tempo determinado. Em João Pessoa, por exemplo, o artista com mais de 5 anos de atuação na cidade, tem o direito de participar da Lei dos Edifícios.

Quadro 1 - Panorâmica do fomento à arte nas legislações municipais e estaduais no Brasil.

Cidade ou Estado	Legislação Municipal ou estadual	Áreas contempladas	Localização da obra	Área limite (m <sup>2</sup> )	Benefício ou incentivos
Distrito Federal	Lei 2.691/2001, alterou a Lei nº 2.365, de 4 de maio de 1999	Edifícios e praças públicas	em lugar visível e de destaque	1.000	não consta
Juiz de Fora-MG	Lei n.º 10.315 – de 04 de outubro de 2002, modificou Lei nº 8.782, de 15 de dezembro de 1995	Edifícios	em lugar de destaque e de fácil visibilidade, externa ou internamente à edificação	1.000	não consta
Rio Grande - RS	Lei nº 7182, de 15 de fevereiro de 2012	Edifícios	pintura de arte nas paredes externas das edificações; obra de arte na área interna e na área do afastamento frontal mínimo obrigatório	mais de 02 (dois) pavimentos	acréscimo de até 2% (dois por cento) nos seus índices de aproveitamento previstos no plano diretor
São José - SC	Lei nº 2908 de 02 de maio de 1996	Edifícios	fachadas, hall externo, nos jardins, ou nas áreas de afastamento frontal mínimo obrigatório, praças externas de condomínios residenciais ou comerciais	não determinado	acréscimo de 3% nos seus índices de aproveitamento e taxa de ocupação previstas no Plano Diretor
Curitiba - PR	Lei nº 11.684 de 06 de abril de 2006	Edifícios	fixada na fachada, saguão, salão de entrada, jardim ou acesso principal da edificação	1.000	acréscimo de 2% nos índices de aproveitamento e taxa de ocupação previstos no Plano diretor
João Pessoa - PB	Lei nº 5.738 de 29 de agosto de 1988	Construção pública ou privada	em lugar de destaque e de fácil visibilidade	2.000	não consta
Recife - PE	Lei Nº 15.592 de 10 de janeiro de 1992, alterou a Lei nº 14.239, de 17.12.1980	Edifícios e praças públicas	em lugar de destaque e fazendo parte integrante da edificação	1.000	não consta
Porto Alegre-RS	Lei nº 10.036 de 08 de agosto de 2006	Toda edificação com área adensável	local de visibilidade à população	2.000	não consta
Rio de Janeiro - RJ	Lei nº 2267/2013	Todos os prédios	local de destaque	1.500	não consta

A concepção de arte apontada pela legislação varia bastante, o Estado do Rio de Janeiro, por exemplo, fala de “Obras de arte... ou murais, mosaicos, grafites, entre outras criações artísticas”; São José considera murais e esculturas; Rio Grande aponta “esculturas e outros meios de expressão”; Porto alegre cita “obra de arte original, executada em escultura, vitral, pintura, mural, relevo escultórico ou outra forma de manifestação de artes plásticas, sem caráter publicitário”; Recife descreve “obra de arte, escultura, pintura, mural ou relevo escultórico”, Juiz de Fora abrange “quadros, painéis, murais, objetos de arte, cerâmica, tapeçaria, esculturas”; o Distrito Federal discorre sobre “obra de arte, escultura, pintura, mural ou relevo escultórico” e João Pessoa especifica “quadros, painéis, murais, objetos de artes, cerâmicas, esculturas, relevos escultóricos”, entre outros.

Sobre o custo da obra de arte no leque das cidades apontadas por esse estudo, apenas Juiz de Fora regulamenta o valor da obra, dizendo que: “deverá perfazer o montante igual ou superior a meio por cento do custo total da edificação”. As demais cidades deixam a cargo do construtor a escolha e o custo da obra de arte a ser implantada junto ao edifício. E em nenhuma das normas consultadas, tem-se descrito sobre a responsabilidade da manutenção da obra de arte.

Porto Alegre e Rio de Janeiro enfatizam que as obras de arte de que tratam as legislações não deverão conter caráter publicitário. Entretanto, Curitiba, ao definir o significado de “Pintura de Arte”, concede abertura diferenciada, definindo-as como sendo “aquelas executadas nas paredes externas das edificações, sob forma de painéis, podendo conter ou não mensagens publicitárias em seu rodapé”. Portanto, a junção da obra de arte com a propaganda nessa cidade é bastante flexível. Por outro lado, Curitiba regulamenta uma prática que pode acontecer também em outras cidades, por exemplo, quando o marketing institucional é usado na forma de objetos estéticos que são requeridos enquanto obra de arte.

Há cidades que citam a colocação de obras de arte apenas em edifícios, outras apontam com especificidade a obrigatoriedade da presença da arte, tanto em edificações privadas, quanto em demais construções públicas, como praças.

Entre as cidades consultadas, apenas o Distrito Federal, Recife e Juiz de Fora realizam a complementação sobre os tipos de edificações onde devem ser instaladas as obras de arte. No caso do Distrito Federal, por exemplo, fala-se dos edifícios que são destino de grandes concentrações públicas como: casa de espetáculo, hospitais, casas de saúde, centros comerciais, shopping centers, estabelecimentos de ensino público ou particular, estabelecimentos bancários, hotéis, clubes esportivos, sociais ou recreativos, templos.

Um caso diferenciado acontece no Rio de Janeiro que, apesar de não fazer a especificação do tipo de edificação, aponta quem deve ficar dispensado do cumprimento da lei, encontrando-se, nessa lista, os conjuntos habitacionais. O elemento intrigante dessa constatação é que, de acordo com a norma prevista, a população moradora de conjuntos habitacionais fica dispensada do contato com a arte. Nas demais edificações do Rio de Janeiro que não entram na lista de dispensados, a obra de arte deve viabilizar o “fácil acesso e notório conhecimento pela população”.

Referente à alocação da obra no contexto espacial do edifício, não fica claro quando as legislações apontam que a obra de arte deve ser instalada em local de “fácil visibilidade”, “visibilidade externa ou internamente à edificação” ou “em lugar de destaque”. Os textos não deixam claro para quem deve ser dedicada a obra de arte, se é para ser observada por quem usa a rua ou logradouros próximos de onde a obra de arte estiver instalada, ou ainda, se fica facultada a colocação da obra em local a ser contemplada apenas e unicamente pelos moradores e usuários do edifício, quando de caráter privado. Desse modo, essa lacuna no texto das legislações parece abrir a oportuna discussão do caráter público ou privado dessa modalidade de obra de arte fomentada por lei. Ainda assim, reconhece-se uma tendência em que a arte deve ser instalada de modo a favorecer a sua fruição pública.

Nesse contexto do caráter privado ou público da obra de arte, o Rio de Janeiro aponta que a obra deve se encontrar em “local de destaque”. Também frisa que ela goza “de proteção legal para fins de patrimônio cultural e artístico do estado, sendo impenhoráveis e inalienáveis”. Além disso, na mesma lei aplicada ao Rio de Janeiro, consta que caso ocorra a demolição do edifício “a obra de arte que não fizer parte da estrutura do prédio deverá ser retirada sem danos e incorporada ao patrimônio público estadual”. Portanto, percebe-se mais um exemplo da contraditória posição colocada à obra de arte em função da localização em que for instalada, à fruição do seu uso e a seu caráter público.

Outra questão convocadora de atenciosa leitura da legislação de fomento à arte refere-se aos benefícios e incentivos concedidos aos empreendimentos imobiliários. Dentro do levantamento realizado nesse trabalho, percebe-se a concessão entre 2% e 3% no índice de aproveitamento e taxa de ocupação, que são os casos respectivos de São José e Curitiba e a autorização no aumento de 2% exclusivamente na taxa de ocupação, no caso da cidade do Rio Grande.

Tomando como referência a área limite a ser obrigatória ou facultada a construção da obra de arte, esta em nada influencia no caso das concessões feitas aos empreendimentos, pois trata de um valor mínimo. O incentivo absorvido pelas construções é de caráter percentual, o

que permite concluir que quanto maior for o tamanho do terreno a se realizar uma construção, maior também será a área construída que infringirá o que estaria determinado no plano diretor enquanto autorização para área construída. Ainda nesse contexto, percebe-se que há concessões mais maleáveis nas cidades de São José e em Rio Grande, porque uma não determina a área mínima de construção e a outra apenas aponta um mínimo de pavimentos.

Apontando-se como exemplo o plano diretor da cidade de São José, este define taxa de ocupação como sendo o “percentual da área do terreno ocupado pela projeção horizontal máxima da edificação”, aplicando-se para tanto uma fórmula em que significam: T.O (*Taxa de ocupação*), Pac (*Projeção horizontal máxima da edificação*) e At (*Área do Terreno*):

$$T.O. = ( Pac \div At ) \times 100$$

Quanto ao índice de aproveitamento, entende-se como sendo o “quociente entre o somatório das áreas construídas em todos os pavimentos e a área do terreno, sobre o qual acede a edificação”, aplicando-se também outra fórmula em que significam: I.A. (*Índice de aproveitamento*),  $\Sigma$  (*Somatório*), Ac (*Área construída por pavimento*), At (*Área do terreno*):

$$I.A. = \Sigma Ac \div At$$

O abono de 2% a 3% nos índices de aproveitamento e na taxa de ocupação engendra questões acerca das diretrizes apontadas no plano diretor, o instrumento técnico administrativo destinado a ordenar, promover e controlar o desenvolvimento urbano e que designa o cumprimento social da propriedade urbana. Portanto, essa concessão de benefícios parece utilizar-se do fomento da arte como argumento para conceder privilégios que não constam no plano diretor das cidades. Um documento que para ser realizado geralmente solicita uma ampla discussão.

Ainda que a semântica jurídica conceda sentido técnico a essa espécie de legislação mascarada de fomento à arte, cabe destacar a brecha que é deixada para a expansão da área construída sobre espaços não computados na taxa de ocupação. Tomando-se ainda as diretrizes do plano diretor da cidade de Juiz de Fora, tem-se como exemplo: áreas de recreação, “quadras de esportes, jardins cobertos, reservatórios d’água, equipamentos antipoluição, estacionamento, entre outros”, seriam áreas que, por exemplo, poderiam ser suprimidas com o benefício concedido pela legislação de fomento à arte.

Além do mais, consta-se no plano diretor de Juiz de Fora que:

Art. 59 - Nas edificações residenciais multifamiliares e/ou comerciais, com três ou mais pavimentos, em áreas onde for vedada a construção de pavimentos em subsolo, o pavimento térreo e o segundo pavimento, poderão ter taxa de ocupação máxima, de 70% (setenta por cento), nos seguintes casos:

- I – Quando em Pilotis;
- II – Quando destinado à Garagem;
- III – Quando destinado a Comércio;
- IV – Para área de lazer, recreação e zeladoria;

A citação acima, não prioriza área de lazer, recreação, uso por trabalhadores ou de uso comum, e cabe averiguar se o cômputo do benefício de 2% ou 3% na taxa de ocupação, deverá ser somado ao valor percentual da referida taxa ou ao valor do terreno em metros quadrados, tema que a legislação também deixa em lacuna.

Como já citado, apenas Juiz de Fora fixa o valor de meio por cento do custo com a edificação para a compra da obra de arte. Mesmo sem realizar cálculos demonstrativos, é provável que a obtenção de lucro com a instalação da obra de arte deverá ser ampliada, mais em algumas cidades do que em outras.



## 6 AS OBRAS DE ARTE COMO MARCOS HISTÓRICOS DOS ESPAÇOS DA CIDADE DE JOÃO PESSOA – PB

Figura 6 - A pedra do Reino.



Miguel dos Santos, 2009. Parque Sólon de Lucena. Foto Anderson Santos, 16/12/2016.

As construções das primeiras igrejas e conventos legaram a cidade de João Pessoa conjuntos urbanos tombados como monumentos nacionais. Tratam-se de construções como a Igreja e Convento de Santo Antônio, Igreja da Misericórdia, Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Igreja de Santa Teresa de Jesus, Igreja de Nossa Senhora dos Navegantes e a Igreja de São Bento<sup>28</sup>.

A Igreja e o Convento de Santo Antônio tiveram suas obras iniciadas em 1588 e foram interrompidas em 1642, devido à invasão dos holandeses que a tomaram por base militar. Com

<sup>28</sup> Tombamentos federais no conjunto urbano de monumentos nacionais em João Pessoa: Convento e Igreja de Santo Antônio ou de 16/10/1952 LBA, insc. 407, fl. 78/ São Francisco. 63-T-38/ Igreja da Misericórdia. 103-T-38 25/04/1938 LBA insc.41, fl. 08/ Igreja da Ordem Terceira de São Francisco. 42-T-38 05/05/1938 LBA insc. 47, fl. 09; LH insc. 20, fl. 05/ Igreja da Ordem Terceira do Carmo ou 22/07/1938 LBA insc. 190, fl. 33/ de Santa Teresa de Jesus. 43-T-38/ Igreja de N. Sra dos Navegantes. 041-T-38 12/08/1938 LH insc. 101, fl. 18/ Igreja de São Bento. 63-T-38 10/01/1957 LBA insc. 434, fl. 82.

a reconquista portuguesa em 1636, a construção passou por uma completa restauração, finalizada em 1661. No início do século XVIII, iniciou-se uma série de mudanças que permaneceram até os dias de hoje:

No início do século XVIII, foram iniciadas as obras que deram ao Convento suas feições atuais, com a Igreja, o Convento, a Capela, a Casa de Orações e o Claustro da Ordem Terceira, o Adro com o Cruzeiro e a cerca conventual com seu Chafariz. A Igreja de São Francisco tem as paredes revestidas de azulejos portugueses e o púlpito tem um rico trabalho de talha dourada, considerado pela UNESCO como único no mundo inteiro e, possivelmente, sofreu influência da arte indígena. (BRASIL, 2005, p.181)

A arquitetura religiosa conformada pela Igreja Católica presente na então Cidade da Parahyba do Norte<sup>29</sup> refletia uma arte barroca rococó que representava símbolos do cristianismo, presentes nas esculturas e painéis que adornavam os espaços internos e também seus pátios. A estátua de Nossa Senhora Mãe dos Homens, esculpida em calcário, o Bom Jesus dos Martírios, feito em madeira entalhada e a Nossa Senhora da Conceição, são imagens sacras do século XVIII que ainda podem ser vistas nas igrejas do centro da cidade de João Pessoa (Figura 8).

Além disso, a presença da população africana e indígena foi representada por meio do sincretismo, que expunha, por exemplo, uma sereia com face de anjo talhada na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, numa referência à influência de Iemanjá (BRASIL, 2005). Esses elementos sincréticos evidenciaram uma arte que também serviria para auxiliar no trabalho da catequização.

Até meados do século XIX, a cidade pouco se expandiu, ficando circunscrita à forma aproximada de seu traçado inicial. Assim, a arte sacra foi certamente a representação artística mais presente na cidade. Esta foi em parte salvaguardada pela legislação de proteção de bens culturais de 1937<sup>30</sup>, uma vez que, nesse período, a cidade não foi afetada por especulação imobiliária mais extensa (BRASIL, 2007).

<sup>29</sup> Nome dado à cidade de João Pessoa em 1654. No ato de sua fundação em 5 de agosto de 1585, foi denominada de Cidade Real de Nossa Senhora das Neves.

<sup>30</sup> DECRETO-LEI Nº 25, DE 30 DE NOVEMBRO DE 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional.

Figura 7 - Igrejas na cidade Parahyba do Norte.



Digitalizado a partir de imagem da Planta da Cidade da Parahyba do Norte. [S.l.: s.n.], [18--?]. 1 mapa ms., desenho a nanquim, papel vegetal, Biblioteca Nacional. Organização e elaboração: Anderson Santos, 2016.

Em 1857, o presidente Henrique Beaureperai Rohan iniciou um processo intenso de ordenamento na cidade, efetuando uma série de mudanças que esboçava preocupações com o alinhamento e a circulação nas ruas, a construção de praças e medidas higienistas, como nivelamento da cidade para adequação de sistema de esgotamento (SILVA, 2009).

Essas mudanças atendiam às crescentes preocupações do governo imperial com o ordenamento urbano, processo pelo qual passaram cidades brasileiras como Rio de Janeiro, Salvador, Belém e Natal. Além disso, as cidades europeias como Paris e Londres serviram de espelho à modernização urbana no Brasil (MAIA, 2012).

O crescimento da cidade foi influenciado por algumas barreiras geográficas, como o rio Sanhauá ao norte, a oeste o rio Jaguaribe e a leste a Lagoa dos Irerês, atualmente Parque Solon de Lucena. Com essas limitações, a cidade cresceu a partir de dois eixos, Tambiá e Trincheiras. De acordo com Rodrigues (2016, p. 7):

No início do século XX, algumas ações modernizantes modificavam a cidade: a transformação de antigos largos e logradouros em praças públicas, calçamento de vias principais, novos equipamentos públicos higienizadores (como mercado e cemitério público) e novos edifícios oficiais, construídos sob o estilo ainda em voga no final do século XIX, o neoclássico.

As casas e palacetes passaram a ser edificadas segundo orientações dos Códigos de Postura e recomendações higienistas divulgadas pela imprensa, que teve importante papel nas modificações pelas quais passava a cidade (RODRIGUES, 2016).

Nesse sentido, algumas igrejas construídas na cidade da Paraíba do Norte sucumbiram ao processo de reorganização do espaço urbano. A igreja Nossa Senhora Mães dos Homens deu lugar em 1923 à praça Antônio Pessoa; a Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos foi derrubada em 1924, dando lugar à praça em homenagem a André Vidal de Negreiros; a Igreja Nossa Senhora da Conceição, antiga Igreja de São Gonçalo, foi destruída para alargamento do Palácio do Governo em 1929; A igreja Nossa Senhora das Mercês foi demolida em 1940 para alargamento da praça 1817 (SILVA, 2009; BARBOSA, 1994).

Essas mudanças promovidas na cidade com a destruição de igrejas e substituição por praças e abertura de ruas evocavam um poder que emergia do regime republicano, enaltecido pelos oligarcas homenageados na obra da cidade. Ademais, algumas dessas igrejas demolidas eram tradicionais espaços de reunião de pessoas pobres e pretas.

A destruição das igrejas demonstrava ainda o desejo de transformar a cidade em algo moderno e novo. Algumas delas inclusive foram reconstruídas em outros locais com uma arquitetura mais moderna, como a Igreja das Mercês. Nesse contexto, a arte sacra passou a compartilhar o espaço da cidade com bustos e monumentos, que celebravam presidentes, senadores, almirantes, generais e heróis de guerra.

Esculpidas geralmente em bronze, sob pedestais de granito, algumas dessas esculturas nem sempre possuíam paternidade de fácil identificação, concedendo evidência ao homenageado em detrimento ao artista. Além de personificar uma autoridade, as obras de arte foram instaladas em praças públicas, ou nas novas ruas e avenidas, reforçando os signos de poder de um momento histórico da cidade.

Atualmente, algumas dessas estátuas continuam expostas na cidade de João Pessoa. Algumas delas possuíam quase um século de existência e resistiram as intempéries do tempo. Quando localizadas em sítios que foram tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico da Paraíba, individualmente ou pelo conjunto, transformaram-se em patrimônio da cidade.

A história desses bustos, estátuas e efígies liga-se à das personalidades políticas paraibanas do início da república, marcada pelo coronelismo. Dessa forma, as oligarquias dominantes encomendavam as esculturas e homenageavam seus aliados políticos e familiares, sendo posteriormente homenageadas em retribuição.

O governador paraibano Camilo de Holanda empenhou-se em encomendar algumas destas esculturas, instalando em diferentes pontos da cidade estátuas que homenageavam algumas figuras políticas do estado, conforme explicitado em trecho de matéria jornalística publicada em 1920:

Acha-se de novo nesta capital, aonde veio para entregar ao Sr. Presidente do Estado as Hermes dos Srs. Drs. Epitácio Pessoa e Venâncio Neiva, o nosso amigo Corbiniano Villaça, a quem haviam sido confiadas aquelas encomendas exequidas em Paris. Não á esta a primeira vez que Corbiniano Villaça se desobriga de tais compromissos a contento do governo e dos nossos críticos de arte. Ainda ultimamente, trouxe-nos ele o busto de Pedro Américo. Vieram também por suas mãos os bustos de Aristides Lobo e Maciel Pinheiro que são verdadeiras obras de arte devidas ao buril do escultor francês Sain (Corbiniano Villaça, Jornal A UNIÃO, Parahyba, 10 de julho de 1920).

Com a Proclamação da República de 1889, o primeiro governador republicano na Paraíba foi Venâncio Neiva (1889-1891), representante da oligarquia venancista e aliado da oligarquia epitacista. Venâncio Neiva foi homenageado pelo governador Camilo de Holanda com uma escultura feita em bronze pelo artista francês M. Sain, em 1919. A escultura de 2,90 metros encontra-se exposta até hoje na praça Venâncio Neiva, no centro da cidade (Figura 9) (IBMI, PB/JP-016.0039, 2016).

Em 1923, o prefeito Walfredo Guedes Pereira encomendou ao artista pernambucano Rodolpho Lima um “Monumento ao centenário da independência do Brasil”, que esculpiu um obelisco em granito, medindo 10 metros de altura e 5,5 metros de profundidade. O obelisco, de característica de Art Déco, pode ser visto atualmente na praça da independência, no bairro Tambiá (Figura 10) (INBMI, PB/JP-016. 0001, 2016).

Um outro símbolo do poder político pode ser visto, por exemplo, na estátua de Álvaro Machado, chefe da oligarquia alvarista, erigida em 1918. O homenageado foi governador da Paraíba por determinação do Marechal Floriano Peixoto (1892 - 1896) e a obra de arte foi encomendada por amigos. Álvaro Machado não fazia parte das alianças venancistas e epitacistas, sendo seus aliados os políticos Gama e Melo, José Peregrino e João Machado. Atualmente, a obra encontra-se localizada na praça Dom Adalto, no centro da cidade, com uma altura de 6.60 metros (Figura 11) (IBMI, PB/JP-016.0002, 2016).

Já a escultura de Aristides Lobo, encomendada por Camilo de Holanda, encontra-se localizada na praça homônima desde 1918 (Figura 12), foi confeccionada em bronze fundido e granito esculpido e possui 3,24 metros de altura. Aristides Lobo foi um político, jornalista e advogado, filho de Francisco José da Silveira, enforcado por participação na revolução republicana na Paraíba de 1817 (IBMI, PB.JP-016.0034, 2016).

O pintor paraibano Pedro Américo, conhecido por obras como “O grito do Ipiranga” e “Tiradentes Esquartejado”, foi esculpido em 1920 pelo artista M. Sain em bronze fundido e granito esculpido, em uma escultura que possui 4,3 metros de altura e está localizada na praça Pedro Américo, no centro da cidade (Figura 13) (IBMI, PB/JP-016.0007, 2016).

Como visto, também encomendado pelo governador Camilo de Holanda em 1920, feito em bronze fundido e mármore esculpido, encontra-se o “Monumento a Epiácio Pessoa”, disposto em um canteiro no início da avenida Epiácio Pessoa, historicamente via de crescimento da cidade em seu sentido leste e a principal artéria de ligação entre o centro e a praia (Figura 14). Epiácio Pessoa, por sua vez, ocupou os cargos de ministro do Supremo Tribunal Federal, procurador geral da República de 1902 a 1905 e chefiou a embaixada do Brasil na Conferência de Paz de Versalhes em 1919 (IBMI, PB/JP-016.0003, 2016).

Além de Epiácio Pessoa, seu irmão, Antônio Pessoa, um político e militar paraibano, teve seu busto encomendado pelo diretor do jornal O Combate, o deputado Antonio Bôtto de Menezes em, 1926. Foi confeccionado em bronze fundido, alvenaria moldada e apliques, com 4,6 metros de altura e erguido na praça Coronel Antônio Pessoa, no bairro de Tambiá (Figura 15) (IBMI, PB/JP-2016.0004, 2016).

No final da avenida Epiácio Pessoa, em 1953, foi erguido um busto para homenagear o almirante Tamandaré (Figura 16), lembrado nos registros históricos pelo papel na repressão das revoltas do período regencial e na guerra do Paraguai. A instalação do busto de Tamandaré fez parte das festividades da semana da Marinha, sob responsabilidade da Capitania dos Portos (“As comemorações da semana da Marinha” Jornal A União, 6 de dezembro de 1953).

A intenção do Clube Naval em homenagear o referido almirante foi registrada em telegrama publicado em 28 de março de 1897, que registrou “O Club Naval promove a aquisição de donativos para a compra de um busto em bronze do almirante Tamandaré” (Telegramas, Jornal A União, 28 de março de 1897).

Nesse sentido, observa-se que no início e no final da avenida Epiácio Pessoa, foram homenageadas com esculturas em bronze expostas no espaço público uma figura política numa ponta e na outra uma personalidade representada como um herói de guerra.

Um evento bastante registrado na história de João Pessoa foi a revolução de 1930, cidade cujo nome é uma homenagem ao então governador do estado, que formou aliança com Getúlio Vargas para vice-presidência do Brasil, numa articulação contra a indicação de Júlio Prestes feita por Washington Luís. A ascensão de Vargas ao poder alimentou o domínio das oligarquias aliadas, representadas na Paraíba por personalidades como Antenor Navarro e José Américo de Almeida.

João Pessoa foi assassinado por João Dantas por conta de desentendimentos pessoais na Confeitaria Glória, na cidade do Recife em 26 de julho de 1930, sendo homenageado em 1933 por Antenor Navarro com o “Monumento a João Pessoa”, esculpido pelo artista Humberto Cozzo. O conjunto escultórico possui 8 metros de altura, 10 de largura e 14 de comprimento, (Figura 17) (IBMI, PB/JP-016.0005, 2016).

Localizado na praça João Pessoa, no centro da cidade, o monumento é composto por quatro pedestais, sendo que em cada pedestal encontram-se erguidas figuras de bronze. Os dizeres “A João Pessoa a Paraíba”, “Nego”, “Ação” e “Civismo” estão escritos em cada lado dos pedestais (IBMI, PB/JP-016.0005, 2016).

Nos pedestais mais altos encontram-se a representação de uma figura masculina em bronze voltada para o Palácio do Governo e uma figura masculina coberta por uma bandeira nas costas voltada para a praça 1817. Nos pedestais mais baixos, encontram-se, de um lado, um grupo de dois homens seminus e uma mulher e, do outro lado, um grupo de dois homens com uma bigorna contra o peito e uma figura feminina alada mais ao alto (IBMI, PB/JP-016.0005, 2016).

Por sua vez, no caso de Antenor Navarro, que morreu em um acidente de avião apenas dois anos após a revolução de 1930, foi prestada uma homenagem em 1945, encomendada pelo interventor Ruy Carneiro ao artista Humberto Cozzo. A escultura foi colocada no seu túmulo, no cemitério Senhor da Boa Sentença e é feita em bronze fundido, granito esculpido e alvenaria. Sua altura de 8.82 metros, bem como a figura humana alada esculpida em bronze, diferenciou o túmulo dos demais ao seu redor (Figura 18) (IBMI, PB/JP-016.0006, 2016).

Camilo de Holanda, que tanto se empenhou em encomendar esculturas para localizá-las em espaços públicos e homenagear políticos e ilustres paraibanos, não foi esquecido e teve seu busto encomendado pelo prefeito Oswaldo Pessoa em 1950. A escultura de 6 metros de altura, feita por artista desconhecido, foi alocada na praça da Balaustrada das Trincheiras, no Bairro de Jaguaribe (Figura 19) (IBMI, PB.JP-016.0038, 2016).

Além da estátua de Camilo de Holanda, no mesmo ano o prefeito Oswaldo Pessoa encomendou ao artista Hostílio Dantas uma escultura de André Vidal de Negreiros, militar do

governo português nascido na Paraíba no início do século XVII, lembrado pela participação na expulsão dos Holandeses na Paraíba e pela atuação na batalha dos Guararapes em Pernambuco. A escultura está localizada na Praça Vidal de Negreiros no centro de João Pessoa, lugar mais conhecido como Ponto de Cem Réis (figura 20) (IBMI, PB/JP-016.0033, 2016).

Ainda sob a história do domínio português, o índio Piragibe recebeu uma homenagem em 1955 feita pelo prefeito Luiz de Oliveira Lima, que inaugurou uma estátua localizada no bairro da Ilha do Bispo, na esquina da rua Alfredo Portela com a Avenida Redenção (Figura 21) O chefe tabajara Piragibe ganhou destaque na história quando estabeleceu um acordo de paz com João Tavares, rompendo com os índios potiguara, que resistiram durante 11 anos às incursões portuguesas (ALMEIDA, 1966).

O poeta paraibano Augusto dos Anjos, conhecido pela sua obra “Eu”, livro de poesias publicado em 1912, foi homenageado com quatro diferentes obras de arte. A primeira foi encomendada em 1940 pelo governador da Paraíba Oswaldo Trigueiro, corresponde a um busto feito pelo artista Humberto Cozzo, possui 2,80 de altura e encontra-se localizado no Parque Solon de Lucena, centro da cidade. No ano de 1981, a Academia Paraibana de Poesia encomendou a Lino E. S. um busto de 2,76 metros de altura, localizado na Galeria Augusto dos Anjos, entre a rua Duque de Caxias e a Praça 1817, também no centro. As mais recentes são duas estátuas de corpo inteiro, uma encomendada em 2007 pelo governador Ricardo Coutinho ao artista Demétrio, localizada na praça Pedro Américo e a outra foi solicitada pela Academia Paraibana de Letras ao artista J. Maciel em 2014 e encontra-se localizada na entrada do local (IBMI, PB/JP-016.0027, PB/JP-016.0028, PB/JP-016.0029, 2016).

As obras de arte citadas localizaram-se em diferentes bairros da cidade, sendo que a maior concentração pode ser vista na região do centro. Elas foram instaladas principalmente até a segunda metade do século XX, esculpidas em bronze, principalmente por artistas que não eram paraibanos, como Humberto Cozzo e M. Sain.

Apesar da maioria dessas esculturas buscar evocar o poder exercido pelos representantes de várias oligarquias no estado da Paraíba, ao longo do tempo passaram a ser ignoradas no cotidiano da cidade, por vezes foram alvo de depredações, como pichações, ranhuras, ou furtos de partes mais facilmente removíveis e de algum valor comercial.

Contudo, mesmo com sua história desconhecida pela maioria dos moradores, os bustos, estátuas de corpo inteiro e efígies são representações de poder implantadas no espaço urbano e que insistem em fazer lembrar o domínio sob o qual a obra da cidade foi construída e como se tenta eternizar essa influência.



De acordo com Carlos (2007), a ideia de modernidade marcou profundamente as transformações no espaço urbano, ligadas ainda à crença na tecnologia. As profundas alterações nas relações espaço-temporais implicaram um novo modo de pensar a realidade. Nesse sentido, desencadeadas pelos ideais de modernidade e do embelezamento urbano, as mudanças na cidade de João Pessoa passaram a ocorrer de forma mais acelerada a partir do século XX.

Esse processo apareceu na paisagem urbana no alinhamento e alargamento de ruas, criação de avenidas, iluminação de vias, construção de praças e de edifícios com aspecto moderno. Destacam-se nesse contexto, por exemplo, o prédio da Secretaria de Finanças de 1935, planejado pelo arquiteto Clodoaldo Gouveia e o engenheiro Ítalo Joffily, a Estação de Rádio Tabajara e o edifício Central do Instituto Paraibano de 1939, inaugurados no governo de Argemiro de Figueiredo (ALMEIDA, 2006).

Ainda nos anos de 1930, o interventor Antenor Navarro convidou o arquiteto e urbanista Nestor de Figueiredo para elaborar um plano de remodelação e extensão da cidade de João Pessoa, quando o último declarou em entrevista ao jornal “A União”, em 1932, que além das preocupações sociais, higiênicas e econômicas, havia ainda uma preocupação estética em seu trabalho (Plano de desenvolvimento systematico desta capital e da villa de Cabedello, jornal A União, em 4 de fevereiro de 1932).

No governo de Argemiro de Figueiredo (1935-1940), foram feitos os principais esforços para executar o plano proposto por Nelson de Figueiredo. Nele, a delimitação de eixos viários e propostas de zoneamento receberam destaque, dando um direcionamento a futuras áreas de valorização da cidade. As questões de ordem estética ganharam relevo nas intervenções apontadas, onde a cidade aparece ela própria enquanto monumento.

Evidenciaram-se nesse plano urbanístico ações como embelezamento da entrada da cidade, melhoria do Parque Solon de Lucena e criação de interligações com a cidade a partir dele, criação de bairros jardins, numa evocação ao verde e melhoria dos bairros balneários, como o bairro de Tambaú. Essas ações foram pensadas de forma a articular áreas já existentes e direcionar outras que deveriam ser expandidas no futuro. Os bairros operários, como o de Cruz das Armas, não receberam muitas contribuições de intervenção, deixando a construção desses espaços menos ordenadas.

Em João Pessoa, a partir da segunda metade do século XX passaram a figurar junto a alguns edifícios públicos, pinturas e painéis inspirados em estilos como o naif, o realismo fantástico, o regionalismo e o abstrato que trouxeram novos elementos à arte exposta na cidade. Esses espaços da administração pública ficavam localizados sobretudo no centro, fazendo com que a visualização dessa arte continuasse mais concentrada nessa região.

Em 1956, o painel mural “Curandeirismo”, de autoria do artista pernambucano Abelardo da Hora, foi instalado na residência estudantil da UFPB, localizada no centro da cidade. O painel foi feito em composição relevada e pintada em argamassa de parede, medindo 3,5 metros de altura por 9,5 metros de comprimento (Figura 26) (IBMI, PB/JP-016.0094, 216).

A obra modernista com elementos cubistas apresenta pessoas pobres e doentes em busca da cura, cuja fé aparece como principal saída possível na luta contra a morte. Nesse sentido, são representados elementos sincréticos das práticas religiosas ligadas ao catolicismo, como rezas, velas e altares de devoção, e cenas das religiões afrodescendentes, como a reza das benzedadeiras.

Data dessa época também o painel de azulejaria “Cena Nordestina” da artista Sylvia Barreto, instalado no ano de 1963, sob encomenda do prefeito Miranda Freire. O painel está localizado no mercado público municipal Sindolpho Freire, na avenida Cruz das Armas, medindo 4.35m X 2.50m, formado por 1.120 placas cerâmicas industrializadas, policromadas com pigmentos a óleo pela artista e vitrificadas nas oficinas Brennand (IBMI, PB/JP-016.0103, 2016).

Localizado num espaço de comercialização popular, o painel representa cenas da vida cotidiana do trabalho nas lavouras de cana-de-açúcar e do sisal. As figuras humanas pretas levam a carga nos ombros para abastecer um carro de boi, enquanto uma mulher ajoelhada segura um pote de barro. O painel foi pintado com cores fortes, com predomínio do azul, amarelo, branco, preto, vermelho, marrom e verde, que coloriram as representações da flora nordestina em tons vivos e solares (Figura 27).

Em 1973, foi instalado na fachada da Assembleia Legislativa o painel escultórico “Pomba da paz”, feito em aço escovado relevado sobre mármore travertino nas dimensões de 12 metros de altura e 6 metros de largura, pelo artista Raul Córdula. Nele, linhas abstratas semicirculares fazem lembrar pombas e evidenciam o estilo abstrato (Figura 28) (IBMI, PB/JP-016.0095, 2016).

Algumas obras encontram-se no interior desses edifícios públicos, como a pintura em óleo sobre madeira, intitulada “Assembleia de pacificação”, do artista paraibano Flávio Tavares, instalada em 1973 na Assembleia Legislativa, e a pintura “A Gênese”, do mesmo artista, instalada no Palácio dos Despachos em 1975 (IBMI, PB/JP-016.0097, PB/JP-016.0096 2016).

Flávio Tavares possui nas suas obras uma mescla do estilo naif e do realismo fantástico. A tela “Assembleia de pacificação” é rica em detalhes e busca contar a história do processo colonizador na Paraíba, desde a resistência indígena, passando pelas tentativas de aliança

comandadas por Martim Leitão, até o acordo firmado com João Tavares, que marca o estabelecimento do domínio português no estado.

A obra “Alvorada” de autoria do artista Francisco Brennand, de 1976, feita em placas de cerâmicas policromadas e vitrificadas, pode ser vista no interior do prédio do Departamento de Estradas de Rodagem, localizado no bairro da Torre. A obra apresenta um estilo contemporâneo e retrata elementos da natureza (IBMI, PB/JP-016.0102, 2016).

Ainda em relação às obras no interior de prédios públicos, destaca-se o Palácio do Governo, que conta com um acervo de dezenas de telas e esculturas, como as telas: “André Vidal de Negreiros”, “Aristides Lobo”, “Barão do Rio Branco”, “Pedro Américo”, de autoria de Aurélio de Figueiredo, de 1913; “Revolução pernambucana de 1817”, de autoria de Antônio Parreiras, de 1918; “Venâncio Neiva”, “Álvaro Machado”, “Gama e Mello”, “José Peregrino”, “Walfredo Leal”, “João Machado”, “Castro Pinto”, “Antônio Pessoa”, “Camilo de Holanda”, “Solon de Lucena”, “João Suassuna”, “João Pessoa”, “Álvaro de Carvalho”, de autoria de José Carlos Serrano Lyra, pintor e fotógrafo nascido em Vila Nova – RN e estabelecido em João Pessoa, onde possuía um Ateliê na rua Peregrino de Carvalho, que em 1946 tornou-se o Centro de Artes Plásticas da Paraíba-CAP (1946), e também escola e ateliê voltado para o ensino das artes plásticas (IBMI, 2016).

Criado em 1949, o Centro de Artes Plásticas da Paraíba (CAP), era ‘um misto de associação de artistas plásticos e escola informal de arte onde também circulavam poetas e intelectuais’. O CAP pode ser considerado a primeira tentativa de se implantar o ensino de arte (desenho e pintura) no estado da Paraíba e de se instituir, em João Pessoa, um espaço voltado às artes plásticas o qual, além de promover exposições, dispunha de ateliês onde os jovens artistas podiam buscar referências para suas produções e aprender com artistas mais experientes (JORDÃO, 2012, p.92).

De acordo com Jordão (2012), a motivação em criar o CAP adveio da pouca arte promovida pelo Estado, geralmente restrita a exposições e salões. Dessa forma, os artistas tomaram para si a tarefa de fomentar o campo das artes, a fim de estimular a dimensão pública da produção artística, bem como sua formação. Dada a falta de apoio, as atividades do CAP foram encerradas em 1959.

Encontram-se ainda no Palácio do Governo as pinturas “As lavadeiras”, de autoria de Olívio Pinto, de 1925; “O Jardim”, de Tomás Santa Rosa, de 1956; “Palácio do Governo da Paraíba”, de 1957, obra de Ivan Freitas; “Natureza Morta” de Di Cavalcanti, sem data, “Uma noite na feira”, de Flávio Tavares, de 2003, dentre outras telas, além de azulejarias e esculturas (IBMI, 2016).

Como já destacado, a arte exposta em João Pessoa até fins do século XIX era predominantemente sacra, estando as representações de figuras políticas, mais presentes a partir do início do século XX. Nesse sentido, é a partir de fins do século XX e início do século XXI que os temas escolhidos pelos artistas, anteriormente centrados nas imagens sacras e posteriormente nas figuras políticas, passaram a conter elementos mais diversos, em que a representação da natureza também veio a ser evocada.

Dessa forma, entre os anos de 1999 e 2000, ganharam destaque seis silhares cerâmicos do artista paraibano Chico Ferreira, instalados no viaduto Miguel Couto, no centro da cidade de João Pessoa. Cada silhar mede 2,75 metros de altura por 9,40 metros de comprimento, são feitos em cerâmica cromada e vitrificada e foram intitulados “Pendões sobre o azul”, “Tigre saltando”, “Porquinhos vermelhos”, “Porquinhos amarelos”, “Coqueiral” e “Boi Azul” (IBMI, PB/JP-016.0107, PB/JP-016.0108, PB/JP-016.0109, PB/JP-016.0113, PB/JP-016.0111, PB/JP-016.0112, 2016).

Os silhares têm predomínio do azul, com elementos em amarelo e vermelho, além de nuances de verde. Eles representam elementos da natureza, por meio de sua fauna e flora, com flores, folhagens e animais em movimento, buscando colorir e romper com o tom cinza predominante do viaduto, por intermédio das cores e formas animalistas que remetem à vida (Figura 30 à Figura 34).

Cabe destacar que, nesse período, conforme analisado no Capítulo III, a temática ambiental ganhou bastante evidência nos debates da sociedade civil organizada e movimentos sociais, buscando refletir sobre os impactos da modernização no ambiente e os caminhos para alcançar o padrão de desenvolvido sob paradigmas pautados na preservação e na sustentabilidade.

Além de Chico Ferreira, dois silhares cerâmicos dos artistas paraibanos Lupicínio e Elpídio Dantas ornaram o viaduto Miguel Couto, medindo igualmente 2,75 metros de altura por 9,40 metros de comprimento cada. Os silhares intitulam-se “Abstração I” e “Abstração II” e trazem representações da natureza que remetem a pássaros e flores, com predomínio dos tons de azul (Figura 29) (IBMI, PB/JP-016.0110, PB/JP-016.0114, 2016).

A partir das obras de arte analisadas, é possível observar que as colocações de estátuas e painéis nos espaços públicos da cidade de João Pessoa não estiveram atreladas de forma homogênea a sua expansão urbana, apresentando concentrações em determinados lugares em diferentes períodos da história.

Mapa 1 - Arte exposta em João Pessoa – século XVIII ao século XX.



Organização e elaboração: Anderson Santos, 2016.

O crescimento da cidade para o sentido leste foi sendo intensificado a partir da segunda metade do século XX, estimulado pela valorização das áreas litorâneas para moradia. Nesse sentido, as classes mais abastadas que residiam em casarões na região central da cidade passaram a se instalar cada vez mais ao longo da avenida Epitácio Pessoa e nos bairros litorâneos, como Tambaú, Cabo Branco e Manaíra.

A partir do final dos anos de 1960, a cidade teve um incremento habitacional resultado das políticas de habitação social criadas pelo governo militar, financiadas pelo Sistema Financeiro de Habitação (SFH), por meio do Banco Nacional de Habitação (BNH). A construção dessas moradias deu início a um processo de periferização da cidade e foi marcada pela presença de uma infraestrutura deficitária. De acordo com Maia (2014, p.7):

A “cidade dos conjuntos habitacionais” iniciou-se com a construção do Conjunto Habitacional Castelo Branco (três etapas: 1969, 1970 e 1974), ao lado do campus universitário, seguido pelo Conjunto dos Bancários (1980), o Conjunto Mangabeira e, por fim, mais ao sul, o Conjunto Valentina de Figueiredo (1985). Na porção sul-sudoeste, vários outros conjuntos foram construídos como o Costa e Silva (1971), Ernani Sátyro (1977), José Américo

(1978), Ernesto Geisel (1978), Cristo Redentor (1981) e Bairro das Indústrias (1983). No período de 1970 a 1983, foi construído um total de 15.632 domicílios financiados pelo Sistema Financeiro de Habitação (SFH), tendo a sua frente o Banco Nacional da Habitação (BNH) (MAIA, 2014, p. 7).

Os tamanhos reduzidos das unidades habitacionais desses conjuntos, bem como sua localização distante da área central e a carência de serviços de saneamento básico, transporte público e iluminação, demonstram o que Santos (1987) analisou como sendo os pobres na cidade corporativa:

A construção, dessa forma, de casas para os mais pobres ajuda, de fato, a viabilizar a cidade corporativa. O dinheiro que era economizado pelo BNH (e poderá também sê-lo pelo seu sucessor) na construção de casas populares é utilizado na construção dos “extensores” urbanos – a expressão é do arquiteto Manuel da Silva Lemos (1986) – eles mesmos um poderoso instrumento de apoio à especulação imobiliária. Por meio de extensores e de programas de habitação popular, a cidade aumenta desmesuradamente a sua superfície total e este aumento de área encoraja a especulação, o processo recomeçando e se repetindo em crescendo (SANTOS, 1987, p.46).

Considerando o crescimento da cidade, as obras de arte até então descritas foram expostas em João Pessoa a partir de iniciativas individuais dos seus gestores, ou de grupos com interesses específicos, sendo, portanto, localizadas nos espaços concentradores de poder político e econômico.

É a partir do ano de 1988, durante a gestão do prefeito Antônio Carneiro Arnaud, que as obras de arte ganham obrigatoriedade nas edificações da cidade de João Pessoa, com a criação da Lei Nº 5.738, de 29 de agosto de 1988, e passam a ser atreladas ao tamanho das construções, revelando assim um padrão de crescimento da cidade e também um novo direcionamento artístico, tema que será tratado nos capítulos seguintes.

Figura 8 - Estátua de Nossa Senhora Mãe dos Homens.



Foto: Anderson Santos, 16/12/2016

Figura 9 - Busto de Venâncio Neiva.



M. Sain – 1919. Foto: Anderson Santos, 14/12/2016.

Figura 10 - Monumento ao centenário da Independência.



Rodolpho Lima, 1923. Foto: Anderson Santos, 16/12/2016

Figura 11 - Estátua de Álvaro Machado



Foto: Anderson Santos, 16/12/2016



Figura 12 - Busto de Aristides Lobo.



M. Sain, 1918. Foto: Anderson Santos, 18/12/2016

Figura 13 - Estátua de Pedro Américo.



M. Sain, 1920. Foto: Anderson Santos, 16/12/2016

Figura 14 - Monumento a Epitácio Pessoa



M. Sain - 1920. Foto: Anderson Santos, 18/12/2016

Figura 15 - Estátua de Antônio Pessoa



Foto: Anderson Santos, 16/12/2016

Figura 16 - Busto de Tamandaré.



Foto: Anderson Santos, 16/12/2016

Figura 17 - Monumento a João Pessoa.



Humberto Cozzo, 1933. Foto: Anderson Santos, 14/12/2016

Figura 18 - Sepultura em homenagem a Antenor Navarro



Humberto Cozzo, 1945. Foto: Anderson Santos, 16/12/2016

Figura 19 - Busto de Camilo de Holanda.



Foto: Anderson Santos, 16/12/2016

Figura 20 - Busto de André Vidal de Negreiros.



Foto: Anderson Santos, 18/12/2016

Figura 21 - Efigie do Índio Piragibe.



Foto: Anderson Santos, 16/12/2016

Figura 22 - Busto de Augusto dos Anjos.



Humbero Cozzo, 1940. Foto: Anderson Santos, 14/12/2016

Figura 23 - Busto de Augusto dos Anjos.



Lino E. S., 1981. Foto: Anderson Santos, 14/12/2016

Figura 24 - Estátua de Augusto dos Anjos.



Demétrio, 2007. Foto: Anderson Santos, 16/12/2016

Figura 25 - Estátua de Augusto dos Anjos.



J. Maciel - 2014. Foto: Anderson Santos, 14/12/2016

Figura 26 - Curandeirismo.



Painel de Abelardo da Hora, 1956. Foto: Anderson Santos, 14/12/2016

Figura 27 - Cena Nordestina.



Painel de Sylvia Barreto, 1963. Foto: Anderson Santos, 26/10/2016



Figura 28 - Pombas da Paz.



Painel escultórico de Raul Córdoba, 1973. Foto: Anderson Santos, 14/12/2016

Figura 29 - Abstração I.



Silhar cerâmico de Lupicínio e Elpídio Dantas, 1999/2000. Foto: Anderson Santos, 16/12/2016

Figura 30 - Pendões sobre o azul.



Silhar cerâmico de Chico Ferreira, 1999/2000. Foto: Anderson Santos, 16/12/2016

Figura 31 - Tigre Saltando.



Silhar cerâmico de Chico Ferreira, 1999/2000. Foto: Anderson Santos, 16/12/2016

Figura 32 - Coqueiral.



Silhar cerâmico de Chico Ferreira, 1999/2000. Foto: Anderson Santos, 16/12/2016

Figura 33 - Boi Azul.



Silhar cerâmico de Chico Ferreira, 1999/2000. Foto: Anderson Santos, 16/12/2016

Figura 34 - Porquinhos vermelhos.



Silhar cerâmico de Chico Ferreira, 1999/2000. Foto: Anderson Santos, 16/12/2016

## 7 PRODUÇÃO DO ESPAÇO E A LEI DOS EDIFÍCIOS EM JOÃO PESSOA

Figura 35 - Galo Barcelos.



Lucena Neto, 2014. Residencial Rio das Conchas. Foto: Anderson Santos, 06/07/2015.

O processo de verticalização na cidade de João Pessoa teve início nos fins do século XX, atendendo aos símbolos de modernização inspirados nas metrópoles. Contudo, apesar da expansão urbana então vivenciada pela cidade, poucas construções tinham mais de 10 pavimentos, demonstrando que a verticalização não havia sido amplamente disseminada em João Pessoa.

Os primeiros edifícios construídos com mais de cinco pavimentos datam da década de 1960. São prédios como o João Marques de Almeida, de 12 pavimentos, no bairro do Cabo Branco, de 1967; o edifício São Marcos, no bairro de Tambaú, com 10 pavimentos, de 1968; e o edifício Borborema, com 10 pavimentos, localizado em Cabo Branco, de 1969.

Diniz (2013), em estudo sobre edifícios altos<sup>31</sup> em João Pessoa, no período de 1979 a 1990, catalogou um total de 126 edifícios na cidade, sendo que apenas 22% possuíam mais de 10 pavimentos. Até então, os bairros que mais concentravam construções verticalizadas eram Manaíra, Cabo Branco, Bessa e Tambaú. Nesses prédios não era comum a existência de obras de arte, seja em forma de esculturas ou painéis.

Nesse sentido, quando a Lei N° 5.738, de 29 de agosto de 1988, instituiu a obrigatoriedade da instalação de obras de arte em edificações que possuíssem a partir de 2.000 metros quadrados de área construída, tanto públicas quanto privadas, a cidade pouco possuía esse padrão construtivo, nem de forma verticalizada, nem horizontal.

Conforme pode-se observar no (Quadro 2), a partir dos anos de 1970, a cidade de João Pessoa vivenciou um considerável aumento populacional, relacionado em parte à intensificação das migrações campo-cidade. O incremento de unidades habitacionais nesse período deu-se sobretudo pela criação dos conjuntos habitacionais, cujo padrão construtivo caracterizava-se por residências com tamanho bastante reduzido, em geral até 50 metros quadrados.

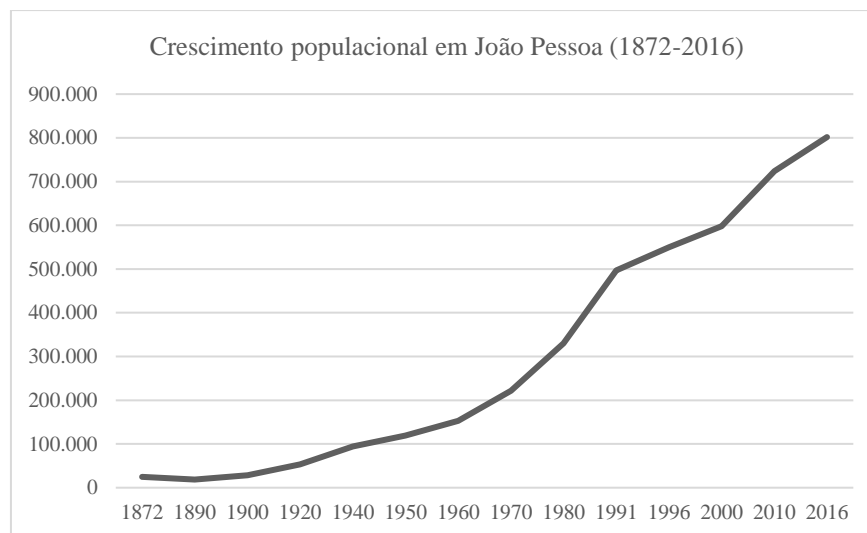
Como citado no capítulo V, nas décadas de 1970 a 1980, foram criados os conjuntos habitacionais Bancários, Mangabeira, Valentina de Figueiredo, Costa e Silva, Ernani Sátyro, José Américo, Ernesto Geisel, Cristo Redentor e Bairro das Indústrias, acentuando um processo de periferização da cidade no sentido sul-sudoeste (MAIA, 2014).

Quadro 2 - Crescimento populacional de João Pessoa entre 1872 – 2000. Fonte: Perfil do município de João Pessoa, PMJP (2004) / Censo Demográfico IBGE (2010).

<b>ANO</b>	<b>POPULAÇÃO</b>	<b>INCREMENTO</b>	<b>TAXA MÉDIA ANUAL (%a.a)</b>
<b>1872</b>	24.714	-	-
<b>1890</b>	18.645	6.069	1.55
<b>1900</b>	28.793	10.148	4.44
<b>1920</b>	52.990	24.197	3.10
<b>1940</b>	94.333	41.343	2.93
<b>1950</b>	119.326	24.993	2.38
<b>1960</b>	153.175	33.849	2.53
<b>1970</b>	221.546	68.371	3.76
<b>1980</b>	329.942	108.396	4.06
<b>1991</b>	496.979	167.037	3.79
<b>1996</b>	549.363	52.384	2.02
<b>2000</b>	597.934	48.571	2.14
<b>2010</b>	723.515	125.581	1.92

<sup>31</sup> A autora considerou edifícios altos aqueles cujos pavimentos fossem destinados ao uso permanente de pessoas e o piso do último andar estivesse localizado a uma altura de 22m acima do nível do terreno, medidos a partir de uma das fachadas laterais.

Gráfico 1 - Crescimento populacional de João Pessoa entre 1872 – 2000. Fonte: Perfil do município de João Pessoa, PMJP (2004) / Censo Demográfico IBGE (2010).



A fragmentação do espaço em João Pessoa foi sendo delineada pela produção do espaço urbano não exclusivamente como efeito das relações econômicas, mas a partir de processos mais amplos que tiveram por base todo um conjunto de relações sociais de produção, incorporado à vida cotidiana em suas diferentes dimensões. Nesse sentido, sobre a produção do espaço, Carlos (2007, p. 20) observou que:

A análise espacial da cidade, no que se refere ao processo de produção, revela a indissociabilidade entre espaço e sociedade, na medida em que as relações sociais se materializam em um território real e concreto, o que significa dizer que, ao produzir sua vida, a sociedade produz/reproduz um espaço através da prática sócio-espacial. A materialização do processo é dada pela concretização das relações sociais produtoras dos lugares, esta é a dimensão da produção/reprodução do espaço, passível de ser vista, percebida, sentida, vivida (CARLOS, 2007, p. 20).

A prática sócio-espacial promove a produção, apropriação e reprodução do espaço urbano, que é ao mesmo tempo processo de reprodução da sociedade em seu conjunto. De acordo com Carlos (2007), essa reprodução liga-se a múltiplas dimensões reveladas num processo real, que abarca modelos de comportamento e sistemas de valores:

Nesta perspectiva, a noção de produção supera - sem ignorar - o plano do econômico, colocando a análise num outro patamar (aquele da sociedade), na medida em que a cidade revela o processo de generalização da troca, da constituição e ampliação do mundo da mercadoria, da concretização da ordem

distante no lugar, influenciando na realização da vida enquanto prática sócio-espacial (CARLOS, 2007, p.21).

A cidade entendida pela produção do espaço em sua reprodução das relações sociais permite a análise de uma multiplicidade de questões que, segundo Carlos (2007), desenvolvem-se a partir de três planos principais: o econômico, o político e o social. Nesse sentido, a produção da arte na sociedade capitalista revela um trabalho criador de formas artísticas próprias desse tempo, expresso nos temas retratados, materiais utilizados e relação estabelecida com a produção do espaço. Dessa forma:

Em suas obras em que trata do cotidiano, Lefebvre aponta que o cotidiano do passado tinha estilo, ao passo que o de hoje se tornou banalidade, por se tratar da reprodução *stricto sensu* que separa definitivamente a criação do produto. Antes o estilo penetrava a vida cotidiana nos modos de arrumar a casa, de se vestir; de modo que a vida cotidiana era invadida pela arte (do sagrado à religião) na qual os objetos materiais traziam consigo a marca do conjunto da sociedade, uma história presente. A separação cotidiano/arte virou nostalgia, pois sob a forma de rotina, o cotidiano perdeu o lado criativo, uma vez que a norma e o modelo invadem todos os interstícios da vida, eliminando aquilo que dá a dimensão do sentido do mundo. O homem - preso ao universo mecânico, condicionado pelas coisas, suplantado pela produção de produtos - vive o empobrecimento do espaço e o esmigalhamento do tempo, pois o espaço e tempo sociais dominados pela troca tornam-se tempo e espaço da mercadoria (CARLOS, 2007, p.52).

Assim, a produção do espaço na sociedade capitalista é regida pela mercadoria, em que o tempo dedicado ao trabalho criativo é comprimido e vinculado ao conjunto dos processos produtivos que regem a vida nas cidades. Nesse sentido, sobre a produção do espaço na sociedade capitalista, Lefebvre (2004, p.142), destaca que:

A produção do espaço, em si, não é nova. Os grupos dominantes sempre produziram este ou aquele espaço particular, o das cidades antigas, o dos campos (aí incluídas as paisagens que em seguida parecem “naturais”). O novo é a produção global e total do espaço. Essa extensão enorme da atividade produtiva realiza-se em função de interesses dos que a inventam, dos que a gerem, dos que dela se beneficiam (largamente) (LEFEBVRE, 2004, p.142).

Nesse sentido, a produção e o consumo, bem como as necessidades e meios de satisfazê-los, possuem coerência e coesão, relações, níveis, formas e funções que constituem um todo. Porém, uma sociedade não é somente um meio de produção e de consumo, visto que ela engloba relações sociais práticas, também integradas pela cultura (LEFEBVRE, 1991).

De acordo com Lefebvre (2004), todo espaço é produto que resulta de relações de produção a cargo de um grupo atuante, em que o próprio espaço é objeto de compra e venda. “O espaço não é mais a soma dos lugares onde a mais-valia se forma, se realiza e se distribui.

Ele se torna produto do trabalho social, isto é, objeto muito geral da produção, e, por conseguinte, da formação de mais valia” (LEFEBVRE, 2004, p. 142).

Como afirma Lefebvre, não se vendem mais objetos, tijolos ou habitações, mas cidades. Isso significa dizer que o espaço torna-se mercadoria, entra no circuito da troca, e com isso espaços antes desocupados se transformam em mercadoria, entrando na esfera da comercialização. Na realidade, o processo de reprodução do espaço, no mundo moderno, se submete cada vez mais ao jogo do mercado imobiliário – na medida em que há novas estratégias para a acumulação que se realiza por meio dos empreendedores imobiliários – e das políticas estratégicas do Estado - que tende a criar o espaço da dominação e do controle. Com isso, transforma-se substancialmente o uso de espaço e, conseqüentemente, o acesso da sociedade a ele (CARLOS, 2007A, p.175).

O capital imobiliário assume, nesse contexto, um papel de segundo setor, mediante arrefecimento da produção industrial. Canaliza para si os capitais em momentos de depressão e alimenta-se da especulação e construção imobiliária. Em alguns casos, a especulação fundiária, pelos lucros gerados, pode suplantar o setor principal, no caso a indústria, e tornar-se fonte principal de formação de capital e realização de mais-valia (LEFEBVRE, 2004).

Nesse contexto, o mercado imobiliário utiliza-se dos processos de produção, apropriação e reprodução do espaço urbano, fragmentando cada vez mais a cidade e transformando-a continuamente em mercadoria.

No caso da Lei dos Edifícios aplicada na cidade de João Pessoa, a produção da arte vinculou-se aos movimentos do mercado imobiliário, em que as obras de arte expostas em frente às edificações promoveram uma marca na obra da cidade, individualizando-as, mas ao mesmo tempo, expressaram uma tendência à homogeneização, pela forma como foram dispostas e se repetiram no espaço.

Esse processo foi intensificado por dois aspectos principais: o primeiro, a modificação realizada na Lei dos Edifícios no ano de 2009, na gestão do prefeito Ricardo Coutinho, quando a obrigatoriedade da colocação da obra de arte em frente a edificações foi reduzida de construções de 2000m<sup>2</sup> para 1000m<sup>2</sup> e o segundo, o aquecimento do mercado imobiliário na cidade, iniciado principalmente a partir do ano anterior, 2008.

O mercado imobiliário brasileiro vivenciava nesse período uma forte expansão, resultado de uma série de fatores que estimulou o setor. Nesse contexto, destacam-se a Lei Nº 10.931, de 02 de agosto de 2004, que dispõe sobre o patrimônio de afetação de incorporações imobiliárias, Letra de Crédito Imobiliário (LCI), Cédula de Crédito Imobiliário (CCI), Cédula de Crédito Bancário (CCB), que abriram novas possibilidades para o crédito imobiliário; o incentivo ao financiamento imobiliário por meio das resoluções do Banco Central, como as



Resoluções 3.259/05, 3.280/05, 3.304/05, que aumentaram o valor do financiamento e permitiram a redução das taxas de juros; as ações do governo para promover a redução ou a isenção do Imposto sobre Produto Industrializado (IPI) para o setor da construção civil; o lançamento do Programa Nacional de Habitação “Minha Casa, Minha Vida”, dentre outras iniciativas do governo federal que geraram um forte aquecimento do setor e incrementaram a demanda por arte.

Assim, como em diversas cidades brasileiras, João Pessoa também passou por uma intensificação das atividades da construção civil, em especial das edificações residenciais, em parte incentivada pela melhoria de renda de classes menos favorecidas, que vivenciava ganhos advindos da valorização do salário mínimo, aumento dos empregos formais e assistência de programas governamentais. Além disso, conforme destacado no (Quadro 2), de 2000 a 2010, a cidade teve um incremento populacional de 125.581 habitantes, aumentando a demanda por habitação.

Alguns bairros passaram por esse processo de forma mais intensa, onde edificações com até três pavimentos foram construídas em terrenos vazios ou a partir da demolição de casas de conjuntos habitacionais. Juntamente a essas edificações, foram sendo instaladas obras de arte, cuja transformação foi observada de forma mais acentuada em bairros como Gramame, Cristo Redentor, Planalto da Boa Esperança e Jardim Cidade Universitária.

Em frente a essas edificações observaram-se a instalações de esculturas produzidas frequentemente em fibra de vidro, muitas vezes com representações de formas abstratas, posicionadas em local de fruição pública, mas nem sempre em espaços próprios para elas. Instaladas no meio das calçadas, equilibradas em cima de muros, ou próximas a depósitos de lixo, essas esculturas agregaram-se à paisagem da cidade.

Nesse sentido, conforme pode-se analisar anteriormente, a arte exposta na cidade, anteriormente vinculada principalmente aos poderes políticos e religiosos, passou a expressar a força do mercado imobiliário como agente produtor do espaço urbano, revelando no seu conjunto uma criação artística própria desse tempo.

Mas por possuir uma materialidade indiscutível, o processo espacial tem uma dimensão aparente, visível na paisagem geográfica marcada pela heterogeneidade própria dos lugares, mas que também mostra o reprodutível, e nesse caso também contém um mundo de imagens, formas, aparências que apontam para a tendência à homogeneização de nossa sociedade e que podem ser mais bem apreciadas na paisagem em que se lêem os modos de ocupação (CARLOS, 2007A, p.175).

A distribuição das obras de arte na cidade, uma vez atreladas ao capital imobiliário, vinculou-se ao processo de construção em seus espaços elegidos. Nesse sentido, se antes a arte exposta na cidade de João Pessoa era principalmente concentrada em seu centro original e em algumas avenidas principais, agora pulveriza-se em sentidos diversos, estando presente desde seus bairros periféricos até nas áreas mais valorizadas.

Dessa forma, o aquecimento do mercado imobiliário na cidade, conforme destacado, deu-se não apenas no sentido de atender as classes menos favorecidas, mas também a classe mais abastada, em que se observou uma diferença na tipologia das edificações em relação ao número de pavimentos. Nesse caso, as edificações acima de quatro pavimentos foram construídas principalmente em bairros mais valorizados, mesmo nas zonas com limites de altura mais rígidos, como na orla<sup>32</sup>.

Nos bairros de Miramar, Manaíra, Estados e Altiplano Cabo Branco as obras de arte foram instaladas com mais frequência em edificações a partir de dez pavimentos, demonstrando um padrão de verticalização conduzido pela ideia de máximo aproveitamento desses espaços da cidade enquanto valor de troca.

Tomando-se por base critérios como material utilizado, preço médio da obra e tamanho da escultura, pode-se observar que as obras de arte posicionadas em frente às edificações, tanto em bairros periféricos quanto nas áreas nobres da cidade, não se distinguiram de forma acentuada. Nos diferentes bairros da cidade a arte seguiu um padrão semelhante e mesmo que individualizada pelo estilo de cada artista, a arte seguiu a tendência de produção em série.

Conforme destacado, se a instalação da obra de arte atendeu a uma determinação do Estado, sua localização vinculou-se principalmente à ação do mercado imobiliário. Nesse sentido, mesmo que disciplinada pelas leis que regulam o uso e a ocupação do solo urbano, os interesses centrados na cidade enquanto valor de troca delinearão as direções do crescimento urbano e a instalação dessas esculturas.

Em relação aos instrumentos de ordenamento urbano, o Plano Diretor da cidade de João Pessoa foi criado por Lei Complementar N° 3, em 30 de dezembro de 1992. O objetivo do plano

---

<sup>32</sup> A Constituição Estadual da Paraíba, em seu artigo 229, estabelece que: A zona costeira, no território do Estado da Paraíba, é patrimônio ambiental, cultural, paisagístico, histórico e ecológico, na faixa de quinhentos metros de largura, a partir da preamar de sizígia para o interior do continente, cabendo ao órgão estadual de proteção ao meio ambiente sua defesa e preservação, na forma da lei. § 1º O Plano Diretor dos Municípios da faixa costeira disciplinará as construções, obedecidos, entre outros, os seguintes requisitos: a) nas áreas já urbanizadas ou loteadas, obedecer-se-á a um escalonamento de gabaritos a partir de doze metros e noventa centímetros, compreendendo pilotis e três andares, podendo atingir trinta e cinco metros de altura, no limite da faixa mencionada neste artigo; b) nas áreas a serem urbanizadas, a primeira quadra da praia deve distar cento e cinquenta metros da maré de sizígia para o continente, observado o disposto neste artigo; c) constitui crime de responsabilidade a concessão de licença para a construção ou reforma de prédios na orla marítima, em desacordo como disposto neste artigo (CONSTITUIÇÃO DO ESTADO DA PARAÍBA, 1989).

descrito na lei foi de “assegurar o desenvolvimento integrado das funções sociais da cidade, garantir o uso socialmente justo da propriedade e do solo urbano e preservar, em todo o seu território, os bens culturais, o meio ambiente e promover o bem-estar da população”.

Atendendo às diretrizes apontadas pelo Estatuto da Cidade (2001), o Plano diretor estabeleceu um macrozoneamento, dividido em cinco zonas principais, que foram: 1. Zonas adensáveis prioritárias (ZAP); 2. Zonas adensáveis não prioritárias (ZANP); 3. Zonas não adensáveis (ZNA); 4. Zonas de restrição adicional (ZRA); 5. Zonas especiais de interesse social (ZEIS), descritas a seguir:

**Zona adensável prioritária:** é aquela onde a disponibilidade de infraestrutura básica, a rede viária e o meio ambiente permitem a intensificação do uso e ocupação do solo e na qual o índice de aproveitamento único poderá ser ultrapassado até o limite de 4,0.

**Zona adensável não prioritária:** é aquela onde a disponibilidade ou a falta de um dos sistemas da infraestrutura básica permite uma intensificação moderada do uso e ocupação do solo e na qual o índice de aproveitamento único poderá ser ultrapassado até o limite de 1,5, e nos termos desta lei.

**Zona não adensável:** é aquela onde a carência da infraestrutura básica, da rede viária e o meio ambiente restringem a intensificação do uso e ocupação do solo e na qual o limite máximo de construção é o do índice de aproveitamento único.

**Zonas de restrições adicionais:** são pontos da área urbana, situadas em zonas adensáveis ou não, nas quais o interesse social de preservação de características ambientais, paisagísticas, históricas e culturais, como patrimônio comum, impõe restrições adicionais ao uso e ocupação do solo. São elas: Centro Principal da Cidade, a Orla Marítima, o Altiplano do Cabo Branco e o Cone de Proteção ao voo do Aeroclube.

**Zonas Especiais de Interesse Social** são aquelas destinadas primordialmente à produção, manutenção e à recuperação de habitações de interesse social e compreendem: 1. Terrenos públicos ou particulares ocupados por favelas ou por assentamentos assemelhados, em relação aos quais haja interesse público em se promover a urbanização ou a regularização jurídica da posse da terra; 2. Glebas ou lotes urbanos, isolados ou contíguos, não edificadas, subutilizadas ou não utilizadas com área igual ou superior a 1.000 m<sup>2</sup>; 3. Edificações de valor para o Patrimônio Histórico que abriga ocupação plurifamiliar subnormal.

O macrozoneamento levou em conta as áreas urbanas atendidas por no mínimo dois dos sistemas de infraestrutura básica e pelo serviço de transporte coletivo (Mapa 6). A infraestrutura básica corresponde aos sistemas de abastecimento de água, coleta e destinação final de esgotos, drenagem de águas pluviais, energia elétrica, iluminação pública e vias pavimentadas, sendo o

índice de aproveitamento igual a 1,0 para todos os terrenos da área urbana, com exceção das zonas especiais.

Dessa forma, considerando o macrozoneamento, a distribuição de obras de arte em frente a edificações deu-se principalmente em zonas adensáveis não prioritárias, que reuniram ao todo 137 obras de arte e nas zonas não adensáveis, 94 obras de arte, que juntas corresponderam a 67,1% das obras de arte catalogadas. Nas áreas consideradas de adensamento prioritário foram instaladas um total de 113 obras de arte.

Nos bairros como Jardim Oceania (ZANP), Gramame (ZNA), Jardim Cidade Universitária (ZANP), Bessa (ZANP), Cristo Redentor (ZANP) e Planalto da Boa Esperança (ZNA), onde se intensificou bastante a construção de edifícios, há problemas na infraestrutura básica, como ruas sem pavimentação, carência de iluminação pública em algumas áreas, reduzido número de galerias pluviais e escassa rede de esgoto, conforme pode ser observado do (Mapa 07) ao (Mapa 09).

Nesses espaços, mesmo com a carência de infraestrutura básica, ocorreu a implantação de edifícios com as suas respectivas obras de arte, que se impuseram como necessidade para viabilizar a realização da habitação enquanto mercadoria, subvertendo a lógica da arte enquanto elemento supérfluo.

Nos bairros de Cabo Branco (ZAP) e principalmente no Altiplano Cabo Branco (ZANP), observou-se a intensificação da verticalização nos últimos anos, processo verificado ainda nos bairros de Manaíra (ZAP), Tambaú (ZAP) e Miramar (ZAP). Nesses bairros, com exceção de Altiplano Cabo Branco, encontra-se a maior concentração de infraestrutura básica da cidade.

No caso do Cabo Branco, além da limitação de altura pelo gabarito da orla marítima, existem áreas consideradas no Plano Diretor como Zonas Especiais de Preservação, como a falésia do Cabo Branco, a mata do Cabo Branco e o Altiplano do Cabo Branco, pelas características paisagísticas, ambientais, históricas e culturais que possuem. Essa classificação ajudou a limitar ao longo do tempo o adensamento urbano, apesar da contínua pressão pela ocupação e exploração da área.

Nesse sentido, no ano de 2005, o Decreto n. 5.343 de 28 de junho de 2005 estabeleceu a delimitação do Parque Municipal do Cabo Branco. O decreto previa a preservação ambiental e paisagística da área, que estabeleceu a necessidade de um plano de manejo para o desenvolvimento de atividades destinadas à difusão cultural, à pesquisa e estudos científicos, ao turismo, ao lazer e à educação ambiental.

Esse decreto, em seu artigo 5º, estabeleceu a possibilidade de exploração de atividades mediante a criação de uma área denominada de setor turístico especial, cujos empreendimentos imobiliários construídos ficaram sujeitos a uma contrapartida financeira a ser paga ao município.

No ano de 2008, por iniciativa da gestão municipal, o parque recebeu um complexo denominado de Estação Cabo Branco, Ciência, Cultura e Artes, projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer. O complexo possui mais de 8.500m<sup>2</sup> de área construída no bairro do Altiplano Cabo Branco, composto de torre mirante, auditório e anfiteatro. Esse espaço foi contemplado com um conjunto de obras de arte, dispostas no interior e exterior da edificação, dentre elas destacam-se as esculturas de Abelardo da Hora, Eulampio Neto, Sidney Leonardo, Marie Anne Peretti, Fred Svendsen e um painel de Flávio Tavares.

Cabe salientar que a despeito do decreto n. 5.343 ter sido editado tendo como uma das funções a preservação do meio ambiente, por meio dele, foi possível a instalação do complexo que, desde a divulgação do projeto, dividiu opiniões. Enquanto parte da população apoiou a iniciativa, as entidades de proteção ambiental manifestaram-se contrárias.

A discordância adveio dos impactos causados no ambiente para a execução do projeto, como desmatamento e instalação de edificação em área de preservação ambiental, no caso uma falésia viva. Outro aspecto destacado pelos contrários à construção foi o estilo arquitetônico do projeto de Oscar Niemeyer, visto como inadequado para o lugar, por se impor sobre as características ambientais.

Do ponto de vista da produção do espaço, a construção do complexo da Estação Ciência e a instalação da infraestrutura em seu entorno têm favorecido a expansão urbana da cidade nessa direção, marcada pela presença de habitações de elevado padrão, construídas em condomínios fechados horizontais e em edifícios altos.

A supervalorização imobiliária do Altiplano do Cabo Branco tem transformado sua tradicional imagem de tranquilidade. Aumenta a população residente e, por conseguinte, também o fluxo de veículos na direção desse bairro. Para assegurar a reprodução do capital imobiliário, a iniciativa privada em parceria com a Prefeitura Municipal está abrindo nova pista de acesso ao bairro, para potencializar ainda mais as vendas dos seus produtos imobiliários (BARBOSA, 2011, p. 52).

Em estudo sobre os condomínios fechados horizontais no Altiplano Cabo Branco, Barbosa (2011) analisou as implicações socioespaciais, econômicas e jurídicas da implantação dessas residências. O autor questionou a legalidade da construção dos muros que fecham os

loteamentos, impedindo a livre fruição das pessoas em áreas que, “embora sejam tratadas como privadas, legalmente pertencem ao espaço público” (BARBOSA, 2011, p. 56).

Esses condomínios autosssegados na cidade, possuem muros que impedem não somente a circulação de pessoas, mas também a visualização das casas. Neles, no limiar entre o espaço público e privado, foram instaladas obras de arte, em geral, nas proximidades dos portões de entrada. Dessa forma, observou-se que, apesar de aparecerem principalmente vinculadas à construção de edifícios, as obras de arte foram instaladas pelo fato dos condomínios terem sido considerados em sua dimensão total e possuírem mais de 1.000 metros quadrados.

A interpretação pela obrigatoriedade da obra de arte nesses espaços expressou ainda um acompanhamento das construções que atenderam a essa exigência nos edifícios comercializados no mesmo bairro, voltados principalmente para o atendimento de uma clientela com maior poder aquisitivo.

Em contrapartida, nos conjuntos habitacionais mais recentes, construídos na cidade a partir de políticas públicas como Minha Casa Minha Vida, mesmo quando projetados em áreas que excederam os 1.000 metros quadrados, não houve a obrigatoriedade da instalação da obra de arte.

De acordo com dados da prefeitura, desde 2005, foram recuperadas ou construídas aproximadamente 6 mil moradias na cidade, como por exemplo, o conjunto habitacional Gervásio Maia, com 1336 casas entregues em 2012 e o Residencial Anayde Beiriz, localizado no bairro das Indústrias, também entregue em 2012, equipado com 73 blocos que compõem 584 apartamentos.

Nesses espaços segregados da cidade, que Santos (2004) denomina de zonas urbanas “opacas”, carentes de infraestrutura básica e transporte público, a arte como obrigação contraditoriamente é desconsiderada pelo Estado e pela ação do capital imobiliário. Contudo, para o autor, as zonas urbanas opacas “são os espaços do aproximativo e da criatividade, opostos às zonas luminosas, espaços de exatidão” (SANTOS, 2004, p. 326). Isso porque, os espaços regulares são caracterizados por Milton Santos como espaços fechados, racionalizados e racionalizadores, já os espaços onde vivem os pobres são abertos, e dessa forma possibilitam o novo, o inédito e, nesse caso, a libertação de uma obrigação da arte.

As classes médias amolecidas deixam absorver-se pela cultura de massa e dela retiram argumento para racionalizar sua existência empobrecida. Os carentes, sobretudo os mais pobres, estão isentos dessa absorção, mesmo porque não dispõem dos recursos para adquirir aquelas coisas que transmitem e asseguram essa cultura de massa (SANTOS, 2004, p. 327).

A cultura de massa tende a uniformização e indiferenciação, uma vez que responde à ideologia produtivista, ao racionalismo econômico e a “mitos e pseudoconceitos de participação, de integração, de criatividade, incluindo suas aplicações práticas” (LEFEBVRE, 1991, p. 210)

Já a cultura popular, de acordo com Santos (2004), tem raízes na terra que se vive, parte do lugar, onde por intermédio do entorno o homem pensa seu futuro, apesar de ser local, seu alcance é mundial. Então:

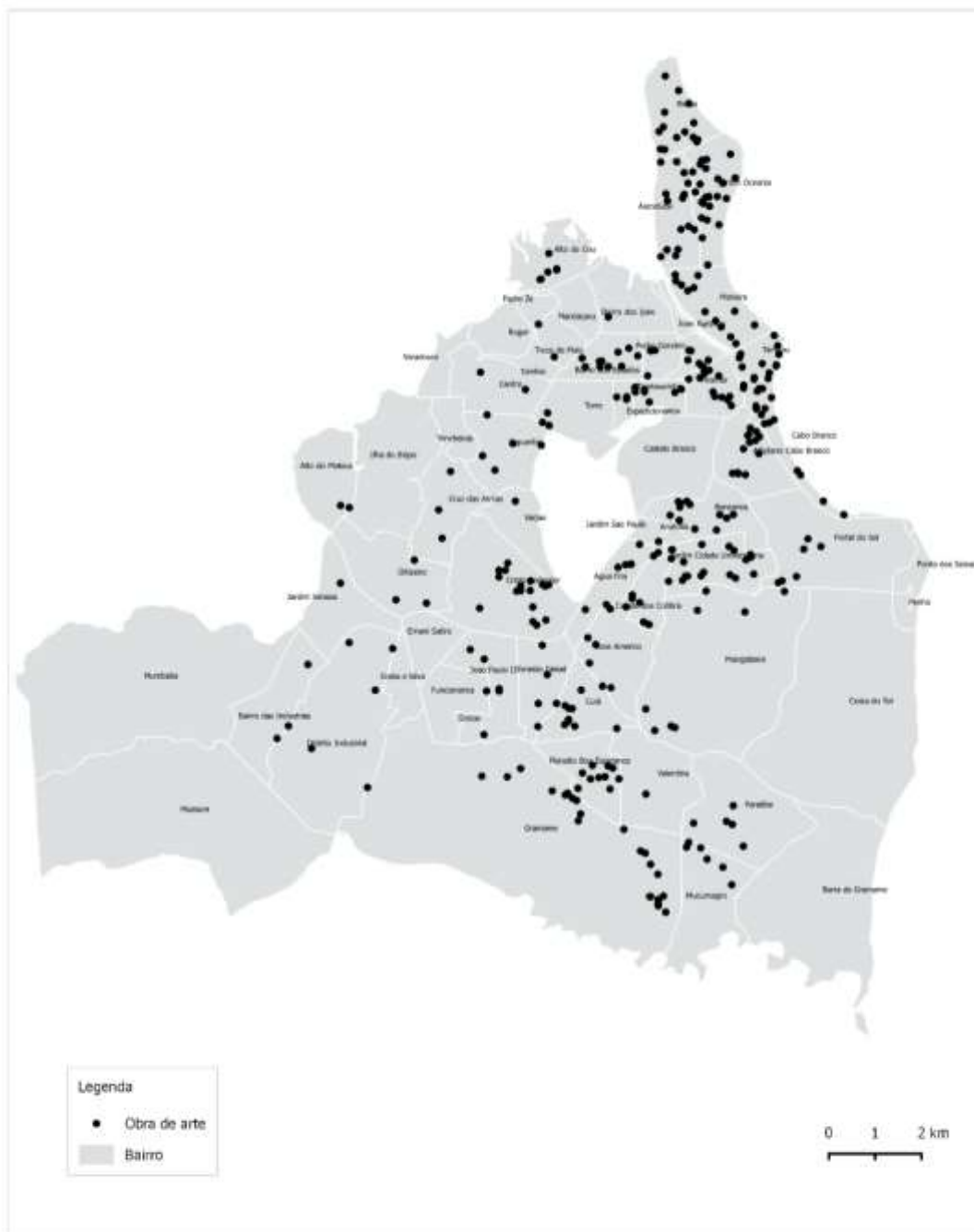
Essa busca de caminhos é, também, visão iluminada do futuro e não apenas prisão em um presente subalternizado pela lógica instrumental ou aprisionado num cotidiano vivido como preconceito. É a vitória da individualidade refortalecida, que ultrapassa a barreira da práxis inventiva de que fala H. Lefebvre (SANTOS, 2004, p. 327).

A arte exposta na cidade de João Pessoa, atrelada ao capital imobiliário e regulamentada pelo Estado, foi reproduzida em dois movimentos principais na produção do espaço urbano, um ligado a construções residenciais de alto padrão e outro de edifícios mais simples, porém que buscaram se diferenciar das habitações mais populares. Estas últimas, por sua vez, não foram submetidas a esse processo, muito embora também estivessem vinculadas ao processo de financeirização da habitação.



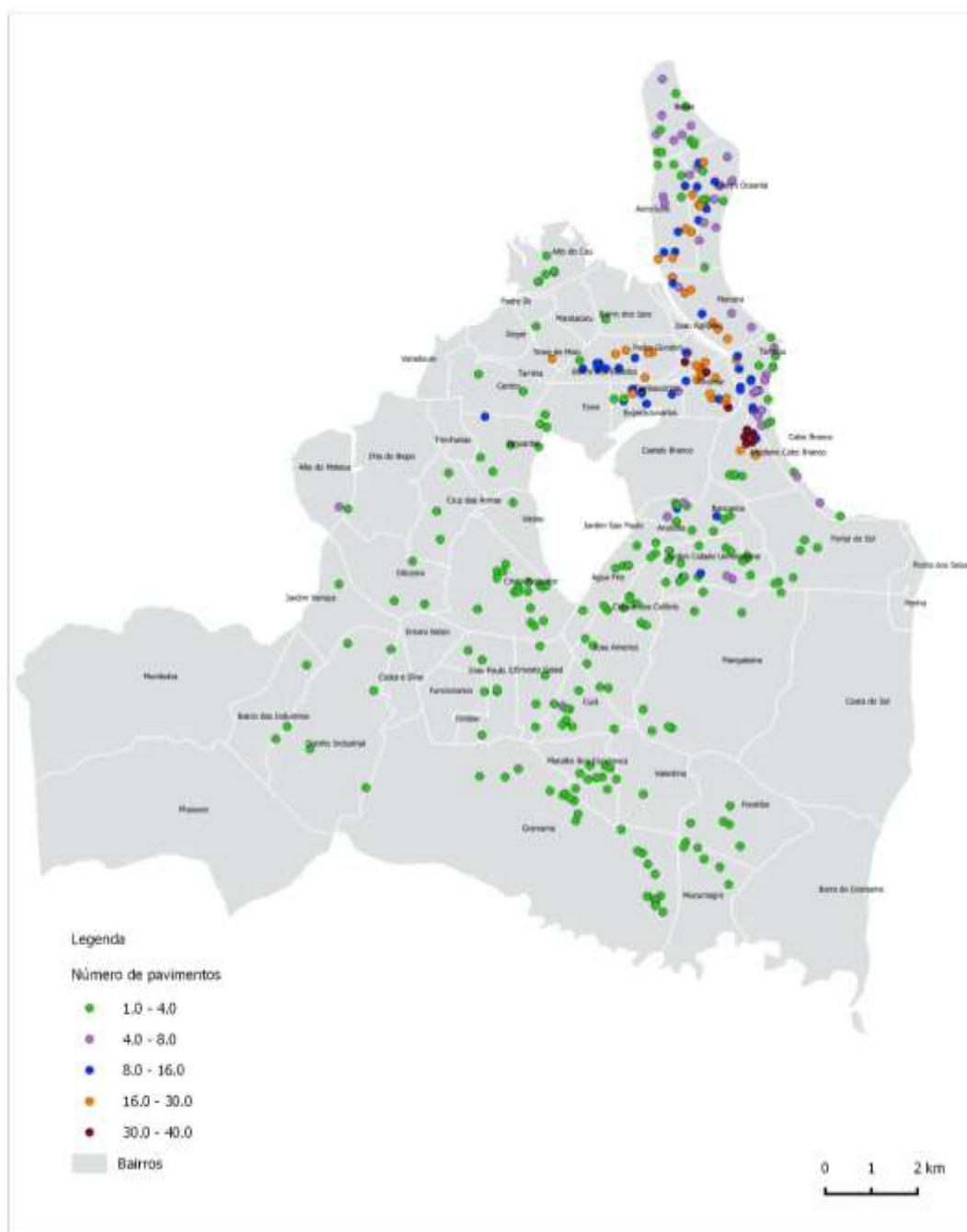


Mapa 3 - Obras de arte instaladas em João Pessoa conforme a "Lei dos Edifícios" (2013-2015).



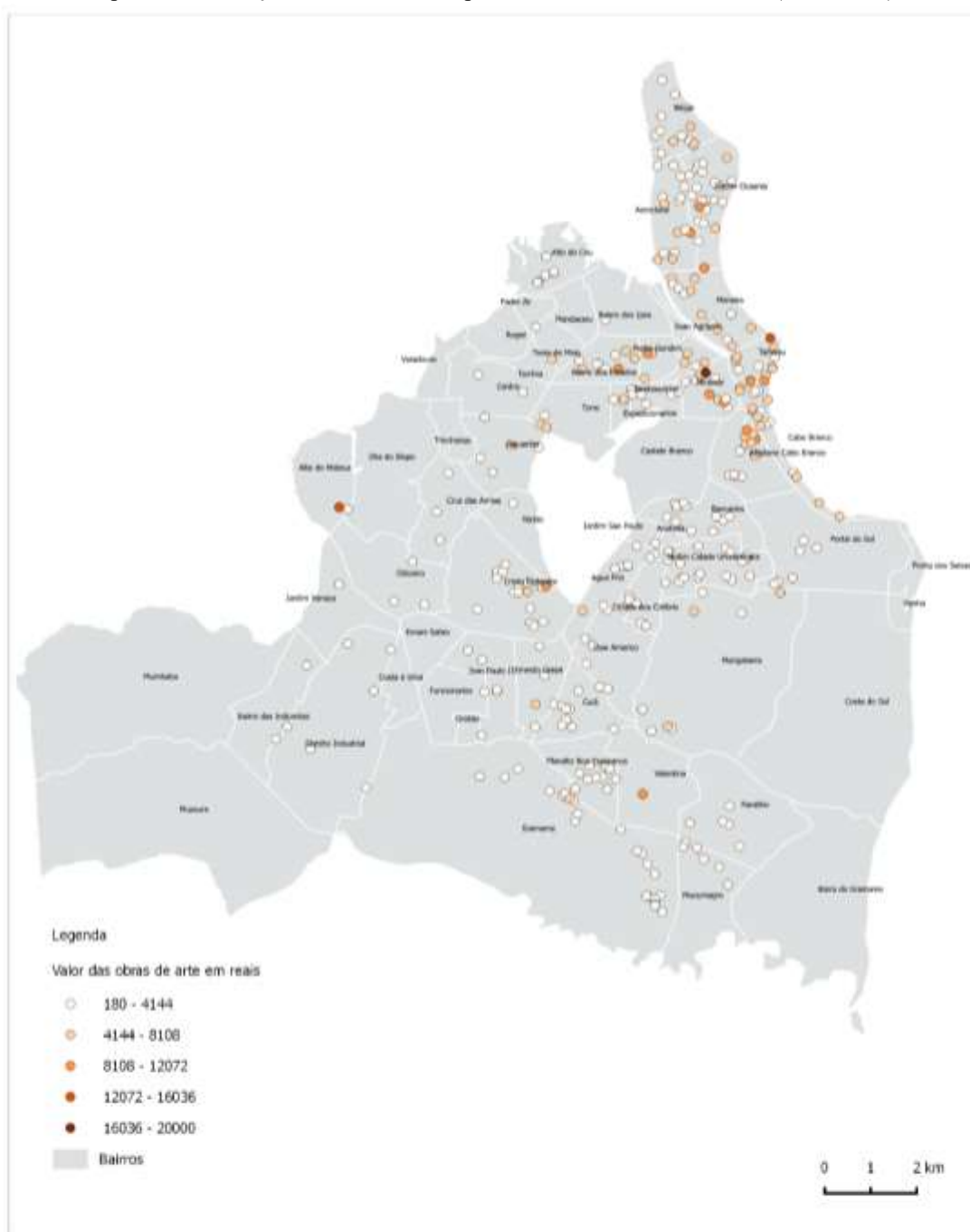
Fonte: Base digital de João Pessoa (Sistema de referência de coordenadas: WGS84) - Prefeitura Municipal de João Pessoa 2015.  
Base de dados: Arquivo da Funjope (2013 - 2015). Organização e elaboração: Anderson Alves dos Santos - 2015

Mapa 4 - Distribuição das obras de arte por número de pavimentos das edificações, João Pessoa (2013-2015).



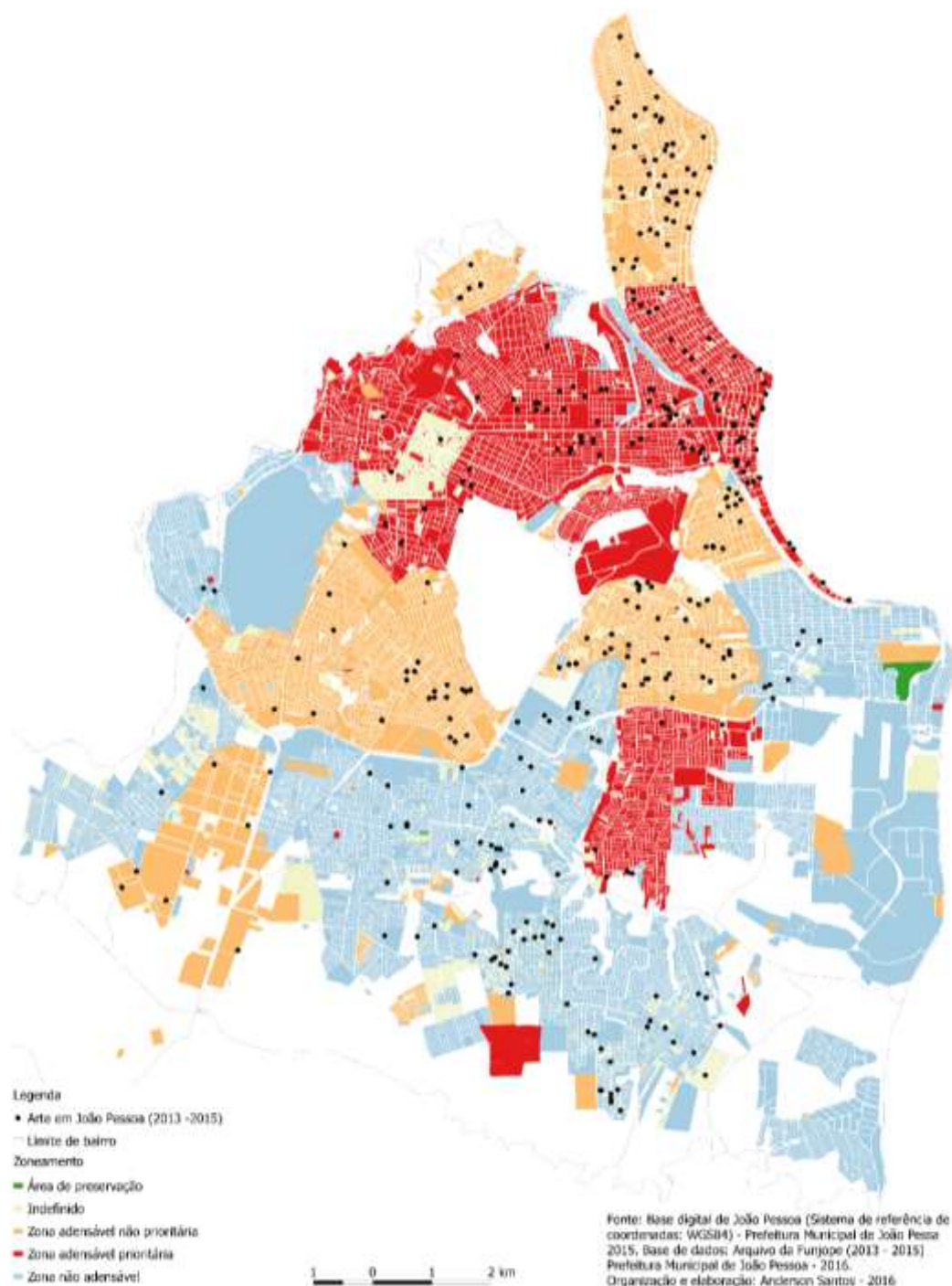
Fonte: Base digital de João Pessoa (Sistema de referência de coordenadas: WGS84) - Prefeitura Municipal de João Pessoa 2015.  
Base de dados: Arquivo da Funjope (2013 - 2015). Organização e elaboração: Anderson Alves dos Santos - 2015.

Mapa 5 - Distribuição das obras de arte por valor em reais, João Pessoa (2013-2015).

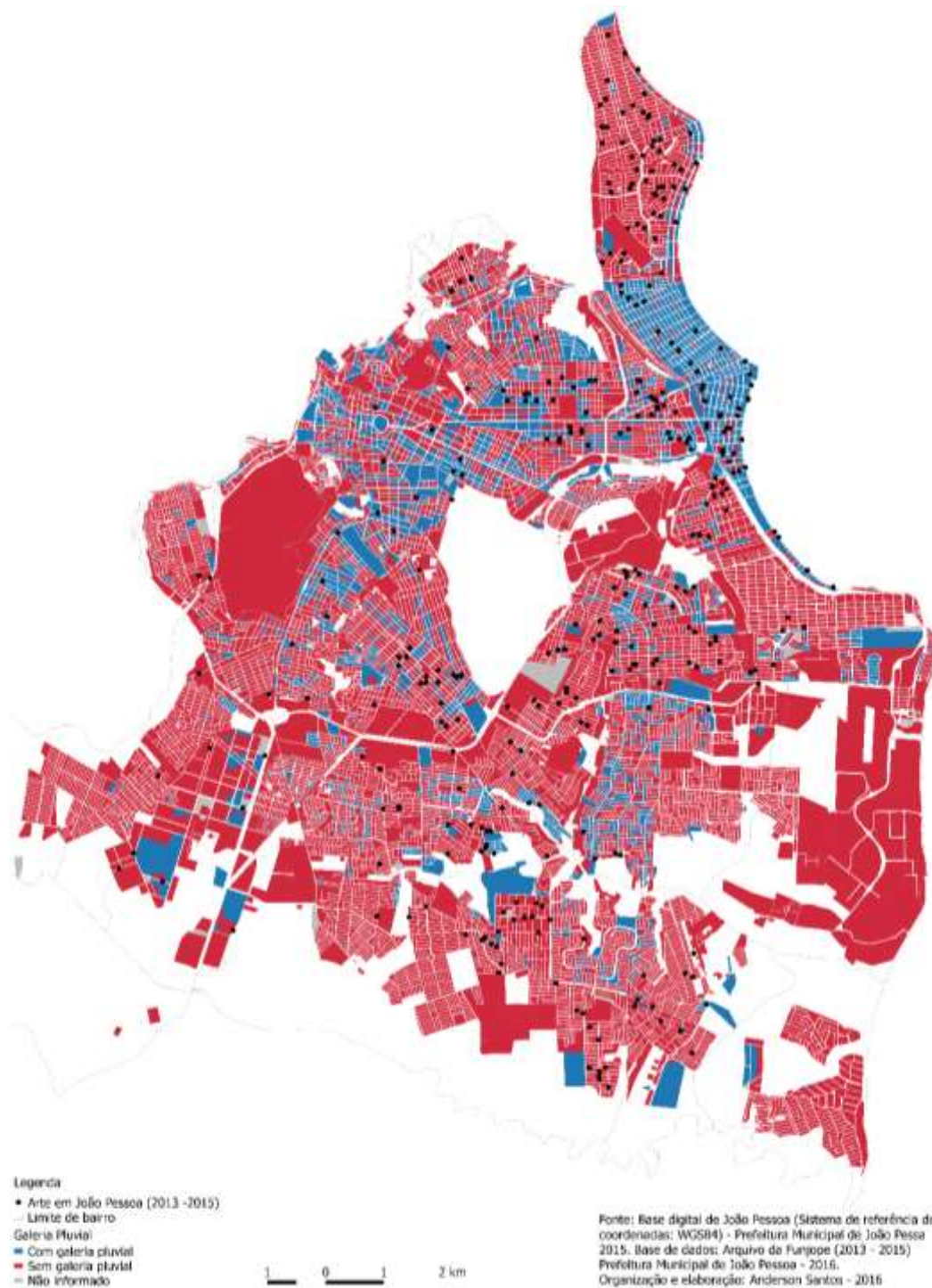


Fonte: Base digital de João Pessoa (Sistema de referência de coordenadas: WGS84) - Prefeitura Municipal de João Pessoa 2015.  
Base de dados: Arquivo da Funjope (2013 - 2015). Organização e elaboração: Anderson Alves dos Santos - 2015.

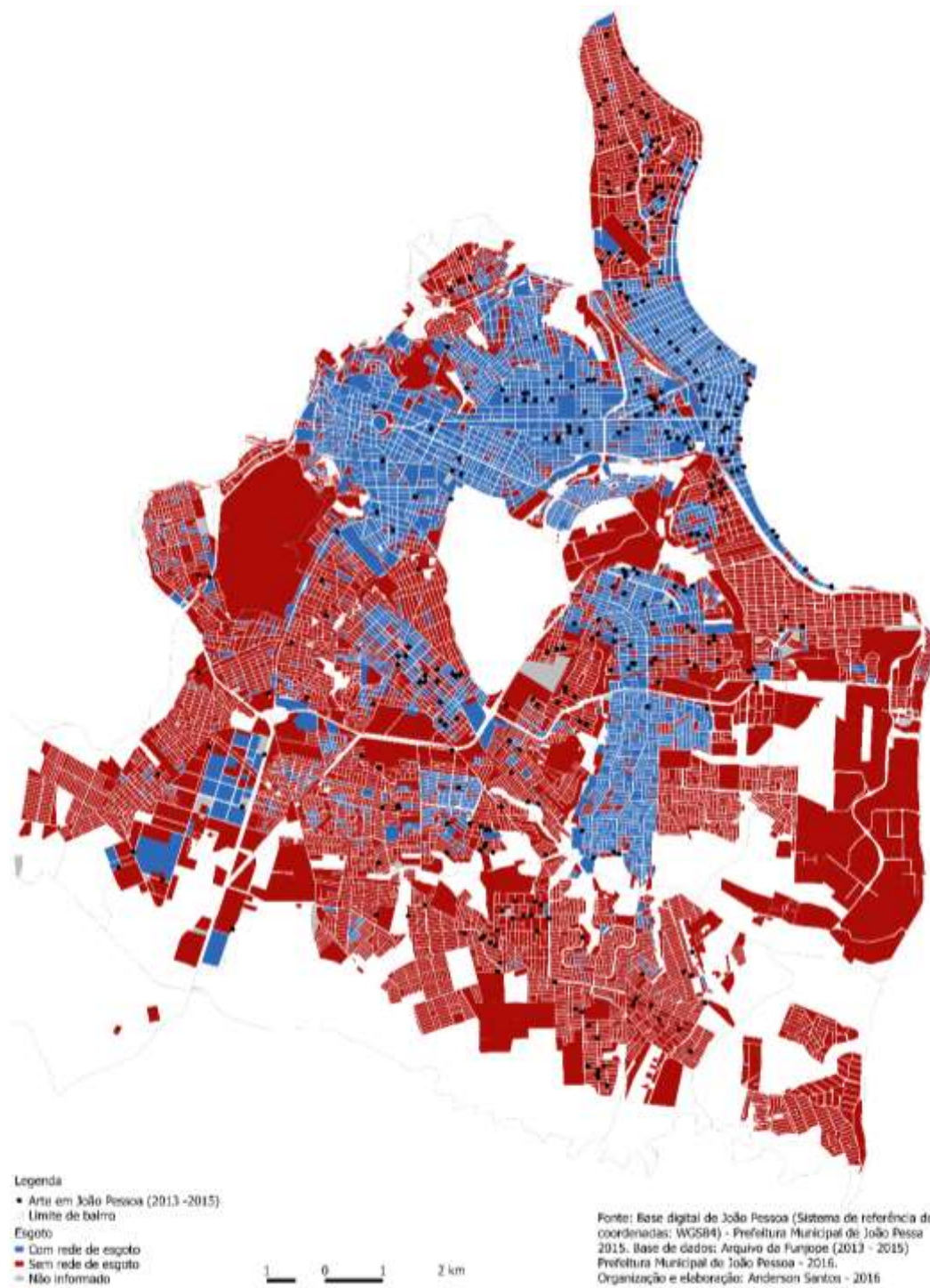
Mapa 6 - Obra de arte e zoneamento urbano – João Pessoa - PB



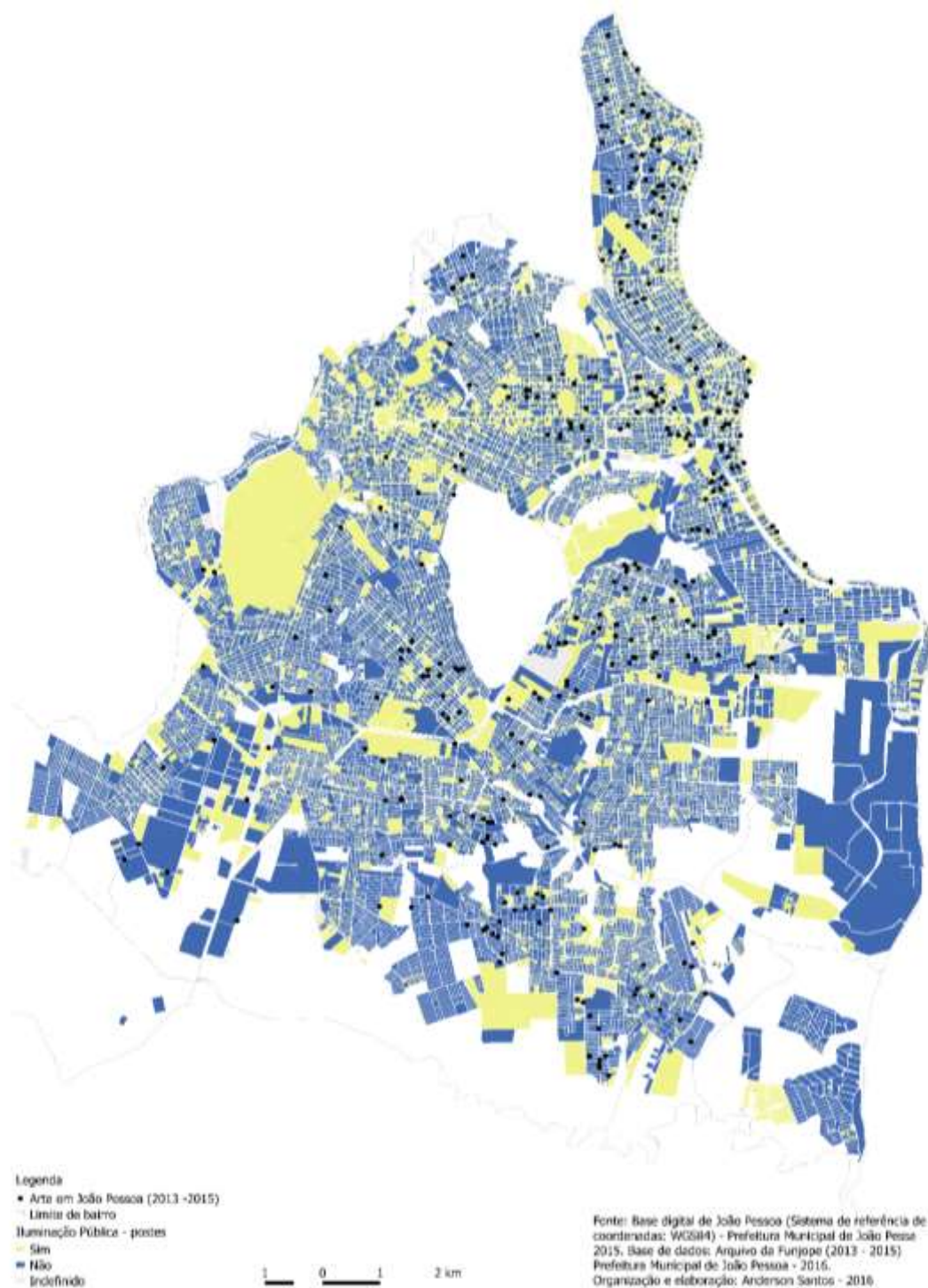
Mapa 7 - Obras de arte e galerias nos lotes – João Pessoa - PB



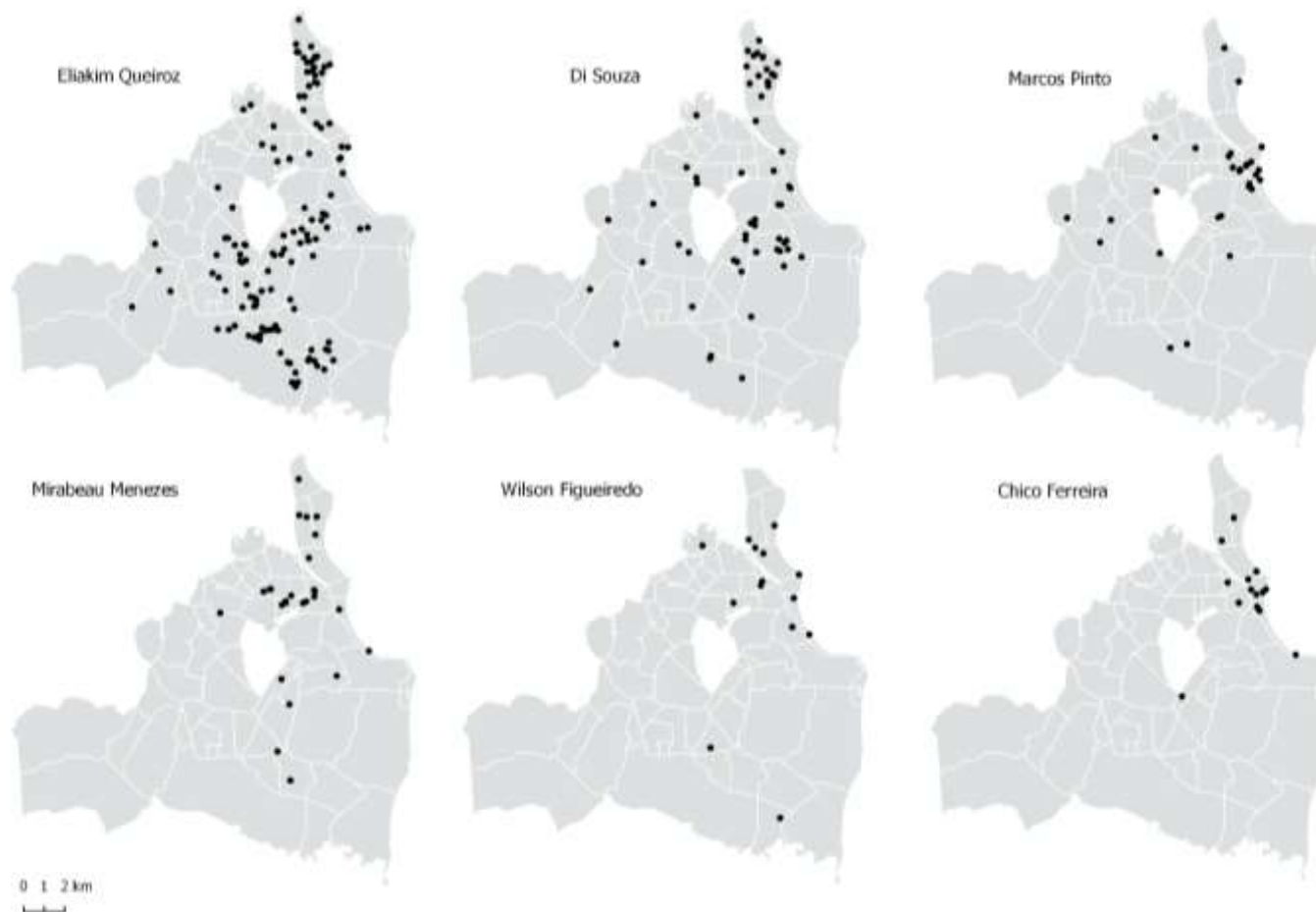
Mapa 8 - Obras de arte e rede de esgoto – João Pessoa - PB



Mapa 9 - Obras de arte e iluminação pública – João Pessoa - PB



Mapa 10 - Obras de arte instaladas em João Pessoa por artistas plásticos (2013-2015).



Fonte: Base digital de João Pessoa (Sistema de referência de coordenadas: WGS84) - Prefeitura Municipal de João Pessoa 2015.  
Base de dados: Arquivo da Funjope (2013 - 2015). Organização e elaboração: Anderson Alves dos Santos - 2015.



## 8 A ARTE COMO OBRIGAÇÃO NA CIDADE DE JOÃO PESSOA

Figura 36 - Minecraft.



Ronaldo Cordeiro, 2014. Edifício Toulon. Foto: Anderson Santos, 06/07/2015.

### 8.1 Notas acerca da numinosidade de obras de arte na cidade de João Pessoa

A arte como obrigação pode ser compreendida ao menos sob dois diferentes enfoques. A partir da exigência aplicada a quem contrata a obra e por meio da obrigação imposta a quem deve conviver com ela.

Quando a arte é apresentada no espaço público ou em local de fruição pública é de se imaginar que a população em algum momento poderá reagir sobre a presença da obra. A fim de apresentar algumas dessas reações observadas na cidade de João Pessoa, seguem descritas

algumas memórias de obras de arte expostas pela prefeitura municipal e que mais adiante se encadearão com as análises das demais obras expostas em referência à Lei dos Edifícios.

Atualmente, em vários percursos feitos na cidade de João Pessoa, com facilidade, destaca-se da paisagem alguma obra de arte instalada no espaço público, como em praças e rotatórias de vias de grande circulação de veículos, sendo que a instalação ou inauguração dessas obras de arte apresenta-se, com alguma frequência, na agenda política municipal.

Assim, noticiam-se informações oficiais sob o título “Capital ganha mais beleza com esculturas em espaços públicos”, como pode ser lido abaixo:

Nos últimos meses, quatro logradouros públicos de João Pessoa ganharam esculturas criadas por reconhecidos artistas plásticos paraibanos; outras duas obras de arte deverão ser instaladas em pontos estratégicos da Capital até o final de 2010. Esse é o resultado do I Concurso Jackson Ribeiro de Arte Pública, uma iniciativa da Prefeitura Municipal de João Pessoa (PMJP), com elaboração e execução da sua Fundação Cultural (Funjope) e das secretarias de Planejamento (Seplan) e Infraestrutura (Seinfra) (JOÃO PESSOA, 2010a).

Desse modo, observa-se a mobilização da prefeitura municipal junto aos demais setores que a representam, realizando esforços para instalar obras de arte em “lugares estratégicos” da cidade a fim de embelezá-la.

Comumente, a inauguração das obras de arte, instaladas por demanda do poder público municipal, é divulgada como integrantes de projetos de obras públicas executadas. Nesses termos, a obra de arte pode com facilidade encontrar-se vinculada às realizações de uma gestão municipal, sendo compreensível, nessa ambiência, a associação entre obra de arte e obra pública, em que a primeira é apresentada como o testemunho de realizações da segunda e ambas com a mesma dignidade de que goza a arte.

Quem mora ou passa com frequência pelo bairro do Bessa, na Capital, está presenciando algumas novas melhorias realizadas pela Prefeitura de João Pessoa (PMJP). Nesta terça-feira (21), o prefeito Luciano Agra inaugurou oficialmente três dessas obras, que abrangem a infraestrutura de tráfego, iluminação e valorização da cultura.

A primeira desse conjunto de ações é a iluminação ornamental de toda a extensão da Rua Lindolfo José Correia das Neves. Só neste trecho do bairro, foram colocados no canteiro 14 postes com duas luminárias, totalizando 28 pontos. Nesse projeto, a prefeitura está iluminando as principais artérias da cidade, dentro de uma proposta de estética e ao mesmo tempo de garantir a segurança de quem circula por aquele local, frisou o prefeito...

...Na mesma ocasião, o prefeito também inaugurou o monumento ‘Revoar’, que fica no giradouro na Avenida Curchatuz com a Francisco Leocadio. A escultura foi instalada na rotatória que dá acesso ao Bessa Shopping e é de autoria do artista plástico paraibano Luiz de Farias Barroso, reconhecido

internacionalmente. O monumento representa um pássaro na evolução coreográfica do seu voo. Todas essas ações convergem para atingir um objetivo que é a qualificação do espaço público em João Pessoa, definiu o prefeito (PMJP, JOÃO PESSOA, 2010b).

Outro exemplo de obra de arte inaugurada dentro da agenda política da prefeitura foi a obra intitulada “A Pedra do Reino”. De acordo com publicação da Prefeitura de João Pessoa, o artista plástico Miguel dos Santos, com a elaboração da referida obra, teria buscado homenagear o escritor Ariano Suassuna, o seu pai João Suassuna, então ex-presidente da Paraíba e Zélia Suassuna, sua esposa, além de outros. Assim, realizou-se a inauguração com a presença do homenageado, de políticos locais, e da empresa parceira da prefeitura na execução da obra de arte. Sobre o evento, divulgou a prefeitura:

O monumento, criado pelo artista visual Miguel dos Santos e concretizado pela Prefeitura de João Pessoa (PMJP) em parceria com a iniciativa privada, integra uma série de obras que o governo vem realizando no centro da capital. Nesta sexta-feira também foi inaugurado o novo projeto de passeio público da rua Padre Meira. A cidade está renascendo. E este espaço que é o Centro Histórico da capital, durante anos esquecido, vem recebendo muitas ações, a exemplo do Ponto de Cem Réis. São várias obras que revitalizam essa área, que é patrimônio nacional, enumerou o prefeito (PMJP, JOÃO PESSOA, 2009).

É possível observar a vinculação política da obra de arte, seja como um meio, um fim ou enquanto inesperada consequência. Nesse aspecto, a memória das obras de arte instaladas no espaço urbano da cidade de João Pessoa pode conceder exemplos da vinculação das obras de arte com a disputa da política local. Um exemplo disso aconteceu no ano de 2010, durante o segundo turno da campanha eleitoral para o governo do Estado da Paraíba, em que se constatou a distribuição de um panfleto fazendo alusão a algumas esculturas instaladas durante a gestão municipal exercida por um dos candidatos ao governo do Estado.

Sobre o panfleto, Santos (2014) entendeu que se tratou de um “panfleto apócrifo”, ou seja, uma publicação veiculada com falsas informações, com a estratégia eleitoral para o convencimento da população votante pela associação das obras de arte e do candidato a governador às “práticas satânicas”.

Santos (2014) destacou ainda que o citado “panfleto apócrifo” trazia deturpadas interpretações acerca de religiões afro-brasileiras e, por isso, a autora buscou discutir o tema sob a compreensão da violência simbólica, sobretudo, no contexto da religião.

No panfleto, encontrava-se impressa uma imagem fotográfica que Santos (2014) explica ser um registro de comemoração do dia da consciência negra, em que estiveram presentes o

então candidato ao governo do Estado Ricardo Coutinho e outras pessoas, algumas delas, vestidas com indumentárias típicas da cultura afro-brasileira. Além disso, o panfleto também descrevia, por meio da impressão de outras seis imagens fotográficas, uma interpretação acerca de seis das esculturas expostas em “lugares estratégicos” da cidade, enquanto o candidato Ricardo Coutinho esteve ligado à prefeitura municipal.

O trecho abaixo, cita o texto presente no referido panfleto:

Foi no terreiro de macumba da **Mãe Renilda** que Ricardo Coutinho consagrou João Pessoa a **satanás**. Como forma de cultuar as entidades demoníacas, ele assumiu o compromisso de colocar **7 (SETE) ESTÁTUAS PAGÃS** em entroncamentos de João Pessoa. O **7(SETE)** é um número cabalístico, ligado a seitas que cultuam satanás. A cabala é a reinterpretação satânica do **Antigo Testamento**. Assim, ele iniciou a construção de estátuas, em João Pessoa, para materializar a consagração de nossa Capital paraibana a Satanás. A construção desses **Monumentos Malditos** ele pretende expandir por municípios de todo o Estado se chegar a ser governador. **NÓS CRISTÃOS, FILHOS DE DEUS, NÃO PODEMOS DEIXAR QUE ISSO ACONTEÇA!!!** Veja o nome de batismo das esculturas, suas formas e contornos demoníacos; além das coincidências que unem Ricardo Coutinho às **FORÇAS do MAL**.

Entre as seis esculturas, citadas no panfleto, constavam as anteriormente comentadas obras de arte, “Revoar” e “A Pedra do Reino”, que respectivamente apareceram denominadas de “Anjos Caídos”, em conotação religiosa sobre a origem de demônios, além da “Estátua da Lagoa”, compreendida no panfleto como “imagem mística” e com título em referência ao local onde se encontra instalada no centro da cidade.

As outras esculturas que teriam sido instaladas no decorrer da gestão municipal do então candidato ao governo, também foram citadas com outras denominações que conotavam diferentes interpretações sobre a obra de arte. Assim, a escultura denominada “As Bênçãos a Nossa Senhora das Neves” do artista Marco Aurélio Alcântara Damasceno, foi apelidada de “Infeliz das costas ocas”. De acordo com publicação da prefeitura, por via de sua página oficial na internet, essa escultura faz referência à padroeira Nossa Senhora das Neves e foi instalada em um giradouro na entrada do bairro de Mangabeira. Ainda de acordo com a Prefeitura Municipal de João Pessoa, esta escultura, no ano de 2009, junto com outras, foi selecionada por via de um edital público em que se lançou o Primeiro Concurso Jackson Ribeiro de Arte Pública e a cerimônia de inauguração do monumento integrou a programação de aniversário de 27 anos do bairro de Mangabeira.

Outra escultura apontada tem o título de “Pássaros da Paz”<sup>33</sup> e se trata de uma obra de arte do artista plástico Marcos Pinto, em que figuram quatro silhuetas de pássaros dispostos de forma circular, instalada em um giradouro no bairro de Cabo Branco. Assim, em referência às aves postas de forma circular em uma rotatória, no panfleto, a obra de arte foi nomeada de “Pomba-Gira”, aludindo também a uma entidade feminina cultuada na Umbanda.

Outras esculturas citadas no panfleto encontram-se expostas em uma rotatória localizadas em frente da Universidade Federal da Paraíba e tem nome de “Cavaleiro Alado”, uma representação em chapas de ferro nas cores preto e vermelho de um animal mitológico, do artista plástico Wilson Figueiredo, também selecionada no Concurso Jackson Ribeiro de escultura e que, no panfleto, foi denominada de “Cavalo do Cão”.

A última escultura citada no panfleto é popularmente conhecida na cidade pelo nome de “Porteiro do Inferno” do próprio artista Jackson Ribeiro, a quem o concurso de esculturas proposto pela prefeitura municipal homenageou.

O “Porteiro do Inferno”, uma escultura montada toda em ferro, já tinha se apresentado no espaço público desde o ano de 1967, passando mais de trinta anos exposta no centro da cidade. Desde então, já causava estranhamentos e discussões acaloradas em função do seu nome (SILVA JUNIOR, 2011). Com o advento de projetos urbanísticos nos espaços públicos da cidade de João Pessoa que passaram a incorporar a exposição de obras de arte, essa escultura passou a ser exibida em uma rotatória em frente à Universidade Federal da Paraíba.

Mesmo antes da divulgação do panfleto, como se pode ler em Silva Junior (2011), o “Porteiro do Inferno” já era um tema conflitivo. Ainda assim, o panfleto fez referência a essa obra de arte. Deve-se lembrar que o nome do concurso de esculturas, fomentado pela prefeitura de João Pessoa, homenageia o autor do “Porteiro do Inferno”, recebendo o seu nome, Jackson Ribeiro. Junto com outras obras de arte, esta passou a ser exibida conforme uma disposição própria de organização da cidade pela então gestão municipal.

A instalação das referidas obras de arte nos logradouros públicos, ainda que normalmente não citada como uma obrigação apontada na Lei dos Edifícios, deve também ser compreendida nesse âmbito, pois, como citado na norma, ela também se aplica à construção de novos espaços ou logradouros públicos.

Em outros termos, os exemplos citados acima podem levar ao entendimento da vinculação ou associação de obras de arte a uma gestão municipal ou às suas realizações, pois

---

<sup>33</sup> Existem outras denominações para a citada escultura.

observa-se na cidade uma composição de artes públicas esculturas que, independentemente de opiniões estéticas, estão historicamente vinculadas a uma administração.

Na cidade de João Pessoa, as obras de arte se apresentam de maneira mais expressiva do que se pode observar por meio da paisagem, pois são instaladas em edifícios construídos em locais de expansão da cidade e onde a cidade sequer existe em termos de presença de serviços públicos que, por exemplo, poderia conferir condições de circulação da população por meio dos seus logradouros. Assim, esses trabalhos artísticos são instalados já com a tendência de serem ignorados, quebrados, descartados ou esquecidos. Ainda assim, há obras de arte que resistem ao tempo e se fazem presentes, por vezes, com a ajuda de componentes arquitetônicos desenhados para receber adequadamente a sua obra.

As obras de arte comentadas podem também ser interpretadas no contexto do novo que sugerem revelar, ou seja, por intermédio das suas originalidades, entendidas à luz do pensamento lukácsiano. Assim, abrem-se duas vias, a do panfleto preconceituoso e a outra via política, porém oficialmente artística. Nessas vias em aberto, lançam-se outras duas perceptivas: a visão de mundo da arte como política e partidária e a concepção da arte como elemento apolítico.

A arte apolítica se apresenta por ela própria. Assim, como se auto explicasse, tende a se auto justificar, dialogando em uma linguagem habilidosa, pois aparentemente neutra, com todos os projetos políticos de que ela faz parte. Benjamin (2012) ajuda a entender que o contrassenso, nessas duas vias de mesmo rumo, é o caráter apolítico que tentam apregoar ao tomar a obra de arte como objeto de campanha.

Se pode parecer uma contradição um panfleto de campanha política partir de um objeto concebido como apolítico, justifica-se porque talvez tenha faltado fundamento estético para a crítica pretendida. Essa falta levou a um mesmo entendimento da obra de arte entre as diferentes partes numa campanha eleitoral, ou seja, a “l’art pour l’art” (BENJAMIN, 2012), em que a arte fala por si mesma e, portanto, uma fotografia em um panfleto, com algumas acusações escritas, seria suficiente para aludir o posicionamento de quem demandou o espaço público com esculturas selecionadas em sua gestão. Essa estratégia parece ter apenas colaborado com a definição do panfleto de apócrifo, pois, partindo da suposição de que as estátuas falariam por si só, esqueceu-se do verdadeiro caráter político que elas detêm.

As críticas contidas no panfleto não tomaram em nenhum momento a obra de arte no seu sentido político, ao contrário disso, vincularam-nas a motivos externos, aludindo-se a imagens proferidas pela aparência da arte. Por essa escolha, não se atingiu um embate de convicções, talvez apenas um blefe preconceituoso e por vezes de característica cômica.

Essas obras de arte se fazem bastante presentes na cidade e talvez o principal equívoco cometido por quem a observa é imaginar que por si só ela seja capaz de conceder uma interpretação. Segundo Paredes (2009), essa compreensão de que a arte não é absolutamente autônoma e que os motivos da arte não devem se encerrar na própria arte foram importantes motes diante os escritos políticos e estéticos de Walter Benjamin. Por sua vez, Benjamin (2012) conferiu que a via libertadora da arte encontrava-se no seu conhecimento político e partidário. Assim, chamou a atenção para o caráter estetizador da política sobre as suas obras.

Nos termos postos, é possível que a carga ou a numinosidade descritas por Gombrich (2012) imanentes às esculturas e aos demais objetos tridimensionais, reconhecidos como artísticos e presentes nas cidades, também adquiriram influências do seu reconhecimento político. Ainda assim, o panfleto não manifestou um posicionamento puramente político, porque, em sua ação de depredação pelas leituras que sugeriu, viu nas esculturas a encarnação de tudo o que odeia e que sugere aniquilar e subtraiu o caráter histórico da função da arte na obra da cidade.

A cargas ou as numinosidades, por exemplo, da “Pomba-gira” ou do “Infeliz das Costas Ocas”, assim como a do “Porteiro do Inferno”, já poderiam ser conhecidas na cidade bem antes da circulação do panfleto e pode permanecer presente ainda que com o esquecimento da campanha eleitoral. Portanto, se a intenção do panfleto era profanar símbolos de uma gestão municipal que estetizou a sua obra de cidade por meio de objetos artísticos, partindo de uma visão apolítica da arte, o panfleto no máximo conseguiu, por um certo período, chamar mais atenção para obras de arte que apresentam a tendência de serem naturalmente ignoradas. Essa foi a única vez em que o panfleto tomou a arte do ponto de vista político, porém, em favor de quem pretendia se opor.

Para melhor entender a importância da presença das obras de arte é preciso apresentar a sua expressividade a partir de um certo recorte temporal. Assim, segue exposto o significado de dois anos e nove meses de obras de arte instaladas como obrigação em edifícios da cidade de João Pessoa.

## **8.2 A Lei dos Edifícios: aplicação na cidade de João Pessoa**

Na via do fomento à arte por meio da obrigação de sua instalação nas novas edificações das cidades brasileiras, o município de João Pessoa figura como uma das mais antigas legislações em execução sobre esse tema.

Essa vigente lei usualmente é denominada de Lei dos Edifícios e foi primeiramente publicada em João Pessoa no ano de 1988. No decorrer de diferentes gestões municipais passou por algumas importantes alterações, a partir de outras três leis e mais um outro decreto, conforme detalhado no Quadro 3 e disponível nos anexos de I a V.

Quadro 3 - Legislação sobre a Lei dos Edifícios em João Pessoa.

<b>Lei/Decreto</b>	<b>Tema</b>	<b>Gestão Municipal</b>
Lei Nº 5.738, de 29 de agosto de 1988. (Anexo I)	Estabelece a obrigatoriedade de obras de arte nas edificações na cidade de João Pessoa e dá outras providências.	Antônio Carneiro Arnaud
Decreto nº 2.977/96 de 04 de março de 1996 (Anexo II)	Regulamenta a Lei nº 5.738 de 29 de agosto de 1988 – que dispõe sobre a obrigatoriedade de obras de artes nas edificações da Cidade de João Pessoa.	Francisco Xavier Monteiro da Franca
Lei Nº 8.582, de 25 de agosto de 1998. (Anexo III)	Dá nova redação ao artigo 3º e ao Parágrafo 1º da Lei nº 5.738, de 29 de agosto de 1988, e toma outras providências.	Cícero de Lucena Filho Lucena
Lei Nº 11.649, de 12 de janeiro de 2009. (Anexo IV)	Dá nova redação aos artigos da Lei Nº 5.739 de 29 de agosto de 1988 que estabelece a obrigatoriedade de obras de artes nas edificações na cidade de João Pessoa e dá outras providências.	Ricardo Vieira Coutinho
Lei Nº 12.024, de janeiro de 2011. (Anexo V)	Altera os artigos “1ºA e 1ºB” da Lei Nº 11.649, de 12 de janeiro de 2009, que estabelece a obrigatoriedade de obras de artes nas edificações na cidade de João Pessoa, e dá outras providências.	José Luciano Agra de Oliveira

Um entendimento geral dessa lei, aplicado pela municipalidade, adotado por artistas e empreendido por empresários da construção civil e demais agentes relacionados, usa de forma comum o senso de que toda edificação construída na cidade de João Pessoa, seja pública ou privada, mas que conste com área de construção superior a 1.000m<sup>2</sup> (mil metros quadrados), deverá apresentar, em suas dependências e instalada em local de visibilidade pública, uma obra de arte de caráter original.

Apesar da denominação “Lei dos Edifícios” poder apresentar a compreensão de aplicabilidade unicamente junto às edificações de caráter residencial, após conferido o limite de área construída de 1.000m<sup>2</sup>, compreende-se que a norma é aplicada à instalação de obra de arte tanto junto às novas construções de edifícios residenciais, comerciais ou públicos, como também no caso de construção ou reforma de demais equipamentos que necessitem de liberação de licença de habitação (*habite-se*). Assim, dentre os locais onde a obra de arte deve ser



instalada, pode-se citar: praças públicas, hotéis, hospitais, supermercados, agências bancárias, galpões industriais, entre outros.

Tomando-se como referencial o momento da construção do presente texto, as informações apontadas acerca da “Lei dos Edifícios” fazem referência às alterações realizadas até a publicação da normativa mais atualizada. Desse modo, os pontos abordados na apresentação do levantamento realizado sobre a instalação de obras de arte, entre os anos de 2013 a 2015, estarão de acordo com as leis que estabelecem a obrigatoriedade de obras de arte nas edificações da cidade de João Pessoa, considerando as suas atualizações publicadas até a Lei Nº 12.024, de janeiro de 2011, porém, outros apontamentos, realizados sobre algumas obras de arte, poderão ser tomados além dos anos para os quais se realizou consulta documental no órgão público.

### **8.3 Obras de arte expostas em João Pessoa entre 2013 e 2015**

O recorte de tempo compreendido entre os anos de 2013 e 2015 coincide com o decorrer da realização da presente pesquisa. Desse modo, os objetos artísticos catalogados foram sendo expostos ao mesmo tempo em que se estudava e se pensava em procedimentos de análise das obras apresentadas no espaço urbano de João Pessoa. Essa oportunidade possibilitou a simultânea observação do surgimento de “novas” expressões artísticas e da edificação da cidade.

A compreensão da cidade como sendo ela mesma uma obra, como aponta Lefebvre (1991), remete ao entendimento da produção do espaço na cidade e da sua apropriação pela população. Fato que pode ser apreendido por intermédio da observação da infraestrutura urbana e por via dos símbolos de poder fincados como obras de arte no espaço da cidade. Ícones simbólicos que são susceptíveis à erosão do tempo e da memória.

Por ser uma obra, a cidade também revela originalidades e as tendência expressivas de um tempo próprio da vida urbana. Portanto, por ser uma obra no sentido mais humano do vocábulo, a originalidade da cidade se assemelha à originalidade da arte.

Quadro 4 - Obras de arte catalogadas entre 2013 e 2015 na cidade de João Pessoa

Ano/Características		2013	2014	2015*	Total
Quantitativo	Obras catalogadas	139	129	76	344
Motivo	Construção de nova edificação	135	127	75	337
	Regularização de edificação existente	4	2	1	7
Tipo de obra	Escultura	123	116	63	302
	Painel	13	13	13	39
	Tela	3	0	0	3
Material	Fibra de vidro	71	87	32	190
	Outros (metal, argila, concreto, etc.)	68	42	44	154
Tamanho	Altura média	1,57	1,56	1,64	1,6
Imóvel	Residencial	126	117	70	313
	Outros (hospital, galpão, comercial, etc.)	13	12	6	31
Nº de pavimentos	Até 4	92	79	42	213
	Entre 5 e 9	6	9	9	24
	Maior do que 10	15	25	21	61
Localidade	Bairros onde se instalaram obras de arte	38	35	33	42
Artistas	Artistas atuantes	18	23	14	31
Receita	Média de preço (R\$)	2.599	3.233	4.616	3.483
	Venda total (R\$)	353.500	417.030	346.200	1.116.730

\* Dados levantados até setembro de 2015

O intenso trabalho de elaboração da obra da cidade é realizado no cotidiano e se constrói coletivamente. Porém, a cidade no capitalismo é uma obra coletiva cuja preferência da sua criação é individualizada, de modo que a paternidade da obra da cidade é comumente creditada a quem detém o poder sobre a produção do espaço urbano. Assim, a originalidade da obra da cidade se manifesta no conflituoso trabalho de criação da cidade, contrapondo-se às mesmices do capital, caminhando na companhia das transformações da vida experimentada na cidade e indo ao encontro das revelações do novo que sempre surge.

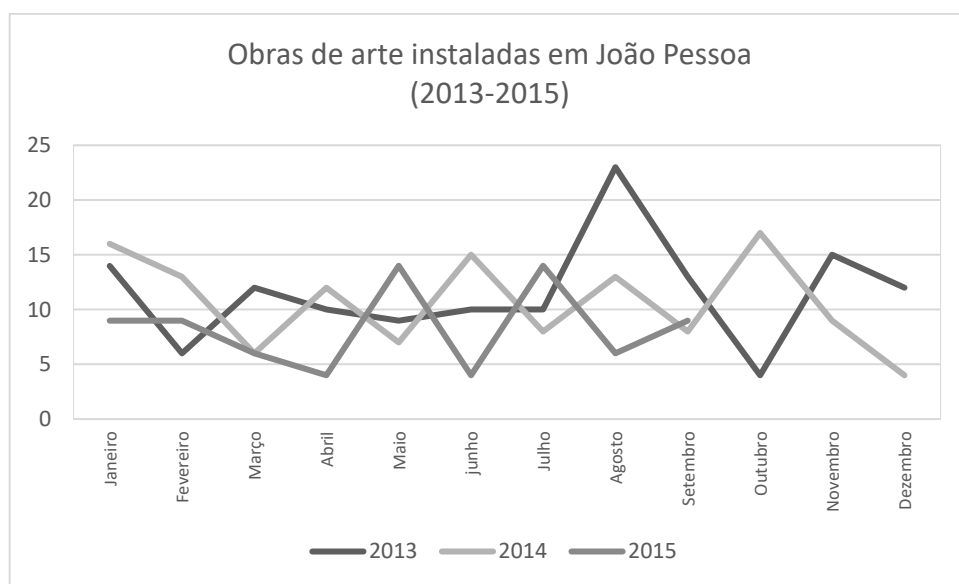
Considerando a histórica relação da arte com a cidade de João Pessoa, realizou-se um levantamento com o propósito de apresentar informações que revelam o estado em que se apresentam as obras de arte instaladas nesse espaço urbano. A proposição da análise toma, como exemplo, o dispositivo municipal que obriga a instalação de peças artísticas junto a edificações públicas e privadas em João Pessoa<sup>34</sup> e os dados apresentados são o resultado de pesquisa documental realizada em fontes primárias (ver apêndice). Assim, por meio do levantamento realizado foi composto um banco de informações para subsidiar a compreensão do processo de

<sup>34</sup> LEI Nº 12.024, de 20 de janeiro de 2011.

instalação de obras de arte no espaço urbano da cidade de João Pessoa, procurando estabelecer relações entre a cidade e a demanda pela arte no urbano.

No período analisado entre os anos de 2013 e 2015, foram registrados 344 trabalhos artísticos instalados no município de João Pessoa em cumprimento à norma que exige a presença da arte em edificações públicas e privadas (Quadro 4). Verificou-se também, que em todos os meses desse período em questão houve a exposição de uma nova obra de arte (Gráfico 2). Nesse período, identificou-se o número de 139 obras de arte expostas no ano de 2013 e de 129 obras de arte instaladas no ano de 2014, enquanto nos nove meses analisados do ano de 2015, registrou-se o número de 76 obras de arte. Do (Mapa 3) ao (Mapa 5) apresenta-se a espacialização das obras de arte instaladas em João Pessoa no decorrer dos anos de 2013, 2014 e até setembro de 2015, totalizando dois anos e nove meses de averiguação da instalação da arte em construções públicas e privadas.

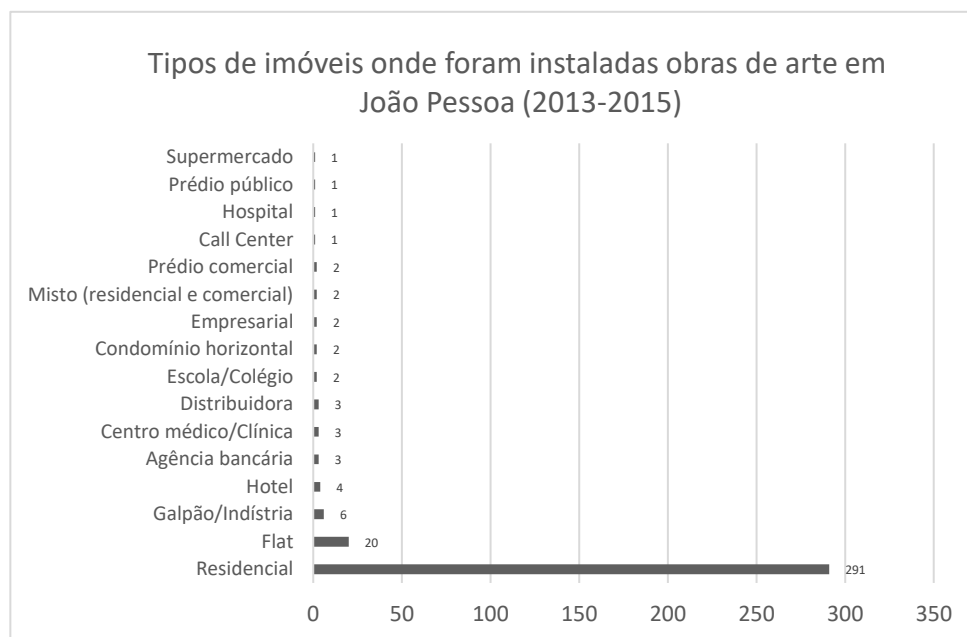
Gráfico 2 - Obras de arte instaladas no município de João Pessoa (2013-2014).



Fonte: Arquivo da FUNJOPE. Organização e elaboração: Anderson Santos, 2016.

Os imóveis construídos na cidade de João Pessoa no período analisado, que receberam em suas dependências alguma obra de arte em cumprimento à Lei dos Edifícios, variaram em diferentes tipos, porém predominando imóveis residenciais, sendo seguidos em uma proporção muito menor pela exibição da arte em “flats” (Gráfico 3).

Gráfico 3 - Imóveis onde foram instaladas obras de arte em João Pessoa (2013-2015).



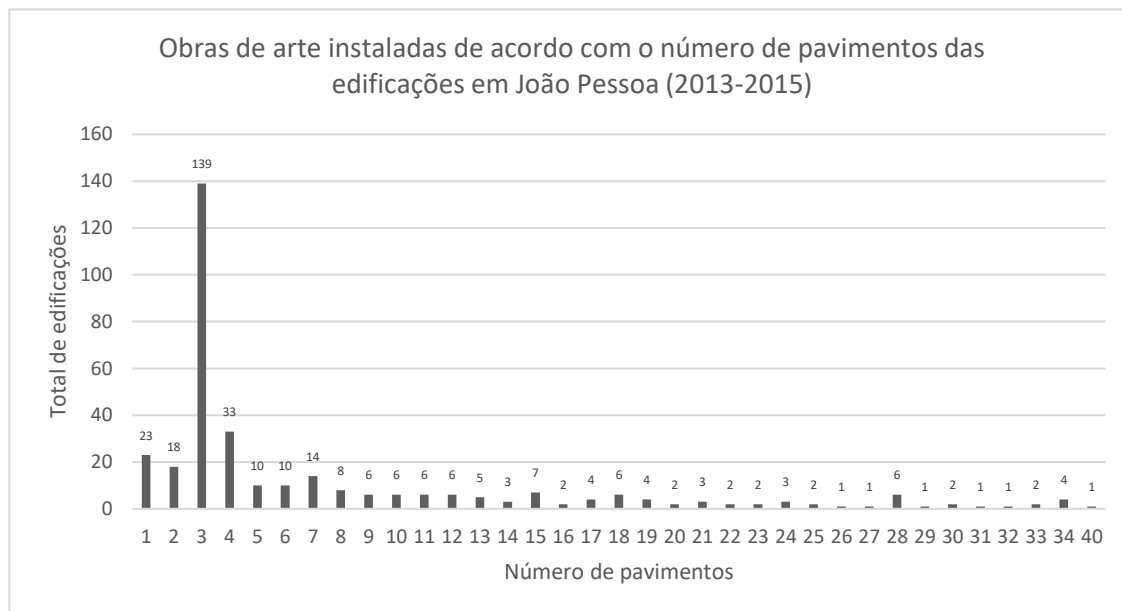
Fonte: Arquivo da Funjope. Organização e elaboração: Santos, 2016.

O instrumento que normatiza a colocação de obras de arte em edificações também se aplica aos prédios que passam por reformas e, por isso, novamente se solicita o documento de habite-se. O quadro 07 aponta que, das 344 obras de arte levantadas, apenas 7 estão relacionadas a outro tipo de regularização, incluindo reforma. Contudo, a grande maioria das edificações, onde se instalou a obra de arte, foram novas construções destinadas ao uso residencial.

A Lei dos Edifícios em João Pessoa aponta como critério para a colocação de obras de arte nas dependências das edificações com área construída acima de 1000m<sup>2</sup>, sendo que um dos resultados da aplicação desse critério pode ser ilustrado por meio da observação do perfil construtivo na cidade de João Pessoa – PB. O exemplo da capital paraibana permite concluir que, na grande maioria, os prédios com obra de arte detêm a tipologia igual ou superior às edificações que apresentam três pisos, além do andar térreo.

Portanto, será principalmente nos prédios de três andares onde a arte se apresenta na cidade de João Pessoa. Característica que também pode ser explicada considerando o aquecimento do mercado imobiliário nas cidades, que provocou o aumento do aproveitamento do solo e que, em virtude de uma obrigação, passou-se a expor obras de arte nas dependências de edifícios residenciais (Gráfico 4).

Gráfico 4 - Obras de arte instaladas de acordo com o número de pavimentos das edificações em João Pessoa (2013-2015).



Fonte: Arquivo da FUNJOPE. Organização e elaboração: Santos, 2016.

Ao tomar como referência as edificações com a tipologia de até quatro pavimentos, observou-se que essas são responsáveis por 62% das obras de arte instaladas na cidade em conformidade com a Lei dos Edifícios e que 38% dessas obras de arte se encontram nas dependências das demais edificações constituídas de cinco ou mais pavimentos. Além disso, registrou-se que dos 31 artistas catalogados, 16 deles expuseram em edificações com a tipologia de três pisos. Ainda assim, a grande concentração de obras expostas em prédios de três pisos se apresenta em um único artista (Gráfico 9).

O fato das obras de arte estarem vinculadas à construção de novas edificações e também pelas características assumidas por essas construções, onde o uso residencial se apresenta de maneira muito marcante, expõe uma forte vinculação da arte exigida na Lei dos Edifícios com a dinâmica econômica fomentada pelo mercado imobiliário. Nesse processo, passa-se a ser apresentada à arte um condicionamento espacial em que a sua exposição na cidade se manifesta dependente dos movimentos característicos da produção do espaço da cidade, desenvolvido pelos agentes interessados na promoção do mercado imobiliário.

O condicionamento espacial imposto à arte pela obrigação de sua instalação nas novas edificações da cidade pode ser observado por sua presença nos bairros, demonstrando um padrão de distribuição das obras de arte bastante relacionado com as áreas de expansão e

concentrações na cidade (Gráfico 5), (Gráfico 6) e (Mapa 5). A condição espacial das obras de arte claramente segue a tendência da verticalização na cidade, apontando as localidades marcadas pela atuação do mercado imobiliário. Além disso, por meio do mapeamento das obras de arte, identificando-se o número de pavimentos das edificações onde se encontram, pode-se verificar um padrão de distribuição da arte, condicionada à presença dos prédios com tipologia de até quatro pisos. Fato que se expressa nas áreas periféricas do espaço produzido na cidade de João Pessoa.

Constatou-se que entre 2013 e 2015, dos 64 bairros cadastrados na base cartográfica de João Pessoa, um total de 42 foi contemplado com exposição de obras de arte (Mapa 4) e (Quadro 4). Por meio desses bairros, pode-se delimitar zonas onde se apresentam os prédios de maior gabarito. Podendo-se evidenciar que há uma tendência de aumento do valor médio da obra de arte em relação com a elevação do número de pavimentos das edificações.

Os preços atribuídos aos objetos artísticos instalados em edificações demonstram valores diferenciados em relação ao número de pavimentos das edificações. Essa modalidade de arte se apresenta em sua maioria em prédios com tipologia de até três pisos, sendo as edificações com esse gabarito responsáveis pela maior demanda por obras de arte, reunindo também o maior montante em dinheiro investido na compra dos objetos artísticos. Por outro lado, a média de preço demonstra um diferente padrão, conferindo uma tendência de maior valor às obras de arte instaladas em edificações com maior número de pavimentos (Gráfico 5) (Gráfico 6).

Todavia, quando se dispõem os artistas plásticos que comercializam os seus trabalhos por uma média de preço maior do que o dobro do valor médio das obras de arte destinadas ao mercado de arte para edifícios em João Pessoa, observa-se que esses artistas, com obras mais caras, expõem os seus trabalhos em alguns dos bairros considerados mais nobres, mas as suas obras também estão instaladas em bairros de expansão imobiliária, como bairro dos Estados, Jardim Oceania, Pedro Gondim, Torre e Miramar.

Gráfico 5 - Valor pago pelas obras de arte por número de pavimento das edificações (2013-2015).



Fonte: Arquivo da Funjope. Organização e elaboração: Santos, 2016.

Gráfico 6 - Média de preço das obras de arte em João Pessoa pelo número de pavimento das edificações (2013-2015).



Fonte: Arquivo da Funjope. Organização e elaboração: Anderson Santos, 2016.

Demonstra-se que as obras de arte se encontram instaladas em maior número nas edificações com tipologia entre 3 e 4 pisos e também se aponta que são nessas mesmas edificações onde é menor a média de preço. Além disso, as edificações entre 3 e 4 pisos se

distribuem por variados bairros, mas se expressa mais efetivamente nas zonas periféricas de expansão imobiliária. O (Mapa 5) apresenta o padrão de distribuição dessas obras de arte pela cidade em cruzamento com o valor pago por elas.

As formas sugeridas pelas obras de arte apresentadas nas cidades em geral são variadas e muitas delas, mesmo instaladas nas dependências privadas das edificações, podem ser observadas tanto a partir dos logradouros públicos, como a partir das ruas e calçadas. Além disso, a maioria das obras de arte são apresentadas em forma de esculturas (também existindo um número reduzido de painéis e telas). Contudo, nem todas as obras de arte reconhecidas como esculturas são de fato esculpidas, pois, como reconhece Read (2003), é comum tomar-se como escultura qualquer obra de arte tridimensional, mesmo que montadas por máquinas ou construídas ao modo da arquitetura.

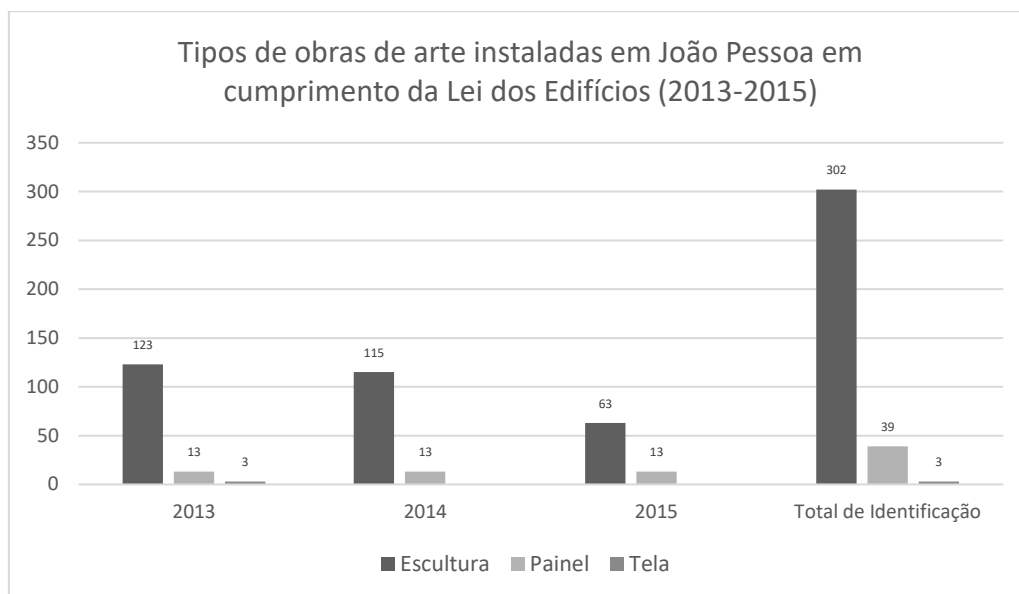
A adoção da denominação escultura para o presente levantamento foi destacada da documentação consultada no órgão responsável pela declaração de vistoria da obra de arte<sup>35</sup>. Desse modo, a escultura foi o tipo de obra de arte mais presente nas edificações construídas no período analisado. O painel foi o segundo tipo de obras de arte mais exposta e por último, mas de maneira menos significativa registrou-se a tela, que somou, ao todo, apenas três obras para todo o período analisado (Gráfico 7).

---

<sup>35</sup> Além da questão de definição do que significa a escultura, existem outras questões que interferem em sua predileção e uma delas, pode ser a questão de sua exponibilidade. Para Benjamin (2012, p. 187), por exemplo, esse ensejo da exponibilidade inicialmente passa pelo motivo do incremento dos métodos de reprodutibilidade técnica que teriam provocado inflexão entre o “valor de culto” dos elementos consagrados à adoração e o “valor de exposição” dos objetos considerados artísticos. Assim, o autor destacou que o confronto desses dois valores desencadeou uma refuncionalização da arte, exemplificando que a técnica revelada como segunda natureza na constituição dos objetos artísticos, com seu valor de exposição tal qual se conhece, se assemelha à técnica utilizada pelo homem primitivo que se preocupava com a representação do seu meio e em cumprimento às exigências do ritual que a arte e a técnica representavam. Desse modo, Benjamin (2012), partindo em suas análises da pintura em cavernas, das esculturas em catedrais, chegando por fim ao cinema, conclui que essas expressões, com as técnicas próprias de seus tempos, abarcam, pela sua exposição, a incumbência de revelar o sentido histórico das realizações humanas. Portanto, nos dizeres de Benjamin e tomando o banco de dados analisados, vê-se que há uma razão que explica a reprodutibilidade técnica das esculturas confeccionadas em fibra de vidro e apresentadas na cidade de João Pessoa em expressivo número.



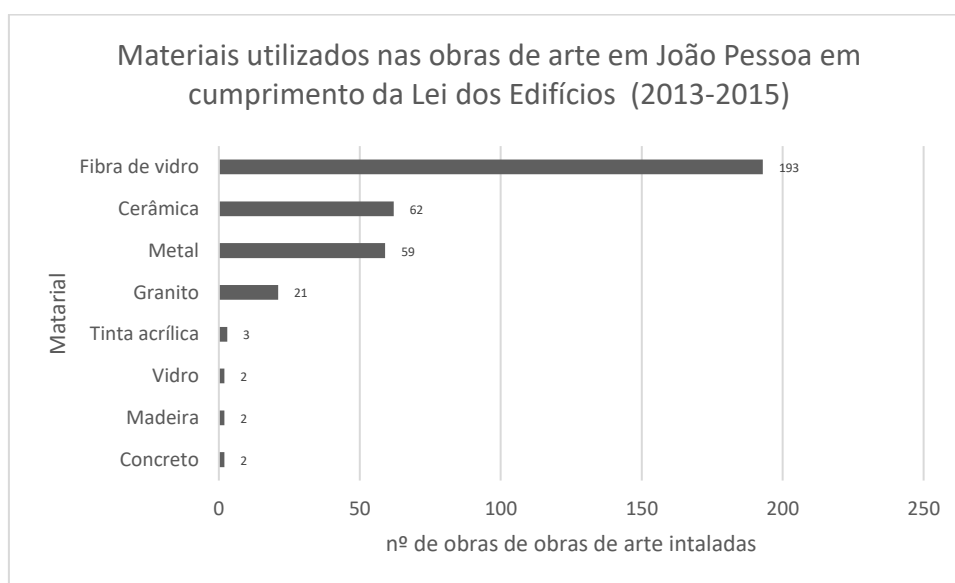
Gráfico 7 - Tipos de obras de arte instaladas em João Pessoa em cumprimento da Lei dos Edifícios (2013-2015)



Fonte: Arquivo da FUNJOPE. Organização e elaboração: Anderson Santos, 2016.

Sobre os materiais e técnica utilizados, a fibra de vidro se apresentou como o principal componente das obras de arte, seguido da cerâmica, do metal e do granito. A tinta acrílica foi utilizada nas três únicas telas realizadas no período, enquanto o vidro fundido, a madeira e o concreto foram outros materiais citados e também os menos usuais na confecção das obras de arte (Gráfico 8).

Gráfico 8 - Materiais utilizados nas obras de arte em João Pessoa em cumprimento da Lei dos Edifícios (2013-2015). Fonte: Arquivo da FUNJOPE. Organização e elaboração: Santos, 2016.



Fonte: Arquivo da FUNJOPE. Organização e elaboração: Anderson Santos, 2016.

A fibra de vidro é um material obtido a partir de filamentos de vidro com resina, sendo bastante flexível, resistente e de custo reduzido, em comparação por exemplo com o bronze e o mármore. Apesar de resistente, a exposição ao ar livre causa deteriorações, acarretadas pela luz do sol e pela chuva, que podem causar perda do brilho e produzir uma superfície opaca em alguns anos, bem como infiltração da água e desgaste de estruturas de sustentação (BEERKENS & BREDEDER, 2012).

Se a arte exposta na cidade de João Pessoa até meados do século XX era principalmente feita em bronze sobre mármore ou granito, a partir do século XXI, os artistas passaram a utilizar a fibra de vidro na elaboração de esculturas ao ar livre, seguindo uma tendência mundial da utilização desse material para a criação de obras de arte.

Os três principais artistas que expuseram obras de arte nas edificações de até três pisos, Eliakim Queiroz, Di Souza e Marcos Pinto, foram também quem mais tiveram obras distribuídas na cidade durante o período analisado. Eles também, quase que exclusivamente, utilizaram a fibra de vidro como matéria prima na confecção de suas obras.

Na sequência, o artista Mirabeau Menezes (figuras) utilizou principalmente as placas de granito, Wilson Figueiredo (figuras) e Jandy Rocha trabalharam principalmente com metal, Chico Ferreira usou exclusivamente a cerâmica vitrificada. Os demais artistas ou trabalharam com materiais variados ou apresentaram poucas obras de arte, de modo que não é possível traçar um perfil. Da (Figura 55) até a (Figura 98) pode ser observado exemplos das obras dos artistas listados na pesquisa.

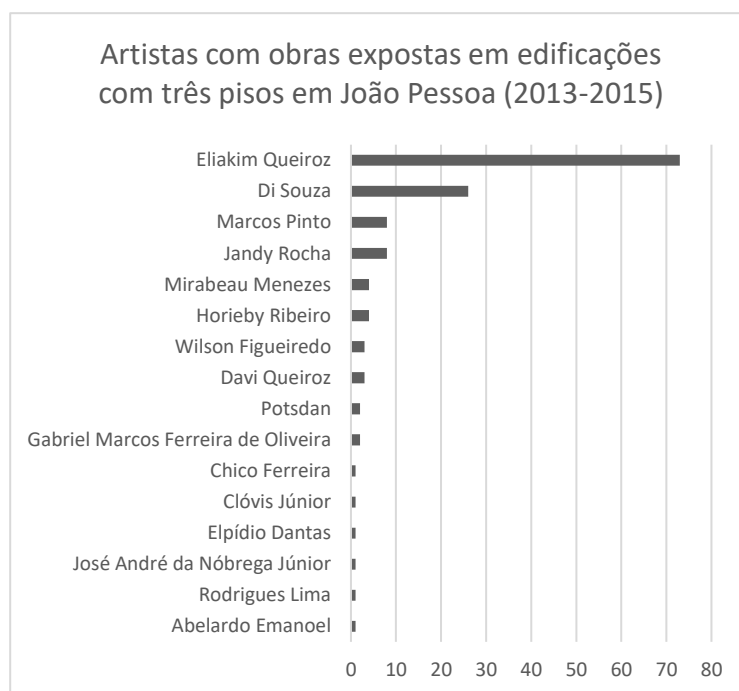
Acerca do tamanho das obras de arte, as esculturas apresentam em média 1,49m de altura, 0,92m de largura e 0,40m de profundidade. Já os painéis contaram com uma média de 2,29m de altura por 2,58m de largura. Por fim, as telas cadastradas foram dimensionadas com uma média de 1,26m de altura por 1,60m de largura. Sobre o dimensionamento das esculturas, constatou-se que em alguns casos, para perfazer a altura mínima de 1m de altura, computou-se o tamanho da base onde a escultura foi colocada para exposição.

A maioria dos artistas são residentes no Estado da Paraíba ou na própria cidade de João Pessoa, apenas três artistas que tem obras em João Pessoa residem em outras cidades. Eliane de Siqueira Brasileiro registrou morar na cidade de Campina Grande enquanto Euclides Lucena Neto e José André da Nóbrega Júnior declararam endereço de origem da cidade do Recife.

Referente ao período analisado, registraram-se os nomes de 31 artistas atuando no mercado de arte para edificações. Dentre esses artistas, 11 expuseram ao menos uma obra de arte, 7 apresentaram 2 obras, ou seja, mais da metade dos artistas apresentaram apenas uma ou

duas obras. De modo diferente, os dois artistas que mais expuseram obras de arte expostas na cidade de João Pessoa somaram 56% de todos os trabalhos artísticos levantados entre 2013 e 2015 período analisado (gráfico 10).

Gráfico 9 - Artistas com obras expostas em edificações com três pisos em João Pessoa (2013-2015).

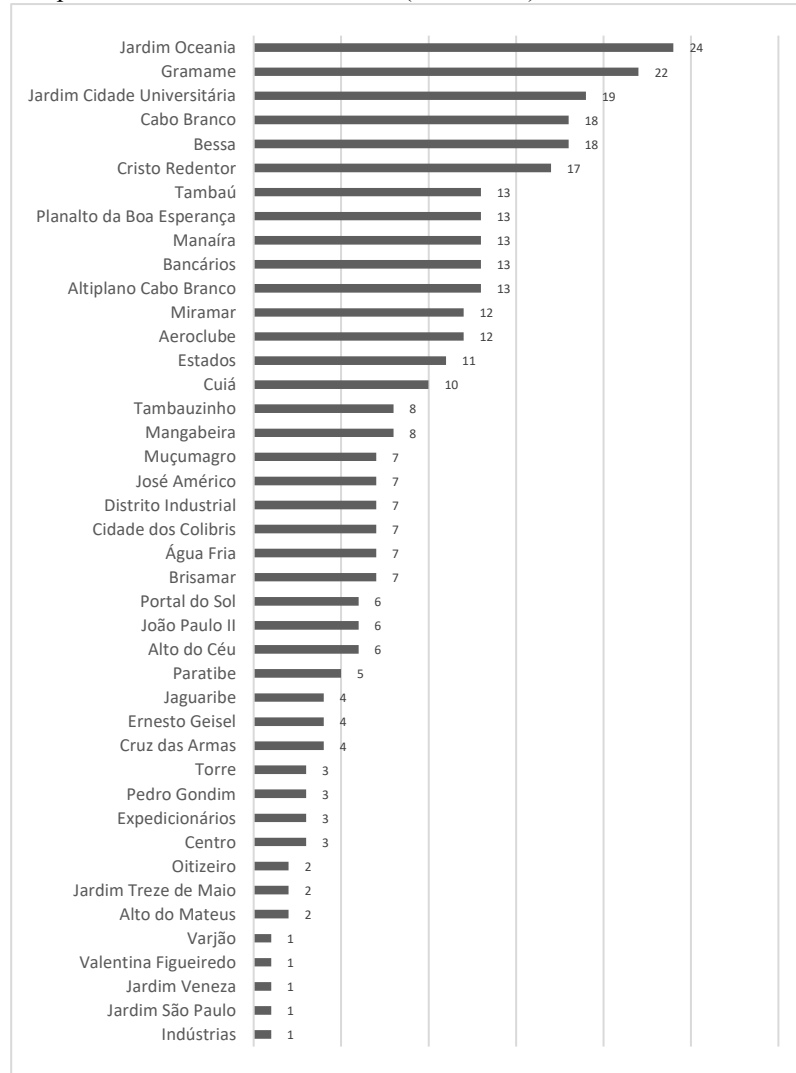


Fonte: Arquivo da Funjope. Organização e elaboração: Anderson Santos, 2016.

Ao tomar-se como referência a compra e venda das obras de arte, observamos que estas somaram no período um total de R\$ 1.116.730,00. Desse valor, os três artistas que mais venderam obras de arte foram responsáveis por 59,1% do montante comercializado. Porém, quando comparado à média dos preços das obras de arte comercializadas por cada artista, uma diferença estatística é demonstrada (Gráfico 12) e (Gráfico 13).

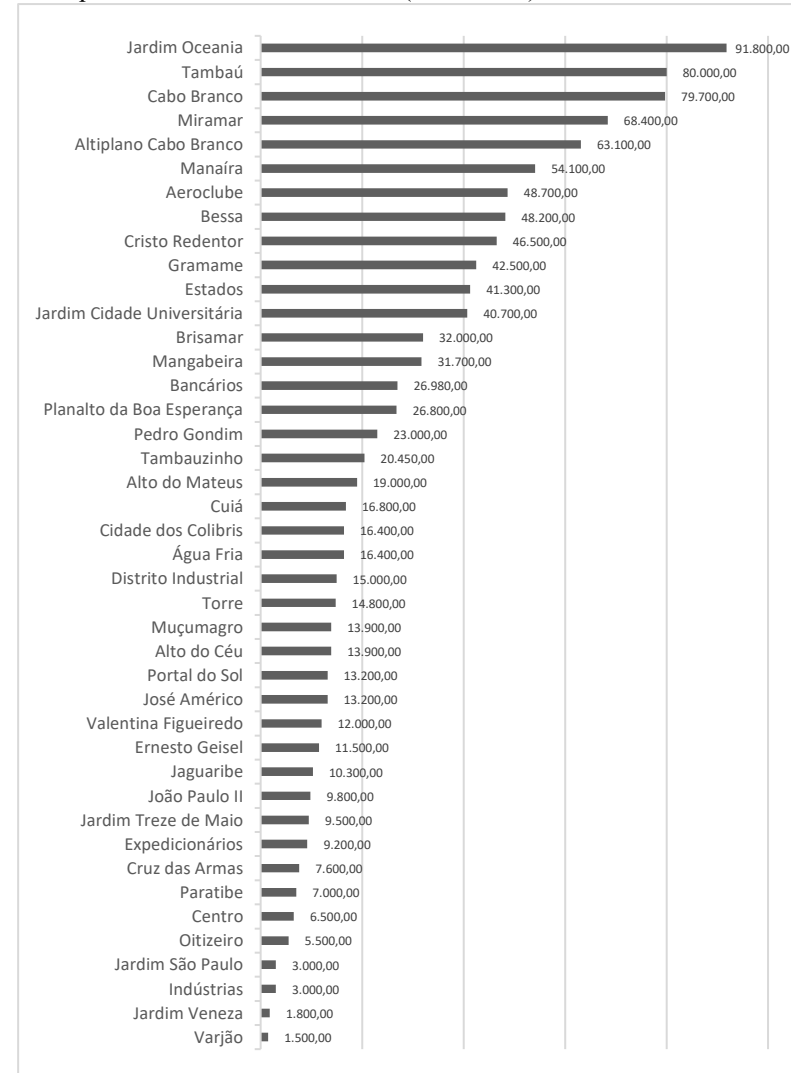
Observa-se que o ganho monetário do artista mais requisitado está relacionado com o expressivo número de obras de arte expostas, sobretudo, em edificações de até três pisos (Gráfico 9). Por outro lado, a observação da média do preço das obras de arte demonstra outro padrão de ganhos pelos artistas que vendem as suas obras por um preço mais elevado. Esse fato não demonstra um padrão de alocação das obras de arte mais caras e dos trabalhos dos artistas mais valorizados, mas se constata uma tendência dessas obras de valor destacado e de seus artistas apresentarem-se nas áreas de melhor infraestrutura urbana (Mapa 5).

Gráfico 10 - Distribuição das obras de arte por bairro em João Pessoa por cumprimento da "Lei dos Edifícios" (2013-2015).



Fonte: Arquivo da Funjope. Organização e elaboração: Anderson Santos, 2016.

Gráfico 11 - Valor em reais investido em obras de arte nos bairros de João Pessoa em cumprimento da Lei dos Edifícios (2013-2015).



Fonte: Arquivo da Funjope. Organização e elaboração: Anderson Santos, 2016.

Gráfico 12 - Artistas que expuseram nos edifícios de João Pessoa” (2013-2015)



Fonte: Arquivo da Funjope. Organização e elaboração: Anderson Santos, 2016.

Gráfico 13 - Vendas das obras de arte por artistas (2013-2015).



Fonte: Arquivo da Funjope. Organização e elaboração: Anderson Santos, 2016.

Gráfico 14 - Média de preço das obras der arte por artista (2013-2015).



Fonte: Arquivo da Funjope. Organização e elaboração: Anderson Santos, 2016.

As 344 obras de arte levantadas pela pesquisa apresentaram uma média de preço igual a R\$ 3.483,00, tendo como principal demandante as empresas do setor de construção civil. Uma realidade de preço diferenciado se apresenta por meio da aquisição de obras de arte por parte da prefeitura municipal de João Pessoa. Consultando-se o portal da transparência da prefeitura municipal de João Pessoa, é possível acessar os contratos de compra por inexigibilidade de licitação, de 7 esculturas que estão expostas na Estação Cabo Branco, Ciência Cultura e Artes:

Quadro 5 - Obras de arte contratadas pela Prefeitura de João Pessoa com inexigibilidade de licitação.

Título da obra	Quant./ Tipo	Material	Contrato	Local	Autor	Preço (R\$)	Valor por obra (R\$)
Série "Mulher: Objeto de Repouso"	4 esculturas	bronze e concreto	078/2011	Estação Ciência	Abelardo da Hora	540.000	135.000
"DNA"	1 escultura	aço inox e fibra de vidro	097/2011		Marie Anne Peretti	215.000	215.000
"O abutre"	2 esculturas	cerâmica	194/2012		Francisco Brennand	160.000	80.000
"Fonte dos desejos"		bronze					

Há outras obras de arte adquiridas pela prefeitura municipal, inclusive instaladas na Estação Ciência. Duas dessas obras são outras esculturas do artista pernambucano Abelardo da Hora. Contudo, as obras referidas no quadro acima foram as que se teve a oportunidade de consultar por meio do portal da transparência pública da prefeitura municipal de João Pessoa. Essas 7 obras somaram um valor correspondente a R\$ 915.000,00. Em comparação às 344 obras de arte expostas durante dois anos e nove meses, somando um valor total de R\$ 1.116.730,00, fica claro que no mercado de arte para edificações em João Pessoa, há uma grande disparidade no valor ofertado pela obra de arte a ser exposta no prédio privado em comparação com o edifício público.

O tipo de contrato em que os valores pagos pela obra de arte se revelaram mais expressivos se pautou na inexigibilidade de licitação. Outros valores menos expressivos destinados à arte pela prefeitura municipal, porém, ainda muito superior aos praticados pelas construtoras ao adquirirem obras para ornar as edificações privadas, foram averiguados em um concurso para selecionar esculturas a serem distribuídas em diferentes espaços públicos da cidade.

Em sua primeira edição, no ano de 2009, o Concurso Jackson Ribeiro comprometeu-se em selecionar 6 esculturas para serem expostas permanentemente em diferentes logradouros da cidade de João Pessoa. Propondo os seguintes objetivos:

- Incentivar a produção artística local, cuja finalidade é qualificar as vias públicas;
- Qualificar os logradouros públicos;
- Impulsionar a produção artístico cultural e dar visibilidade ao campo das Artes Plásticas na cidade de João Pessoa;
- Contribuir para o reconhecimento e crescimento do processo educacional e cultural favorecendo a exposição permanente de obras de arte nos logradouros públicos da cidade.

Para atingir o objetivo sugerido em edital, a Prefeitura Municipal de João Pessoa destinou o montante de R\$ 180.000,00 para premiação das obras vencedoras no referido concurso público, sendo dedicado o valor de R\$ 30.000 para cada uma das seis esculturas selecionadas. As obras e autores selecionados no concurso foram as seguintes:

Quadro 6 - Obras de arte vencedoras do concurso Jackson Ribeiro.

<b>Obra</b>	<b>Autor</b>	<b>Localização em 2016</b>	<b>Valor por obra R\$</b>
“As Bênçãos à Nossa Senhora das Neves” (Figura 37)	Marco Aurélio Alcântara Damaceno	Rotatória próxima ao shopping Magabeira	30.000,00
“Saudação ao Sol” (Figura 41)	Erickson Campos Britto	Final da Av. Rui Carneiro, na orla.	
“Guardião da Cidade” (Figura 38)	Evanice dos Santos Silva	Estação Ciência (área externa)	
“Revoar”	Luiz de Farias Barroso	Rotatória do Bessa Shopping	
“O Cavaleiro Alado” (Figura 39)	Wilson Figueiredo da Silva	Rotatória da Centro de Tecnologia da UFPB	
“Sinergia 2” (Figura 40)	Sidney Leonardo Albuquerque de Azevedo	Estação Ciência	

Averiguando-se o mercado de arte exposta nos espaços públicos ou instalada em local de fruição pública na cidade de João Pessoa, entre os anos de 2009 a 2015, aponta-se que a demanda pelo maior número de obras artísticas adveio das construtoras, contudo, foi a prefeitura municipal quem adquiriu as obras de arte mais caras, entre as demais expostas no espaço urbano pessoense. Ressaltando-se que a concentração das obras de maior valor e adquiridas pela prefeitura municipal encontra-se instalada em torno da edificação pública conhecida como Estação Ciência.

Sobre o local de instalação das obras de arte, na grande maioria das documentações consultadas, declarou-se que objeto artístico se encontrava na parte externa da edificação. Apenas em alguns poucos casos apresentou-se o local exato da instalação da obra de arte, como: hall de entrada, jardim etc. Desse modo, pode-se deduzir que, entre os anos de 2013 e 2015, foi instalado um número significativo de obras de arte na parte externa das edificações da cidade de João Pessoa, com potencial de visibilidade a partir dos logradouros públicos, como ruas e calçadas.

Apesar de ser declarado que a obra de arte se encontra na parte externa da edificação, essa descrição não contempla se a verificação da instalação da arte foi feita em local adequado. Em trabalho de campo, foi observado que algumas obras de arte não se encontravam em local de fruição pública, por exemplo, sendo exposta em locais onde apenas os moradores da edificação podem observá-la. Em outras conferências, observou-se a instalação do objeto artístico no espaço das calçadas, fora das dependências da edificação. Além disso, pode-se também constatar a exibição da arte em situação explicitamente improvisada, por exemplo, por cima de portões e próximo ao lixeiro.

Por fim, apesar da verificação da documentação de vistoria que atesta a instalação da obra de arte, constatou-se, in loco, que em alguns casos a obra de arte não se fez presente junto à edificação (Figura 55) e (Figura 53).



Figura 37 - As Bênçãos à Nossa Senhora das Neves.



Marco Aurélio Alcântara Damaceno. Concurso Jackson Ribeiro, 2009. Foto: Anderson Santos, 12/12/2016

Figura 39 - O Cavaleiro Alado.



Figura 38 - Guardião da Cidade.



Evanice dos Santos Silva. Concurso Jackson Ribeiro, 2009. Foto: Anderson Santos, 12/12/2016

Wilson Figueiredo da Silva. Concurso Jackson Ribeiro, 2009. Foto: Anderson Santos, 12/12/2016

Figura 42 - Revoar.



Luiz de Farias Barroso. Concurso Jackson Ribeiro, 2009. Foto: Anderson Santos, 12/12/2016

Figura 41 - Saudação ao Sol.



Erickson Campos Britto. Concurso Jackson Ribeiro, 2009. Foto: Anderson Santos, 12/12/2016

Figura 40 - Sinergia 2.



Sidney Leonardo Albuquerque de Azevedo. Concurso Jackson Ribeiro, 2009. Foto: Anderson Santos, 12/12/2016

#### **8.4 A Lei dos Edifícios é igual a Arte para Habite-se**

Para a liberação da licença de habitação, a Lei dos Edifícios aponta a necessidade de composição de uma comissão para avaliação dos trabalhos artísticos, conforme consta na atualização da norma realizada pela Lei nº 11.649 de 12/01/2009, em que o Artigo 3ºB, define:

Para acompanhamento, cumprimento e fiscalização desta Lei, será constituída uma Comissão Julgadora formada por: 02 (dois) representantes da Fundação Cultural de João Pessoa - FUNJOPE; 02 (dois) membros efetivos e atuantes de entidades reconhecidas que representem à categoria; 01 (um) representante da SEPLAN.

Ainda que a legislação aponte a necessidade de composição de uma comissão para avaliação dos trabalhos artísticos, atrelando-se à liberação da licença de habitação da edificação, esse procedimento de averiguação não foi observado para as 344 obras de arte catalogadas entre os anos de 2013 e 2015.

A referida declaração de vistoria é comumente assinada pela chefia do setor de artes plásticas da FUNJOPE e, durante o levantamento apresentado pelo presente trabalho, não foi constatado nenhum parecer demonstrando a atuação de toda a equipe competente para acompanhar e fazer cumprir a lei de fomento à arte em edificações privadas.

Sabendo que a Lei dos Edifícios obriga o responsável por uma construção privada a adquirir obras de arte e expô-las nas dependências do prédio, e constatando que comumente não há um devido acompanhamento pelos órgãos competentes sobre a aplicação desse instrumento de fomento à arte na cidade, analisa-se que é o próprio construtor quem escolhe o artista e o tipo de obra de arte de acordo com sua motivação estética, expondo obras de arte para visibilidade pública, com autorização e sem muitas interferências da gestão municipal.

Apesar da deficiência no acompanhamento da aplicação da Lei dos Edifícios pela municipalidade, constata-se que algumas construtoras adquiriram obras de arte em quantidade além do exigido por lei e outras investiram um valor em dinheiro mais elevado em comparação com as demais. É possível também identificar, em alguns casos, um maior envolvimento da arquitetura com a obra de arte, na qual claramente se observa a composição de um espaço para a recepção da obra de arte, criando, dessa maneira, uma disposição mais harmônica entre arte e arquitetura.

A participação mais engajada das construtoras e dos arquitetos na composição harmônica entre arte, edificação e cidade é menos comum do que a observação de instalações artísticas em locais inadequados, figurando como algo improvisado ou desconexo do ambiente

onde se apresenta. Além disso, é possível identificar objetos tridimensionais, autorizados para a instalação como obras de arte, que muito se assemelham à logomarca da empresa ou do empreendimento imobiliário, quando, também, comumente, não é possível identificar a paternidade desse objeto no local onde se encontra.

Além dessas identificações, a questão agravante talvez seja o fato do órgão competente não dispor de um memorial acerca das obras de arte instaladas na cidade, onde, por exemplo, possa-se consultar informações sobre a paternidade da obra, o título do trabalho, o ano de instalação, quem encomendou a obra, entre outras informações importantes que poderiam compor o memorial das obras de arte instaladas em cumprimento à Lei dos Edifícios em João Pessoa.

Ocorre que algumas das obras de arte, com o tempo, são vandalizadas, quebram-se ou são descartadas pelos próprios condôminos. Em outras situações a obra de arte some do local onde originalmente foi instalada, ou, permanecendo exposta, não se verifica o seu histórico de concepção estética e de paternidade. Desse modo, as referências da obra se perdem no tempo e o objeto se empobrece de sentido no contexto da cidade, sofrendo um descarte da memória urbana.

Apensar da susceptibilidade em que se apresenta a memória das obras de arte, a própria Lei dos Edifícios exige que a obra seja permanente e durável. Porém, enquanto são as construtoras que adquirem as obras de arte, a responsabilidade pela sua manutenção e conservação é de exclusiva responsabilidade dos moradores da edificação.

Coloca-se nesse contexto uma questão que em parte responde ao fato dos próprios moradores quererem se desfazer da obra de arte. O descuido com o objeto artístico, por vezes não considerado como arte, pode estar relacionado com a perspectiva de conviver com um objeto que foi instalado apenas para cumprir uma obrigação arcada pela empresa de construção civil para a obtenção da licença de construção, um documento indispensável para a liberação do financiamento bancário, ou seja, para a realização do contrato de compra e venda dos apartamentos da edificação, entre o pretense morador e o agente imobiliário.

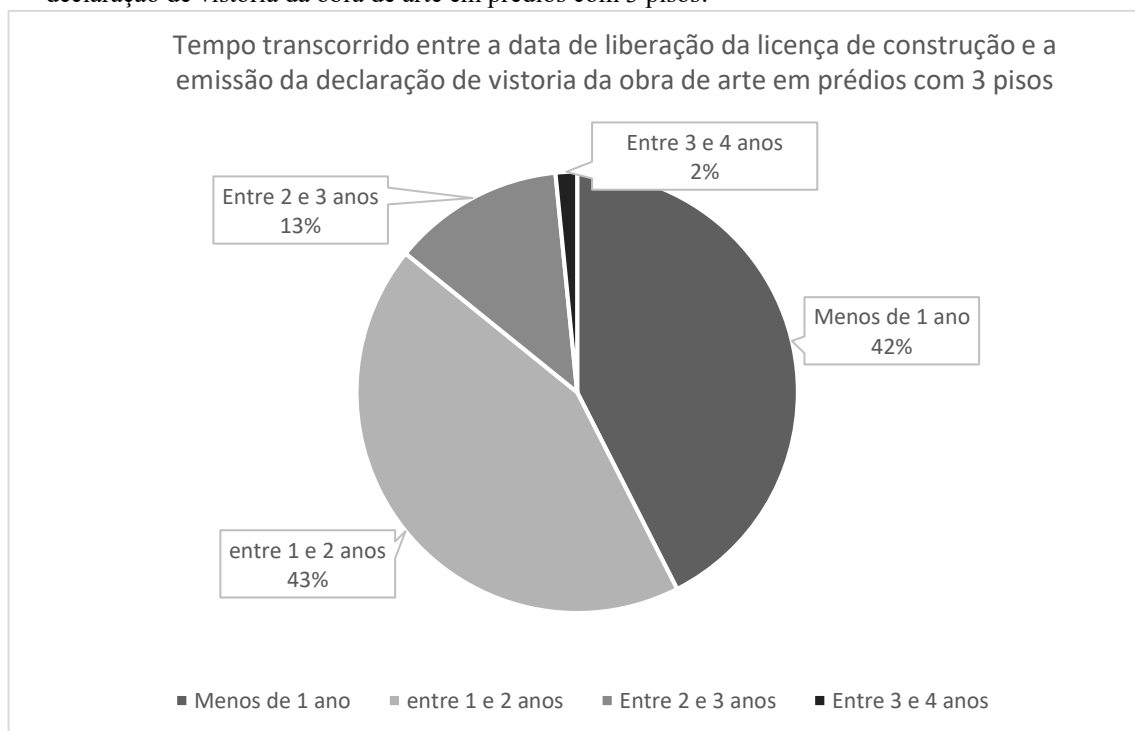
A importância da liberação da licença de habitação é uma preocupação dos construtores e dos demais agentes relacionados com o mercado imobiliário. O atraso na emissão dessa documentação pode atrapalhar a venda de apartamentos. Para se ter uma ideia, enquanto na cidade de João Pessoa o instrumento de fomento à arte em edificações se chama Lei dos Edifícios, a Lei com semelhante aplicação, na cidade de Natal, denomina-se de “Obra de arte para habite-se”.

Essa informação é importante porque alguns construtores tomam conhecimento da obrigação da obra de arte, apenas no momento de solicitação da licença de habitação. Além disso, com o aquecimento do mercado imobiliário, um número expressivo de investidores abriu empresas para atuar no setor da construção civil.

Considerando que algumas das empresas detêm diferentes CNPJ, ainda que apresentando sócios semelhantes, pode-se declarar que mais de 220 empreiteiras, com diferente CNPJ, atuaram no setor da construção civil em João Pessoa, entre os anos de 2013 e 2014, sendo responsáveis pela implantação de 268 obras de arte no período de dois anos.

Conforme já destacado, a maioria das obras de arte se apresentam em edificações com a tipologia de térreo mais três pisos e a presente pesquisa levantou que foram dispostos 139 objetos artísticos em prédios com essa especificação. Esse tipo de edifício com gabarito mais reduzido, comumente leva menos tempo para ter a construção concluída. Em 127 exemplos de prédios com até três pisos, onde foi instalada uma obra de arte, referente ao período de 2013 a 2015, constatou-se que o tempo transcorrido entre a data de liberação da licença de construção e a emissão da declaração de vistoria da obra de arte, em 85% dos casos, durou no máximo até 2 anos.

Gráfico 15 - Tempo transcorrido entre a data de liberação da licença de construção e a emissão da declaração de vistoria da obra de arte em prédios com 3 pisos.



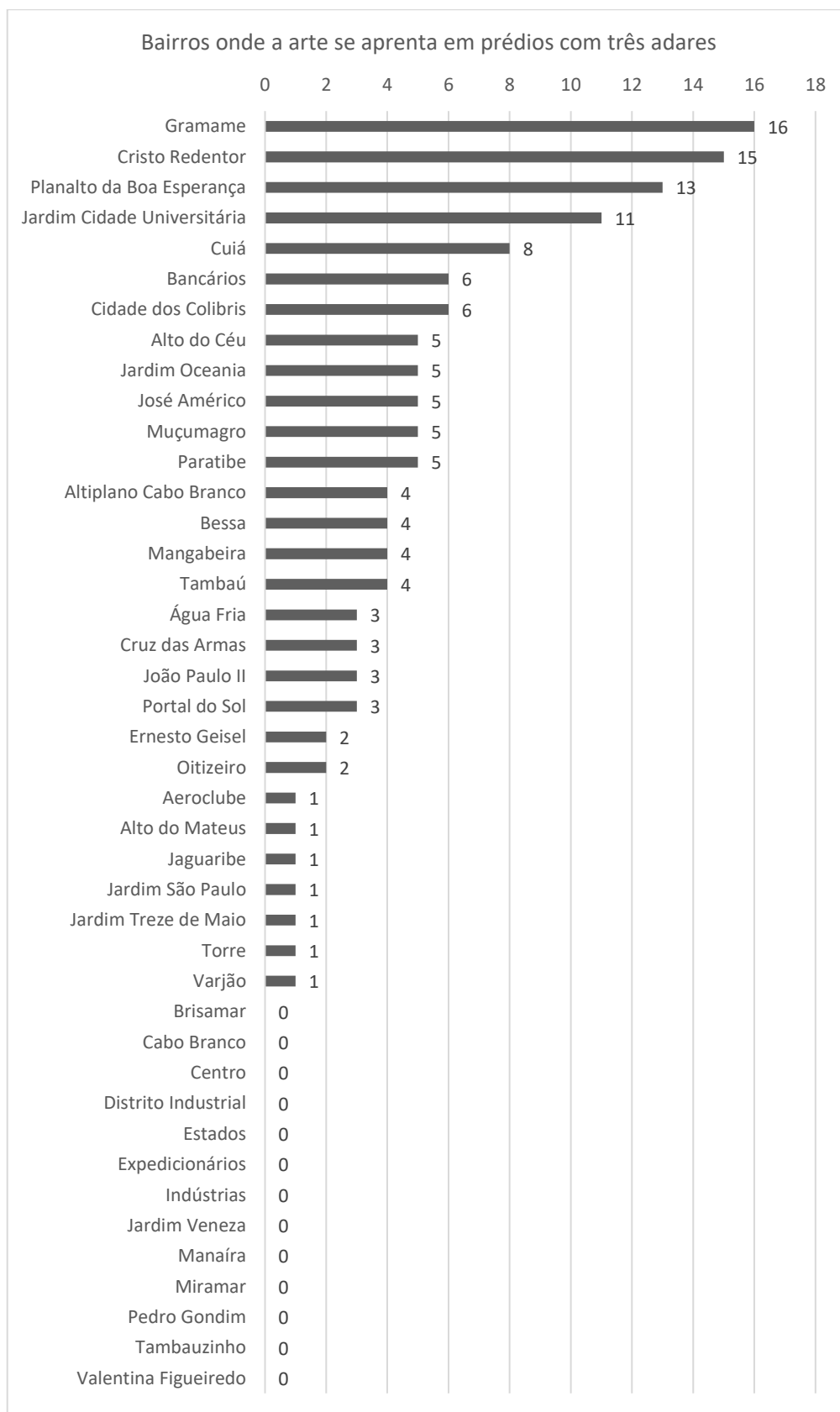
Organização e elaboração: Anderson Santos, 2016.

Um dos casos em que o espaço de tempo entre a liberação da licença de construção e o habite-se que durou mais do que três anos correspondeu à construção de um condomínio residencial com 9 blocos de apartamentos. Sendo que cada um dos blocos detém a tipologia de três pisos mais térreo. Ainda assim, autoriza-se para um empreendimento imobiliário como este, a instalação de uma única obra de arte.

O tempo transcorrido entre a autorização de uma construção e sua liberação para uso habitacional revela a velocidade da produção do espaço da cidade, ou seja, expressa-se na edificação da cidade como obra do trabalho e dos investimentos especulativos. Nesse contexto, a criação na arte também se acelera ao ritmo do mercado imobiliário que, sob outra perspectiva, confunde-se em um dos setores do mercado de arte. O objeto artístico, como um dos componentes da obra da cidade, é distribuído na cadência da produção do espaço e em atendimento a uma demanda que não se relaciona com a obra no sentido da arte.

No caso das edificações com tipologia de até três pisos, verifica-se que se encontram distribuídas por variados bairros, porém se destacam por sua presença mais marcante em áreas periféricas. Pode-se observar que a distribuição das obras de arte, instaladas em prédio com tipologia de até três pisos, concentra-se em bairros correspondentes a zonas não prioritárias e em zonas não adensáveis (Mapa 6) e **(Erro! Fonte de referência não encontrada.)**.

Gráfico 16 - Bairros onde a arte se apresenta em prédios com três andares.



A tipologia das edificações de três pisos, ou seja, com área de construção a partir de 1.000m<sup>2</sup>, busca atender à demanda por habitação de uma classe de trabalhadores posicionada em um estrato, cuja renda é suficiente para adquirir esses imóveis, que apresentam características e preço mais elevados do que as habitações populares construídas na cidade.

Para adquirir uma habitação popular, caso o adquirente não possua o dinheiro suficiente para a compra à vista, é necessário, para fins de financiamento com subsídio governamental, a realização de um cadastro em instituições como a prefeitura municipal ou o governo do estado. Além disso é preciso esperar ser contemplado por meio de sorteio para conseguir comprar a habitação.

De modo diferente e referente aos apartamentos com preço no limiar um pouco superior do financiamento da população de renda mais baixa, a negociação para o financiamento com subsídios governamentais pode acontecer diretamente com o construtor e com o correspondente bancário. Isso, por exemplo, viabiliza a realização de contratos de compra e venda dos imóveis ainda na planta. Contudo, o financiamento bancário do imóvel apenas é liberado após a sua vistoria por engenheiros credenciados e a reunião de toda a documentação correspondente, inclusive a licença de habite-se.

Como já descrito, o tempo de construção dos prédios com tipologia de até três pisos, teve duração média de um a dois anos, refletindo o ritmo das construções na cidade. A esse tempo também se computa a oportunidade de venda dos apartamentos, mesmo enquanto o prédio estava sendo erguido.

Como a maioria das obras de arte foram instaladas em edificações com essa tipologia e considerando que a presença da obra de arte é condição para a liberação do habite-se, acredita-se que a demanda pela arte foi incorporada ao processo produtivo da construção civil, como mais uma das prerrogativas para a obtenção de financiamento habitacional urbano. Portanto, a esse tipo de expressão artística passou a ser imposto o ritmo da produção de moradias financiados por empréstimos do capital financeiro.

Nessa circunstância, a “arte para habite-se” assumiu a condição espacial e o ritmo do processo de financeirização da habitação, que vêm moldando a obra da cidade segundo os interesses do mercado imobiliário. Essas mesmas expressões artísticas se apresentam nas edificações verticalizadas na cidade, com a característica de começarem a se apresentar nas edificações com três pisos e seguir essa tendência até as edificações mais altas, que comumente se concentram em áreas bem delimitadas da cidade.

Portanto, a Lei dos Edifícios ou a “arte para habite-se” irá se destacar na obra da cidade por meio da implementação das políticas de habitação pautadas na sua financeirização. Fato



recente na história urbana brasileira e que vem transformando as cidades e demarcando uma expressão de arte e de espaço urbano compostos em um semelhante processo de produção.

A originalidade da arte na cidade, cuja obra urbana se edifica por intermédio do capital financeiro, demarca um tempo oscilante, quando a qualquer momento pode diminuir o ritmo da demanda por arte, porque não existe uma necessidade da arte, mas há uma obrigação vinculada ao mercado imobiliário especulativo.

A originalidade que salta desse processo não encontra oportunidade de manifestação apenas no objeto estético isolado. O que se pode demarcar diante de determinadas expressões artísticas, espacialmente condicionadas no urbano, é a consciência de que as obras, no sentido da cidade e da arte, correspondem a um momento definido da história. A originalidade ontológica da arte expressa na obra da cidade revela-se por meio da sua demanda em seu próprio tempo, demarcando, em cada obra e em todas as obras em conjunto, um marco do tempo da cidade e dos símbolos de poder que são moldados ao modo da arte.

A relação de originalidade entre arte e cidade é sempre presente e demarcada no tempo. Ainda que, de maneira individualizada, a obra e o artista não traduzam algo novo, em conjunto, as obras, no sentido da cidade e da arte, consubstanciam-se em uma unidade que se revela sob estruturas e processos bem definidos e articulados. Tanto a cidade quanto a arte absorvem funções e formas tendenciosas, mas nunca determinantes, porque o novo sempre acontece e também se cria artisticamente.

Outra tendência é considerar que os objetos estéticos condicionados pela Lei dos Edifícios não são obras de arte. Essa é a opinião de quem deve se pautar em exemplos individualizados, sem a noção do todo, portanto, nessa mesma ideia se deve achar que os objetos também não poderiam ser originais. Apesar da recusa, existe a arte e há originalidade. O fato é que a Lei dos Edifícios condiciona a arte quando a obra da cidade se subordina ao capital financeiro e imobiliário. A originalidade da arte como obrigação é também uma recusa do próprio tempo vivenciado, por isso, é reveladora da memória histórica de coisas que são irrelevantes diante da realização do lucro. A originalidade negada encontra-se na clareza crítica sobre a função da arte diante da obra da cidade.

Fora da alçada da originalidade luckcássiana, a originalidade que se demarca é aquela voltada para as questões empresariais, salvaguardada por normas específicas. A combinação de objetos estetizados elevados ao estatuto de arte e à mostra na cidade merece a demonstração que se fará a seguir.

## 8.5 Tendências da forma e do conteúdo na obra de arte como obrigação

Diante da velocidade das construções urbanas e da necessidade de acelerar os contratos de compra e venda, foi imposta à arte uma cadência de produção em série visando ser capaz de atender à demanda de um mercado artístico, intimamente relacionado com o mercado imobiliário. Essa dinâmica se traduziu no registro de 344 obras de arte no decorrer de dois anos e nove meses, embora nem todas as obras tenham sido de fato instaladas e outras delas se comparem mais a slogans de empresas do que propriamente a objetos artísticos.

A arte foi incorporada ao processo produtivo da construção civil, assim como qualquer outro material ou insumo utilizado para construir e finalizar a edificação. O objeto artístico passou a ser concebido como mais um desses produtos, com a diferença de ser obrigatoriamente fruto de um serviço terceirizado.

Como a norma declara, apenas o artista cadastrado na Fundação de Cultura da cidade poder prestar o serviço de fornecimento do objeto artístico às construtoras. Nessa esfera, sob a direção da divisão de artes plásticas, reúnem-se os nomes dos artistas que têm a permissão para expor nas edificações.

Alguns dos artistas estão sempre frequentando o ambiente da Fundação de Cultura, pois, como usualmente se define no setor de artes plásticas, eles atuam com “despachantes” das construtoras. É comum serem os próprios artistas os responsáveis por reunir a documentação requerida pela Fundação de Cultura e encaminhar a declaração de vistoria para a construtora. Desse modo, o artista é contratado tanto para elaborar uma obra de arte quanto para acelerar um dos documentos necessários para o “habite-se”.

Assim, liberada a licença de habitação, o imóvel pode ser ocupado ou usado para o fim que foi construído. Como a grande maioria dos edifícios listados na pesquisa são residenciais, averigua-se que os condôminos passam a ser responsáveis pela manutenção e conservação da obra de arte instalada nas dependências do prédio.

Entre diferentes exemplos levantados pela presente pesquisa, relata-se o caso em que uma parte dos moradores de uma edificação pretendeu demolir a parede junto à entrada do prédio onde se encontra um painel cerâmico, exposto por cumprimento da Lei dos Edifícios. Para preservar a obra, uma das soluções apresentadas na reunião de condomínio foi jatear a mesma imagem que se figura no painel em uma porta de vidro a ser instalada no local. Por fim, a parede não foi demolida e a obra permaneceu intacta. Apesar disso, a arte continua disposta em uma localidade onde apenas os moradores têm acesso.

Não se pretende proferir uma visão dogmática de que a obra de arte na cidade do capital é plenamente descartável, a questão problematizada é que diante da questão da arte como obrigação em edificações se constata variados obstáculos, entre eles, as estetizações da arte e da habitação como mercadorias. Um exemplo pode ser averiguado por meio da denominação da edificação usando os nomes de celebridades das artes plásticas. Um artifício que Haug (1997) denomina de “efeito da transferência de confiança”, pois morar em um edifício chamado Cézanne anuncia o tipo de obra onde se habita na cidade.

Referente ao período analisado em João Pessoa, o artista mais homenageado como homônimo das edificações foi o artista plástico brasileiro Cândido Portinari. Mas também outros artistas receberam igual atenção como, Matisse, Frida Kahlo, Anita Malfatti e Cézanne.

À frente de um dos Residenciais Cândido Portinari, encontra-se exposto um objeto em fibra de vidro, pintado na cor verde, instalado próximo à calçada e com formas que se remete ao slogan da construtora responsável pela construção da edificação. Outra obra semelhante, instalada no ano posterior, pode ser observada em uma outra edificação (Figura 43) à (Figura 45).

Figura 45 - Muro Alto.



Eliakim Queiroz. Edifício Cândido Portinari – 2013Foto: Anderson Santos, 12/12/2016

Figura 44 - Digital.



Eliakim Queiroz. Edifício Marluce Campelo - 2014.Foto: Anderson Santos, 09/07/2015

Figura 43 - Identidade visual da empresa Muro Alto.



Fonte: [www.muroaltopb.com.br](http://www.muroaltopb.com.br). Acesso em 13/05/2015.

Outro artista lembrado por meio da denominação da edificação foi Henri Matisse. Localizado no bairro Jardim Oceania, o prédio comportou um objeto estético confeccionado em fibra de vidro e na cor vermelha. A forma do objeto foi dada a partir da disposição de paralelepípedos retângulos de tamanho mediano e dispostos um sobre o outro de maneira que, à medida que crescia para cima, formava um espiral, porém, em algum momento, o objeto quebrou próximo à base, passou-se algum tempo e se colou uma outra pequena parte do espiral, mas até o momento a obra permaneceu incompleta, faltando um expressivo pedaço. A obra foi liberada no ano de 2013, há registros de sua quebra em 2015 e, em 2016 permanecia o improvisado.

A instalação de objetos estéticos com estatuto de obras de arte, assegurado pela Lei dos Edifícios, é algo que pode acontecer de diferentes maneiras. O caso mais emblemático pode ser o das séries de obras que acompanha a identidade visual da empresa (Figura 48) à (Figura 47). Contudo, é possível verificar outros usos que se delimita entre o marketing empresarial e à semelhança com a insígnia de família, ao modo de grupos de outrora que demarcavam suas iniciais à frente da residência.

Figura 47 - Ícone.



Eliakim Queiroz, 2014.  
Edifício Maria Cândida. Foto:  
Anderson Santos, 05/05/2015

Figura 46 - Espelho.



Eliakim Queiroz, 2014.  
Edifício Maria Vitória. Foto:  
Anderson Santos, 05/05/2015

Figura 48 - Placa em frente da sede da Monteiro Construções e Empreendimentos.



Foto: Anderson Santos,  
05/05/2015

Essas mesmas obras de arte que apresentam imagens à semelhança da identidade visual de construtoras e imobiliárias, comumente não apresentam a identificação de sua paternidade no local onde é apresentada. Além disso, há casos em que ainda no pré-lançamento da edificação também é apresentado o slogan do empreendimento que também é convertido em imagem ao modo de uma obra de arte (Figura 50) e (Figura 49).

Figura 49 - Identidade visual do empreendimento.



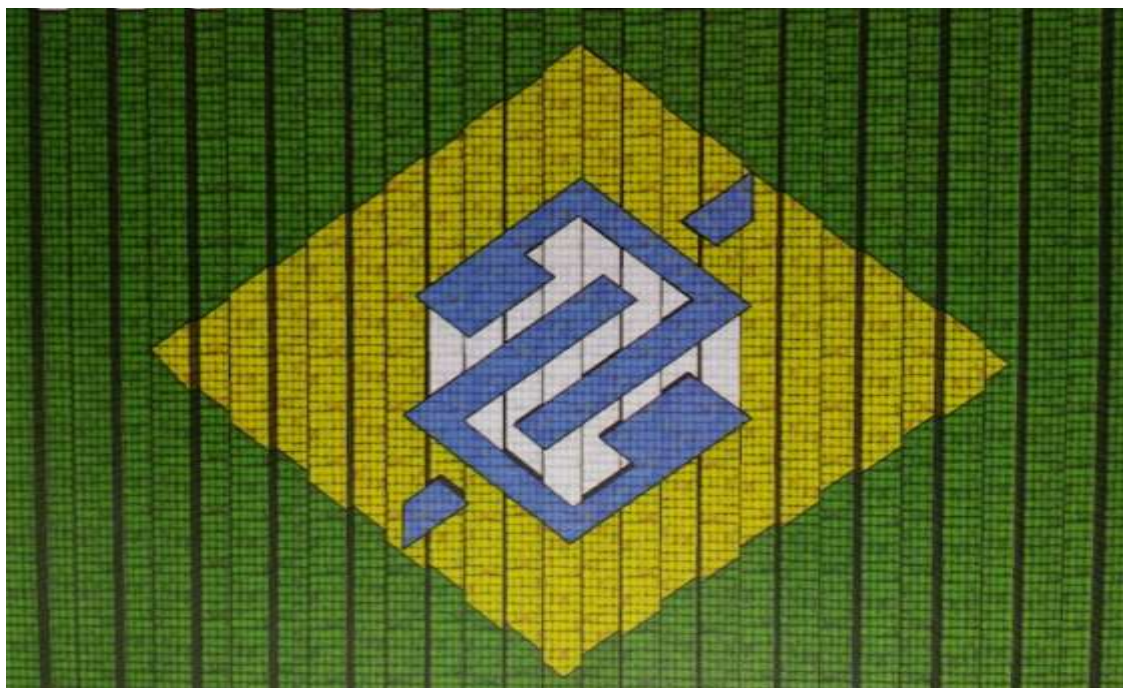
Fonte:  
<http://i.ytimg.com/vi/MGZg5MMKno/maxresdefault.jpg>. Acesso em: 20/11/2015.

Figura 50 - Como uma renda irlandesa.



Marcos Pinto, 2015. Mansões Heron Marinho.  
Foto: Anderson Santos, 29/10/2015

Figura 51 - Brasil.



Projeto de obra de arte não encontrada no local de instalação. Eliakim Queiroz, 2014.  
Agência do Banco do Brasil, Mangabeira. Fonte: FUNJOPE.

É comum observar a instalação das obras de arte em locais inadequados. Como relatado, por estar associada à liberação da licença de habitação, o construtor por vezes apenas toma conhecimento da obrigação da obra de arte no momento de solicitação do habite-se. Como a arte não estava prevista no projeto da edificação, acaba sendo instalada em locais improvisados (Figura 52).

Figura 52 - JP Vienna.



Di Souza, 2014. Residencial Luxor Colinas.  
Foto: Anderson Santos, 05/05/2015

Além do mais, as obras de arte por vezes são registradas como estando presentes nas edificações, mas não se verifica *in loco* (Figura 51). Desse modo, o único registro da obra de arte permanece sendo os documentos de solicitação de declaração de vistoria que ficam temporariamente arquivados na divisão de artes plásticas da Fundação de Cultura.

Uma questão agravante referente à expressão artística apresentada junto às edificações é a constatação de que as documentações referentes a essas obras de arte não se encontram facilmente disponíveis. O único levantamento sistematizado realizado até o presente momento sobre as obras de arte da Lei dos Edifícios tem sido o banco de informações composto pela presente pesquisa. Os dados digitais disponíveis na Fundação de Cultura sobre as obras de arte são incompletos e insipientes para possibilitar análises mais complexas.

## **8.6 Procedimentos metodológicos e edição do banco de informações**

A pesquisa considera as experiências desenvolvidas na cidade de João Pessoa, capital do Estado da Paraíba (Mapa 11), tendo como referência a Lei municipal nº 5.738 de 1988, que estabelece a obrigatoriedade de obras de arte nas edificações nessa cidade. Portanto, a partir do levantamento documental, realização de trabalhos de campo e a composição de um banco de informações, buscou-se apresentar a trajetória de dois anos e nove meses, compreendidos entre os anos 2013 e 2015, quando foram identificadas 344 obras de arte instaladas no limiar entre público e privado e em cumprimento à norma denominada oficialmente pela prefeitura municipal de Lei dos Edifícios.

No Brasil, o referido município apresenta uma das mais antigas legislações de fomento à arte em edificações ainda em vigor. Além disso, a forma de consulta dos dados possibilitou melhor acesso do que por exemplo na cidade do Recife, que apresentou informações mais descentralizadas, tanto pela distribuição dos dados em diferentes subprefeituras, quanto pela indisponibilidade de acesso às documentações sobre à arte em um único conjunto de documentações.

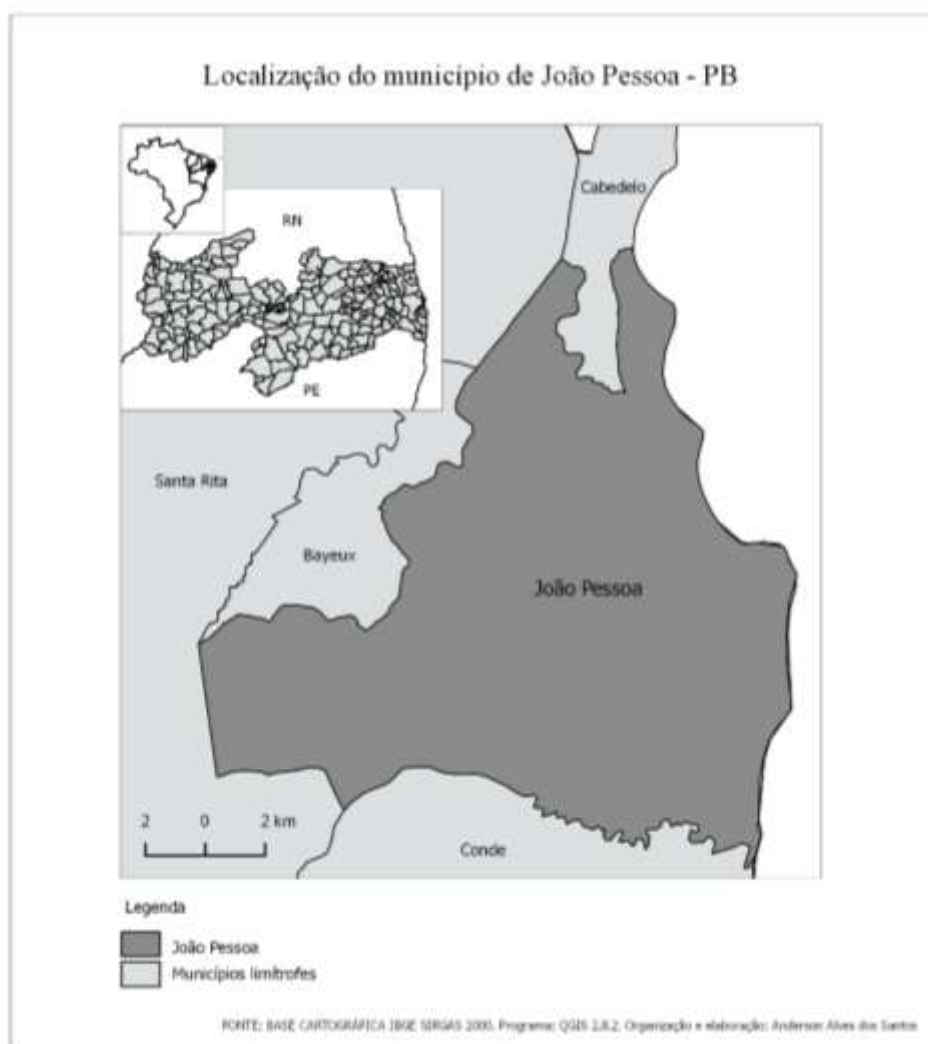
Os procedimentos metodológicos realizados para a elaboração dessa pesquisa consistiram em expressiva revisão bibliográfica. Nesse sentido, foram consultados livros, teses, dissertações e artigos de revistas científicas nacionais e internacionais que abordaram as temáticas referenciadas no corrente trabalho.

Além de consulta ao acervo de bibliotecas de universidades públicas, foram consultadas bases digitais de pesquisa como a Biblioteca Digital de Teses e Dissertações - BDTD, o Portal

de Periódicos da Capes e a biblioteca digital *Ebrary*. A partir desses mecanismos de busca, foi possível encontrar uma expressiva produção científica sobre os temas.

Buscou-se ainda realizar um levantamento interdisciplinar de trabalhos que versaram sobre as temáticas abordadas, cujas contribuições advieram principalmente de áreas de conhecimento como história da arte, ecologia, sociologia, arquitetura, geografia, design, administração, filosofia, dentre outras.

Mapa 11 - Localização do município de João Pessoa - PB



Realizaram-se trabalhos de campo, tanto no Recife, para a averiguação da ação artística diante do movimento #OcupeEstelita, quanto em João Pessoa, para identificação, mapeamento e levantamento fotográfico das obras de arte catalogadas.



Para a construção do banco de dados<sup>36</sup> contendo as 344 obras de arte identificadas e instaladas entre janeiro de 2013 a setembro de 2015, foram utilizados os *softwares Excel, Access* e *i3Geo*. A partir da elaboração do banco de informações, foi desenvolvido um Sistema de Informações Geográficas – SIG no *software* Quantum GIS, versão 2.8.2 e posterior elaboração de mapas temáticos. Todas as informações foram obtidas em documentos oficiais cedidos pela Prefeitura Municipal de João Pessoa, por meio das Divisão de Artes Plásticas da Fundação de Cultura Municipal (FUNJOPE). Especificamente, consultaram-se papéis relacionados com a solicitação de declaração de vistoria pelas construtoras para a averiguação da instalação da obra de arte nas dependências dos seus empreendimentos.

Por meio do banco de informações, produziu-se um mecanismo de consulta on-line das informações catalogadas para melhor identificação das obras de arte, por exemplo, na oportunidade da realização de trabalhos de campo.

#### *8.6.1 Acesso à documentação*

Os dados apresentados pela corrente pesquisa foram coletados em documentos disponibilizados pela Fundação Cultural de João Pessoa (FUNJOPE). Especificamente consultaram-se os processos de solicitação de declaração de vistoria, emitida pela divisão de artes plásticas da FUNJOPE, para as edificações com área construída superior a 1.000m<sup>2</sup> (mil metros quadrados) e em atendimento às normativas apregoadas pela Lei Nº 12.024, de janeiro de 2011, que obriga a instalação de obras de arte nas referidas construções.

Inicialmente buscou-se conhecer a ambiência de responsabilidade pela aplicação da Lei dos Edifícios. Desse modo, os primeiros passos foram orientados pelo Artigo 3º B da Lei Nº 11.649, de 12 de Janeiro de 2009, onde se encontra redigido que:

Para acompanhamento, cumprimento e fiscalização desta Lei, será constituída uma Comissão Julgadora formada por: 02 (dois) representantes da Fundação Cultural de João Pessoa - FUNJOPE; 02 (dois) membros efetivos e atuantes de entidades reconhecidas que representem à categoria; 01 (um) representante da SEPLAN.

Apesar da orientação dada pelo parágrafo descrito acima, ao entrar em contato com as atividades organizadas em função das orientações dadas pela Lei dos Edifícios, ficou esclarecido que apenas o setor de artes plásticas da FUNJOPE, concentra o acompanhamento,

---

<sup>36</sup> A descrição metodológica da construção do banco de dados foi escrita à parte e consta de um número expressivo de páginas. Escolheu-se não inserir a descrição da confecção do banco de dados nesse texto.

fiscalização, emissão de declarações, levantamento da memória e arquivamento das documentações referentes às obras de arte expostas junto às edificações.

Além disso, até o momento do levantamento realizado por essa pesquisa, a pessoa responsável pela chefia da divisão de artes plásticas também era o único membro representante da FUNJOPE diante do que confere a Lei dos Edifícios. Portanto, de maneira diferente do que está expresso no citado Artigo 3º B da Lei Nº 11.649, de 12 de Janeiro de 2009, não foram identificados os demais membros da SEPLAN e de entidades que reconhecidamente poderiam representar a categoria artística.

No percurso da construção do diálogo com a FUNJOPE, buscou-se acesso às informações referente à memória das obras de arte instaladas na cidade de João Pessoa, todavia, essas informações não se encontravam sistematicamente organizadas. Além disso, o cargo de chefe da divisão de artes plásticas não é preenchido por concurso público, conferindo instabilidade no cargo e eventuais mudanças no setor.

Durante visitas realizadas no ano de 2015, a chefe da divisão de artes plásticas com a qual iniciou-se os diálogos, foi demitida do cargo e pouco tempo depois foi readmitida. Durante esse processo de mudança da chefia, foi necessário reiniciar todos os diálogos na intenção da realização da consulta às documentações arquivadas na FUNJOPE. Mais adiante e após a consulta aos documentos referentes aos anos de 2013, 2014 e até setembro de 2015, constatou-se nesse período de três anos e nove meses, a assinatura de 4 (quatro) diferentes chefes sediados na mesma divisão de artes plásticas da instituição, com irregulares períodos de permanência no cargo.

Desse modo, foi redigido e entregue a então chefia de artes plásticas uma solicitação de acesso à informação referente à lei dos edifícios. Em seguida foi concedido a consulta às documentações apresentadas pelas construtoras como requisito à emissão de declaração de vistoria das obras de arte instaladas nas edificações, sendo que foi disponibilizado apenas para consulta as documentações referentes ao ano de 2014. O ano de 2013 não foi concedido o acesso sob a justificativa de que ainda não se teria realizado o levantamento completo das obras instaladas pelo setor de artes plásticas nesse ano.

Referente aos anos anteriores, por meio da chefia de artes plásticas, fui comunicado de que não há nenhum tipo de registro em forma digital e as documentações relativas aos anos anteriores a 2013 estariam em algum depósito da prefeitura e outros papéis poderiam se encontrar em uma sala da FUNJOPE, a qual não me foi permitido o acesso. Os arquivos concernentes ao ano de 2013 me foram concedidos à consulta depois de concluir o levantamento de 2014. Da mesma maneira, após concluir o levantamento de ano de 2014, iniciei a tabulação

dos dados referente ao ano de 2015, com a documentação fornecida até o mês de setembro do referido ano.

Dado início a consulta aos papéis disponibilizados, constatou-se que cada conjunto de documentações sobre a edificação e sua respectiva obra de arte, não se encontravam com número de protocolo registrado na FUNJOPE ou na prefeitura municipal, também não se verificou alguma numeração ou código específico que identificasse os papéis como um processo. Diante disso, escolheu-se vincular cada documentação a um conjunto de informações que poderiam correlacionar o edifício construído, a construtora, ao artista e a obra de arte apresentada.

#### *8.6.2 Conteúdo dos documentos*

Constatou-se que a documentação referente às vistorias das obras de arte instaladas nos anos analisados na cidade de João Pessoa, apresentou um considerável volume de papéis onde em cada processo deveria constar os seguintes documentos:

- a) Declaração de vistoria emitida pela divisão de artes plásticas da FUNJOPE;
- b) Formulário emitido pela FUNJOPE devidamente preenchido e assinado pelo artista e construtor, sendo atribuído a este formulário, o valor de um termo de compromisso para o cumprimento da Lei dos Edifícios;
- c) Cópia do alvará de licença de construção da edificação;
- d) Planta baixa com localização da obra de arte;
- e) Contrato de venda ou doação;
- f) Nota Fiscal avulsa.

- a) Declaração de vistoria

Observou-se que o formulário que funciona como termo de compromisso, serviu como base de dados para a emissão da declaração pelo setor de artes plásticas. Assim, na declaração de vistoria, estão presentes informações referentes à edificação, como: nome da edificação, área de construção, endereço, nome da construtora, nome do engenheiro e arquiteto. Referente ao trabalho artístico, na mesma declaração encontra-se presente informações acerca do: título da obra de arte, material utilizado, dimensões da obra, ano de execução, nome do artista

responsável e local onde se encontra exposta no prédio. Por fim, há a data de emissão da declaração e a assinatura da chefia da divisão de artes plásticas.

b) Formulário emitido pela FUNJOPE

No formulário que também serve como termo de compromisso existem os mesmos dados inclusos na declaração de vistoria mais o endereço da construtora, telefone e e-mail. Sobre o artista estão incluídos dados como: telefone do artista, endereço, e-mail. Referente à obra de arte são também apresentadas informações como: Descrição da técnica e dos materiais utilizados na sua produção, tratamento adequado para manutenção e as dimensões do local (entendendo-se como o local onde a obra se encontra instalada).

c) Alvará de licença de construção

No alvará de licença de construção da edificação, constam: área de construção, motivo da obra - construção ou reforma, uso do imóvel (multifamiliar, flat, centro médico, etc.), tipologia da edificação (número de pavimentos, presença de pilotis, cobertura, etc.), endereço (nome da rua e bairro, mas poucas vezes contado o número), código de zoneamento e código cartográfico (série de números que identificam o bairro, quadra e lote do equipamento urbano).

Ainda a partir do alvará de licença de construção foram coletadas informações como número do alvará, inscrição do imóvel, número do processo e a data de expedição do alvará.

Dentre registros analisados de cada edificação, algumas não apresentaram licença de alvará de construção. A ausência desse documento, inviabilizou a identificação de importantes informações como: área de construção, número de pavimentos, inscrição do imóvel, tipologia, entre outros. Alguns dessas informações foram coletadas por outros meios, como trabalho de campo, observação de imagens de satélite, pesquisa em sites de imobiliárias e construtoras, entre outros.

d) Planta baixa com localização da obra de arte

Das plantas baixas não foram coletados dados em função de não seguirem um padrão de apresentação, pois em expressivo número de documentações, apenas era apresentada cópia em única lauda de papel A4 de parte da planta baixa. Além disso, a qualidade de impressão de outro significativo número de plantas não colaborou com a identificação de algumas informações. Também, a maioria das plantas não trazia informações que poderiam ser

importantes para essa pesquisa, como: taxa de ocupação, índice de aproveitamento, localização da obra de arte, entre outras.

e) Contrato de venda

Não encontramos nenhum contrato de doação. Esses contratos foram usados como acessórios para complementar informações que faltavam quando era constatada ausência de outros documentos.

f) Nota Fiscal avulsa

A partir da nota fiscal seria possível ler as seguintes informações: unidade da federação ou o município que foi emitida a nota, número da nota, data de emissão e saída, dados complementares do artista (endereço), dados complementares do comprador e o valor da obra de arte em reais.

Por meio da consulta aos documentos foram organizadas planilhas, a principal, constou com diferentes colunas onde se organizou e as seguintes informações:

Quadro 7 - Informações coletadas para banco de informações.

Informações registradas no banco de informações por coluna	Código chave Data (emissão da declaração) Processo na Prefeitura Uso do imóvel Código cartográfico Motivo (construção, regularização) Nome da edificação Área construída (m <sup>2</sup> ) Número de pavimentos Zona Bairro Endereço Número da edificação Latitude Longitude Imagem on-line Imagem on-line 2	Nome do artista Título da obra Tipo de obra (escultura, painel, etc) Material Tamanho - altura (cm) Tamanho - largura (cm) Tamanho - profundidade (cm) Localização na edificação na edificação Valor em reais Responsável pela vistoria
--	--	--

Em outras duas planilhas também foi organizado um banco de informações sobre os artistas contratados e as construtoras responsáveis pelas edificações, onde foram pormenorizados demais dados, com endereço e contato telefônico.

Algumas documentações apresentaram-se com informações incompletas e por vezes alguns documentos, entre os anteriormente listados, não foram identificados.

Com relação ao número de pavimentos das edificações, contabilizou-se apenas os pavimentos “tipos”, ficando de fora o pavimento correspondente à cobertura.

### *8.6.3 Espacialização dos dados e construção de gráficos*

Para a identificação da exata localização da edificação onde se encontra instalada a obra de arte verificou-se que a utilização do endereço contido na declaração de vistoria e no alvará de licença de construção não seria suficiente, pois na maioria dos casos, por se tratarem de edificação novas, não se encontrava disponível o número onde se localiza na rua. Desse modo, seria possível realizar apenas um levantamento das ruas onde há obras de arte instaladas conforme a Lei dos edifícios. Como é comum encontrar numa mesma rua mais de uma edificação com tipologia de área construída acima de 1.000m<sup>2</sup>, isso poderia levar a alguns equívocos ou imprecisões cartográficas. Além do mais, dificultaria a programação logística para a realização do levantamento fotográfico.

Desse modo, depois de identificar o significado do código cartográfico disponível no alvará de licença de construção, o qual é composto por uma sequência de números que correspondem aos códigos do bairro, quadra e lote onde se encontra uma edificação e junto com uma base cartográfica contendo os respectivos bairros, quadras e lotes do município de João Pessoa, pôde-se então identificar a localização exata na rua onde a edificação foi construída e onde a obra de arte encontrava-se instalada. Essa confirmação de dados foi realizada utilizando-se da Interface Interativa para Internet de Ferramentas de Geoprocessamento - I3Geo, junto com informações on-line disponibilizadas pela prefeitura municipal de João Pessoa.

Sabendo-se exatamente a localização do lote da edificação na sua rua e utilizando-se dos aplicativos disponíveis da internet, Google Maps e Street View, conseguiu-se reunir respectivamente os as coordenadas geográficas e imagem fotográfica da localidade. Depois de reunido na tabela do banco de dados todos os pontos das edificações, pode-se exportar a referida tabela para o Google Maps na intenção de visualizar todos os pontos coletados em um único mapa.

Com a elaboração desse primeiro mapa on-line por meio do Google Maps, pode-se realizar download das informações no formato “kml” e exportá-lo para o software de geoprocessamento livre Quantum GIS, onde os mapas foram confeccionados.

Para a confecção dos gráficos, exportou-se a tabela em Excel 2016 para o software Access 2016, onde foram realizadas consultas de referência cruzada, resultando em novas tabelas que se converteram na maioria dos gráficos apresentados na análise realizada.

## 9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Figura 53 - O anjo.



Obra de arte autorizada para instalação na Zona de restrição adicional. Centro Principal da Cidade de João Pessoa. Horiely Ribeiro, 2013. Comercial Centro. Fonte: FUNJOPE.

No decorrer do presente trabalho, destacaram-se algumas aproximações entre a compreensão da originalidade, reportando-se às influências na constituição do trabalho autenticamente original, responsável pela criação da obra artística, científica ou filosófica.



Nesses mesmos termos, também se aludiu à práxis autenticamente original na constituição de quem, em diferentes textos, foi denominado por Lukács de “ser-autêntico”.

Apontou-se que para Lukács (2010), a realização do ser em-si nem sempre é possível ao ser social. Para o autor, essa realização é dependente do desenvolvimento econômico, mas não é linearmente determinada por este, seja como meio de controle, ou como condição para o exercício da liberdade. Portanto, para além das determinações que se apresentam ao ser social, foi na direção da compreensão da realização do ser em-si e do ser-autêntico, orientado para a sua realização também na circunstância do gênero humano e compreensão do papel da individualidade, que foi trazido para este debate o conceito de originalidade.

Assim, mesmo reconhecendo que o conceito de originalidade não foi um dos grandes temas desenvolvidos na expressiva produção literária de Lukács, procurou-se apresentar o conceito a partir dos estudos o diferenciando da compreensão de outros importantes autores, como, Kant e Hegel.

Compreendeu-se que a proximidade das definições de originalidade e de autenticidade, sob a influência de Lukács, provoca discussões que transgridem a fronteira da arte e faz refletir sobre o papel da ideologia diante da elaboração de um trabalho autenticamente original. Desse modo, pontuou-se o conceito de decadência ideológica, também bastante caro ao autor e buscou-se, nesses termos, apresentar uma reflexão sobre os limites postos à originalidade frente à ideologia.

No enfoque dos limites da obra de arte, Mézaros (2013, p. 47) aponta que “não surpreende que, para Lukács, uma obra de arte destituída de significado moral não passe no teste da importância artística duradora”. Portanto, partindo de Lukács, acredita-se que o conceito de originalidade pode conceder critérios à atividade criadora, não se circunscrevendo apenas ao universo da obra de arte, porém, estendendo-se à obra no sentido da cidade, espaço onde o ser-autêntico se desenvolve e atua com a capacidade de realizar transformações sócio-históricas em superação da individualidade.

Supõe-se que o conceito de originalidade certamente não se encerra em Lukács, mas se apresenta em seus textos tardios de maneira coerente com toda a sua construção teórica do ser-autêntico. Assim, a originalidade pode ser compreendida como uma condição para o ser enquanto unidade que se reporta a uma totalidade centrada no gênero humano.

Na ambiência da cidade, a originalidade define os procedimentos de elaboração da obra urbana. Assim, concebida como a obra-prima dos homens, a cidade se transforma em um dos seus principais referenciais, atraindo para o seu limite de influência todas as outras obras que são também fruto da acumulação do trabalho humano no transcorrer do tempo.

Todavia a construção da obra da cidade acontece de forma conflituosa e se origina no embate de classes, onde, o trabalho historicamente alienado, provoca o estranhamento do sujeito com a obra da cidade. Ajuizada como alheia aos esforços do trabalho humano, a cidade é abandonada como obra e passa a ser apresentada como produto a ser realizado ao modo da mercadoria.

No seu sentido social, a obra “designa a atividade de um grupo que toma em suas mãos e a seu cargo seu papel e seu destino social, ou seja, uma *autogestão*” (LEFEBVRE, 1991, p. 215). Desse modo, a originalidade da arte na obra da cidade, na confluência com a temática ambiental e sob o enfoque das expressões artísticas que promovem a ocupação dos espaços da cidade pela população urbana, exemplifica uma tendência colaborativa entre arte, cidade e ambiente.

Essas expressões colaborativas que utilizam a arte de maneira conscientemente política com atuação na cidade evidenciam-se ao mesmo tempo em que outras tendências de aproximação entre arte e a temática ambiental ocorrem de maneira acrítica. Além disso, essas discussões também atendem a demandas oficiais e acadêmicas, que sugerem uma maior aproximação da arte com os problemas ambientais contemporâneos, por exemplo, como se confere em documentos como a Carta da Terra e o Manifesto de Tutzing.

Nessa aproximação da arte com a temática ambiental, verificam-se os estudos oriundos do campo da gestão e do marketing que buscam vincular o trabalho artístico a aspectos prioritariamente econômicos. Esses estudos são formulações acadêmicas voltadas à adequação das estratégias empresariais às crescentes demandas da economia verde ou do ambientalismo de mercado.

No campo das análises que enfatizam a discussão ambiental a partir das realizações artísticas, observam-se tendências que se delineiam de forma múltipla no contato entre arte e ambiente, sendo que os dispositivos próprios de criação artística podem contribuir ou não para evocar ações originais.

Intermediada pelas relações estabelecidas entre artistas, galerias, comunidades e Estado, a originalidade da aproximação entre arte e meio ambiente, sugerida por organismos e documentos oficiais de abrangência internacional, não necessariamente atinge o sujeito em sua realização como ser autêntico. Ainda assim, a práxis artística de cunho ambiental sinaliza com criatividade sobre o significado da obra da cidade para os seus habitantes.

Uma das manifestações artísticas citadas que tomou a cidade como palco de atuação foi o “Edital Manifesto”, ocorrido na oportunidade do movimento #OcupeEstelita. Essa experiência crítica se valeu da norma que obriga a instalação de obras de arte à frente de

edificações para sugerir que a população em geral encaminhasse projetos de interferência artísticas para supostamente serem expostos nos novos prédios do antigo cais. Essa empreitada demonstrou ativismo artístico que retoma o conceito da cidade como obra.

Atuações como o “Edital Manifesto” ou do "Urban Gardening", entre outros descritos, exemplificaram a importância da participação da comunidade artística como mobilizadora de ações que provocam e aguçam o sentimento de participação nas decisões sobre o direito à cidade.

A discussão sobre arte, ambiente e cidade fundamentou a consideração de que mesmo ponderando os casos em que a obra de arte sugere a forma de elementos da natureza, ainda assim, não se pode inferir a sua vinculação com a arte ambiental. Para tal discussão, seria necessária a aplicação de outras metodologias de análise que evocam a originalidade mais próxima à individualidade artística. Além disso, a arte ambiental não é uma expressão que naturalmente fomenta transformações sócio-históricas e, portanto, não seria definidora na realização do ser autêntico e da reintegração da cidade como obra do trabalho humano. Assim como outras expressões, a arte ambiental também é incorporada aos processos de produção do lucro.

Por influência dos autores norteadores da pesquisa, considerou-se o componente da historicidade como essencial para a revelar e situar as relações da arte na cidade de João Pessoa e sua vinculação com os distintos processos de produção e reprodução do espaço urbano.

Nesse levantamento, constatou-se o uso da arte como símbolo demarcador das oligarquias que influenciaram o desenvolvimento de João Pessoa, sendo a presença da arte no espaço urbano, um exemplo das transformações ocorridas na hinterlândia da cidade. Portanto, a arte apresentada nos espaços públicos foi historicamente condicionada pelos aspectos políticos, econômicos e sociais que definiram o formato da cidade e, ainda hoje, simbolizam as estruturas do poder que influenciou a concepção da cidade como um produto a serviço da dominação de uma classe.

As influências históricas sobre a estrutura, a forma, a função e os processos incididos no espaço urbano, definiram a produção da cidade de João Pessoa, distanciando-a da sua concepção como obra do trabalho acumulado no tempo, exercido coletivamente pela população não empoderada das decisões sobre os cursos da cidade. O uso da arte como marcas do poder na cidade tende a se repetir, mas, ao invés de personificar o sujeito político, atualmente ela é usada como ornamento da obra política buscando revesti-la de valor artístico.

A adoção de um instrumento de fomento à arte como obrigação em edificações, apesar de sugerir um maior contato da população urbana com a arte contemporânea, subverteu a arte

à lógica produtiva da habitação como mercadoria, em detrimento à valorização do uso do espaço e da fruição da arte, concebidos com criatividade para servir ao habitante da cidade.

A arte como obrigação na cidade de João Pessoa é uma expressão que segue a tendência de se esvaír no tempo e na memória urbana, perdurando apenas unidades remanescentes resistentes às intempéries, além de outras poucas atribuídas de algum valor estético, mas que sempre demarcarão o momento quando a obra da cidade foi determinada pela especulação imobiliária. A menos que se promovam ações em tendência contrária, em sua maioria e em curto prazo, essas obras de arte se desvanecerão da memória urbana.

A demanda da arte como obrigação na cidade está intimamente vinculada à produção do espaço concebido como uma mercadoria, fato que também lhe impõe uma condição espacial vinculada ao mercado imobiliário e intermediado pelo sistema de financiamento bancário das habitações. Portanto, a originalidade no sentido da arte manifesta-se no embate da expressão artística diante da sua situação como obrigação, fato ocorrido na cidade cuja a obra foi transformada em produto.

O desafio colocado pela presente reflexão sobre a arte como obrigação na cidade enfocou a questão de como a originalidade pode cooperar com a realização da autenticidade do ser que habita a cidade. O desafio se apresentou não exatamente à obra de arte, mas à obra da cidade. Ou melhor, na capacidade do habitante de considerar que a cidade é uma das obras do trabalho individual e coletivo, logo, fruto dos encadeamentos históricos que definem o ser autêntico como pertencente a um espaço e a um tempo, circunscritos na cidade. Portanto, a originalidade lukácsiana se sobressai da consciência do trabalho e dos processos conflituos que edificam a obra da cidade, sendo a arte um dos seus importantes componentes.

A obra de arte como obrigação é um dos conteúdos da obra da cidade que se defronta com os interesses que captam o trabalho de edificação da cidade em benefício dos agentes imobiliários. Dessa forma, a obrigação da arte em edifícios se revela como um procedimento contemporâneo de afirmar novas formas de hostilizar o verdadeiro trabalho artístico. A sua tendência em promover os símbolos dos agentes mais influentes na elaboração da obra da cidade é uma amostra de como a arte é estimada e de como as estruturas do poder rearranjam o espaço urbano.

Portanto, como a cidade é uma obra que se constrói conflituosamente, a originalidade da arte na obra da cidade não pode se encontrar na expressão de uma obrigação. A demanda pela arte na cidade deve advir do trabalho criativo provocador da consciência humana, de modo que a realização do ser autêntico na cidade se constitua em um exercício de humanidade confrontador das forças alienantes que debelam o trabalho e a obra.

Como proferiu Marx (1999), a arte é uma obra com tendência à incompreensão por seus contemporâneos. O mesmo parece se aplicar à obra da cidade. Mas, apesar de tal predisposição, pode-se deduzir que sobre as obras de arte apresentadas em edificações da cidade de João Pessoa, entre 2013 e 2015, impera o gosto das empreiteiras do setor da construção civil e essa arte se distribui na cidade seguindo a condição espacial da especulação imobiliária.

Relata-se que se pode verificar grandes talentos no universo artístico pessoense que, por meio do trabalho criativo, têm a competência de transformar a realidade urbana e de provocar a sensibilidade de quem usa a cidade. Contudo, alguns desses talentos encontram-se na dependência de uma política de incentivo à arte pautada nas demandas do mercado imobiliário e sujeitos às desatenções no âmbito da gestão pública.

Por fim, conclui-se que apenas nas circunstâncias descritas foi que pode surgir uma expressão que pode até ser alienada de originalidade, mas que em realidade traduz a experiência estética e o desenvolvimento da sensibilidade de um momento histórico da obra da cidade.

## REFERÊNCIAS

ALBELDA, José & PISANO, Serena. Bioarte: entre el deslumbramiento tecnológico y la mirada crítica. **Arte y Políticas de Identidad**, Murcia (España), n. 10, p.114-133, dez. 2014. Disponível em: <<http://revistas.um.es/api>>. Acesso em: 3 jun. 2015.

ALCAIDE, Antonio Collados; GARRIDO, David Arredondo. Experiencias artísticas colaborativas: Estilos transductivos en paisajes urbanos transitórios. **Arte y Políticas de Identidad**, Murcia (España), n. 10, p.265-278, dez. 2014. Disponível em: <<http://revistas.um.es/api>>. Acesso em: 3 jun. 2015.

ALMEIDA, Horácio de. **História da Paraíba** – Tomo I. João Pessoa: Imprensa Universitária, 1966.

BARBOSA, Cônego Florentino. **Monumentos históricos e artísticos da Paraíba**. João Pessoa: Editora A União, 1994.

BARBOSA, Aduino Gomes; COSTA, Ademir Araújo da. Implicações Socioespaciais, Econômicas e Jurídicas em Condomínios Fechados Horizontais. **Mercator**, Fortaleza, v. 21, n. 10, p.49-61, jan. 2011.

BELLIDO, Márquez, M. del C. El impacto de la escultura pública contemporánea en el paisaje urbano: Proyecto para una mejora medioambiental y de sostenibilidad de la ciudad de Granada. **Arte y Políticas de Identidad**, Murcia (España), n. 10, p.265-278, dez. 2014. Disponível em: <<http://revistas.um.es/api>>. Acesso em: 3 jun. 2015.

BOFF, Leonardo. **Sustentabilidade: o que é, o que não é**. Petrópolis: Vozes, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8 ed. São Paulo: Brasiliense., 2012.

BEERKENS, Lydia; BREDEK, Frederike. TEMPORARY ART? The Production and Conservation of Outdoor Sculptures in Fiberglass-Reinforced Polyester. **Conservation Perspectives: The GCI Newsletter**. v. 27, n. 2. p.13-15. 2012

BRASIL. Decreto Legislativo nº 485 de 2006. Diário Oficial da União. Brasília, 2006. Disponível em: <[http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaNormas.action?numero=485&tipo\\_norma=DLG&data=20061220&link=s](http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaNormas.action?numero=485&tipo_norma=DLG&data=20061220&link=s)>. Acesso em: 10 de janeiro de 2016.

BRASIL. Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências

\_\_\_\_\_. Lei 9.279, de 14 de maio de 1996. Regula direitos e obrigações relativos à propriedade industrial.

\_\_\_\_\_. Decreto Nº 75.699, de 6 de maio de 1975. Promulga a Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas, de 9 de setembro de 1886, revista em Paris, a 24 de julho de 1971.

\_\_\_\_\_. Ministério da Cultura. **Programa Monumenta: Sítios históricos e conjuntos urbanos de monumentos nacionais: norte, nordeste e centro-oeste**. Brasília: Ministério da Cultura, Programa Monumenta, 2005. Disponível em: [http://www.fcc.sc.gov.br/patrimoniocultural//arquivosSGC/2008101351Vol.\\_3\\_-\\_Stios\\_Histicos\\_e\\_Conjuntos\\_de\\_Monumentos\\_Naciona.pdf](http://www.fcc.sc.gov.br/patrimoniocultural//arquivosSGC/2008101351Vol._3_-_Stios_Histicos_e_Conjuntos_de_Monumentos_Naciona.pdf). Acesso em 17 ago. 2016

\_\_\_\_\_. Augusto Carlos da Silva Telles. (Org.). **Atlas dos Monumentos Históricos e Artísticos do Brasil**. Brasília: Ministério da Cultura, 2007.

\_\_\_\_\_. Lei nº 10.257, de 10 de julho de 2001. **Estatuto da Cidade**.

BULLOT, N. J. The Functions of Environmental Art. **Leonardo**. 47(5), 511-512. The MIT Press, 2014.

BURK, Adrienne L. Beneath and before: continuums of publicness in public art. **Social & Cultural Geography**, [s.l.], v. 7, n. 6, p.949-964, dez. 2006. Informa UK Limited. DOI: 10.1080/14649360601055862.

But is it art? The role of the artist in today's business environment. **Strategic Direction**, [s.l.], v. 24, n. 10, p.21-23, 19 set. 2008. Emerald. DOI: 10.1108/02580540810907083.

BUTLER, D. (2008). Plagiarism pinioned: there are tools to detect non-originality in articles, but instilling ethical norms remains essential. *Nature*, 466(7303). <http://doi.org/10.1038/news.2008.520>

"California-based McDonald's goes green and gold." **Engineered Systems** Sept. 2012: 14+. Academic OneFile. Web. 1 Feb. 2016.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **O espaço urbano: Novos Escritos Sobre a Cidade**. São Paulo: FFLCH, 2007.

\_\_\_\_\_. O consumo do espaço. In: CARLOS, Ana Fani Alessandri et al. **Novos Caminhos da Geografia**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2007A. p. 173-186.

\_\_\_\_\_. O poder do corpo no espaço público: o urbano como privação e o direito à cidade. **GEOUSP – Espaço e Tempo São Paulo** v. 18 n. 2 p. 472-486, 2014a.

\_\_\_\_\_. La ciudad como privación y la reapropiación de lo urbano como ejercicio de la ciudadanía. **Scripta Nova** (Barcelona), v. 18, p. 1, 2014.

CABALLERO, Belén Romero. Prácticas artísticas ecológicas: Un estado de la cuestión. **Arte y Políticas de Identidad**, Murcia (España), n. 10, p.11-34, dez. 2014. Disponível em: <<http://revistas.um.es/api>>. Acesso em: 3 jun. 2015.

**CARTA DA TERRA**, 2004, Disponível em: <<http://www.mma.gov.br/responsabilidade-socioambiental/agenda-21/carta-da-terra>> Acesso em: 12 dez. 2016.

CLAMMER, John. Art and the Arts of Sustainability. **Social Alternatives**, Maroochydore, v. 33, n. 3, p.65-71, mai. 2014. Disponível em: <<http://socialalternatives.com/contact>>. Acesso em: 16 dez. 2015

Corbiniano Villaça. **A União**. Parahyba, p. 1-1. 10 jul. 1920.

CRUZ, Leone da. **Oferenda para xangô**. 2014. Disponível em: <<http://www.edificiorecife.org/>>. Acesso em: 02 fev. 2015.

DEFFENTI, Fabiano, ALGARVE, Joao Henrique. "Copyright vs. droit d'auteur and abuse of intellectual property rights over artistic works." *International Law News* Winter 2012: 12+. *AcademicOneFile*. Web. 9 Sept. 2015.

DINIZ, Yane Almeida. **A forma do edifício alto**: análise de edifícios residenciais em João Pessoa - PB (1979 - 1990). 2013. 181 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura, Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

DOMBKOWSKI, Chris. "Simultaneous Internet publication and the Berne Convention." *Santa Clara Computer & High Technology Law Journal* May 2013: 643+. *AcademicOneFile*. Web. 9 Sept. 2015.

FANKHANEL, Leo. "The effects of the Berne Convention on translations in the Netherlands." *Student's Guides to the U.S. Government Series* 11.1 (2014): 1+. *Academic One File*. Web. 9 Sept. 2015.

FIALHO, Ana Letícia (coord.). **Pesquisa setorial**: o mercado de arte contemporânea no Brasil. 3. ed. São Paulo: Latitude/Abact, 2014.

\_\_\_\_\_. (coord.). **Pesquisa setorial**: o mercado de arte contemporânea no Brasil. 3. ed. São Paulo: Latitude/Abact, 2015.

FIX, Mariana. UMA PONTE PARA A ESPECULAÇÃO - ou a arte da renda na montagem de uma "cidade global". **Caderno CRH**, Brasília, DF, 22.55, 24 08 2009. Disponível em: <<http://www.cadernocrh.ufba.br/viewarticle.php?id=622>>. Acesso em: 02 03 2016

FLORIDA, R.. The Creative Class and Economic Development. **Economic Development Quarterly**, [s.l.], v. 28, n. 3, p.196-205, 15 jul. 2014. SAGE Publications. DOI: 10.1177/0891242414541693.

FRANCE. Décret n° 2002-677 du 29 avril 2002, modifié par le décret n° 2005-90 du 4 février 2005. relatif à l'obligation de décoration des constructions publiques et précisant les conditions de passation des marchés ayant pour objet de satisfaire à cette obligation. Dinponible em: <http://legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000409144>. Acesso em: 20 jan. 2014.

FRANCE. Circulaire du 16 août 2006 relative à l'application du décret n° 2002-677 du 29 avril 2002 relatif à l'obligation de décoration des constructions publiques, modifié par le décret n° 2005-90 du 4 février. <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000792602> . Acesso em 29 janeiro de 2014.



FRANCE. Décret n°2005-90 du 4 février 2005 modifiant le décret n° 2002-677 du 29 avril 2002 relatif à l'obligation de décoration des constructions publiques et précisant les conditions de passation des marchés ayant pour objet de satisfaire à cette obligation. <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000420187&categorieLien=cid> . Acesso em 29 janeiro de 2014.

FREDERICO, Celso. **Cotidiano e arte em Lukács**. *Estud. av.* [online]. 2000, vol.14, n.40, pp. 299-308. ISSN 0103-4014.

GENERAL SERVICES ADMINISTRATION. GSA art in architecture polices and procedures. In: [http://www.gsa.gov/portal/mediaId/208567/fileName/AIA\\_policies\\_and\\_procedures.action](http://www.gsa.gov/portal/mediaId/208567/fileName/AIA_policies_and_procedures.action). November, 2010. Acesso em 05 de fevereiro de 2016.

GIEDION, Sigfried. **Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GOMBRICH, E. H. **Os usos das imagens: estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual**. Bookman: Porto Alegre, 2012.

GOMES, E. T. A.. The private-public space in contemporary cities: among obsolescences and innovations. Nebula frontiers in the management forms.. In: Martin Coy; Martina Neuburger. (Org.). Global Change: Herausforderungen für Lateinamerika. Innsbruck. Innsbrucker Geographische Studien, 2012, p. 123-129.

\_\_\_\_\_. Espaços Limiares - Conteúdos subvertem formas no processo contínuo de (Re)produção da e na Cidade Contemporânea. **Investigación y Desarrollo** (Barranquilla), v. 16, p. 174-195, 2008.

HAUG, W.F. **Crítica da estética da mercadoria**. Unesp: São Paulo, 1997.

HOBBSAWM, Eric J. **Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX**. Tradução de Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. **Como mudar o mundo: Marx e o marxismo, 1840-2011**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2009.

INGRAM, Mrill. **Sculpting Solutions: Art–Science Collaborations in Sustainability**. Environment, Philadelphia, v. 54, n. 4, p.25-34, ago. 2012. Disponível em: <[www.environmentmagazine.org](http://www.environmentmagazine.org)>. Acesso em: 16 dez. 2015.

JOÃO PESSOA. Prefeitura Municipal. LEI N° 12.024, de 20 de janeiro de 2011. Estabelece a obrigatoriedade de obras de arte nas edificações na cidade de João Pessoa e dá outras providências. Disponível em:< <http://www.joaopessoa.pb.gov.br/>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

\_\_\_\_\_. Lei n° 3, de 30 de dezembro de 1992. **Plano Diretor da Cidade de João Pessoa**. João Pessoa.

\_\_\_\_\_. Capital ganha mais beleza com esculturas em espaços públicos. 08 out. 2010 (. <http://www.joaopessoa.pb.gov.br/capital-ganha-mais-beleza-comesculturas-em-espacos-publicos/>. Acesso em: 15/11/2015.

\_\_\_\_\_. Agra inaugura nova iluminação e obra de arte no bairro do Bessa 22 set 2010. <http://www.joaopessoa.pb.gov.br/agra-inaugura-nova-iluminacaoe-obra-de-arte-no-bairro-do-bessa/> Acesso em: 15/11/2015.

\_\_\_\_\_. Prefeitura inaugura obra em homenagem a Ariano Suassuna 09 out 2009. <http://www.joaopessoa.pb.gov.br/prefeitura-inaugura-obra-em-homenagem-a-ariano-suassuna/> Acesso em: 15/11/2015.

\_\_\_\_\_. Mangabeira ganha escultura em homenagem à N. S. das Neves 22 abr 2010. <http://www.joaopessoa.pb.gov.br/mangabeira-ganha-escultura-emhomenagem-a-n-s-das-neves/> Acesso em: 15/11/2015.

JORDÃO, Fabricia Cabral de Lira. **O Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba**. 2012. 240 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arte, Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

KEITSCH, Martina. Sustainable Design: A Brief Appraisal of its Main Concepts. **Sustainable Development**, [s.l.], v. 20, n. 3, p.180-188, maio 2012. Wiley-Blackwell. DOI: 10.1002/sd.1534. Disponível em: <<http://api.wiley.com/onlinelibrary/tdm/v1/articles/10.1002/sd.1534>>. Acesso em: 02 fev. 2016.

KIRCHBERG, Volker; KAGAN, Sacha. The roles of artists in the emergence of creative sustainable cities: Theoretical clues and empirical illustrations. **City, Culture And Society**, [s.l.], v. 4, n. 3, p.137-152, set. 2013. Elsevier BV. Disponível em: <<http://api.elsevier.com/content/article/PII:S1877916613000386?httpAccept=text/xml>>. Acesso em: 18 jan. 2016.

KONDER, Leandro. **A questão da ideologia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LARA, Ricardo. **Notas lukacsianas sobre a decadência ideológica da burguesia**. *Rev. katálysis* [online]. 2013, vol.16, n.1, pp. 91-100. ISSN 1414-4980.

LEFEBVRE, Henry. **O direito à cidade**. [Tradução de Rubens Eduardo Frias]. Editora Moraes. São Paulo, 1991.

\_\_\_\_\_. **A revolução urbana**. [Tradução de Sérgio Martins]. Ed. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

\_\_\_\_\_. **A vida cotidiana no mundo moderno**. São Paulo: Ática, 1991.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista**. São Paulo. Companhia das Letras, 2015.

LOMBARDO, Carla. **Uma Torre é uma torre.** 2014. Disponível em: <<http://www.edificiorecife.org/>>. Acesso em: 02 fev. 2015.

LORUSSO, Salvatore; BRAIDA, Angela. Art and environment as media for ecosustainability, ethics and aesthetics. **Conservation Science in Cultural Heritage**, [S.l.], v. 12, p. 55-78, Dec. 2012. ISSN 1973-9494. Available at: <<http://conservation-science.unibo.it/article/view/3382/2747>>. Date accessed: 17 Jan. 2016. doi:<http://dx.doi.org/10.6092/issn.1973-9494/3382>.

LUKÁCS, György. **Significación actual del realismo crítico.** Era. México. 1963

\_\_\_\_\_. **Estética:** La peculiaridad de lo estético: Categorías psicológicas y filosóficas básicas de lo estético. v. 1. Barcelona - México: Grijalbo, 1966a.

\_\_\_\_\_. **Estética:** La peculiaridad de lo estético: Categorías psicológicas y filosóficas básicas de lo estético. v. 3. Barcelona - México: Grijalbo, 1966b.

\_\_\_\_\_. **Estética:** la peculiaridad de lo estético. Cuestiones liminares de lo estético. v. 4. Barcelona - México: Grijalbo, 1967.

\_\_\_\_\_. **Ensaio de literatura.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

\_\_\_\_\_. **Introdução a uma estética Marxista:** Sobre a Particularidade como Categoria da Estética. 2 ed. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1970.

\_\_\_\_\_. **Prolegômenos para uma ontologia do ser social:** questões de princípios para uma ontologia hoje tornada possível. São Paulo: Boitempo, 2010.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e teoria da literatura.** São Paulo: Expressão Popular, 2010. 296p.

\_\_\_\_\_. Der Spiegel entrevista o filósofo Lukács. **Verinotio: revista on-line de filosofia e ciências humanas.** Belo Horizonte, v. 4, n. 9, p.333-350, nov. 2008. Semestral. Disponível em: <<http://www.verinotio.org/>>. Acesso em: 10 mar. 2015. Tradução: Rainer Patriota.

\_\_\_\_\_. **Para uma ontologia do ser social.** São Paulo: Boitempo, 2013. 2 v.

MACÍAS, Benito Sánchez-Montañés; ARREGUI-PRADAS, Rocío. La creación artística ante el paradigma ecológico. **Arte y Políticas de Identidad**, Murcia (España), n. 10, p.265-278, dez. 2014. Disponível em: <<http://revistas.um.es/api>>. Acesso em: 3 jun. 2015.

MAIA, Doralice Sátyro. Habitação popular e o processo de periferização e de fragmentação urbana: uma análise sobre as cidades de João Pessoa-PB e Campina Grande-PB. **Geosul** (UFSC), v. 28, p. 89-114, 2014.

\_\_\_\_\_. Ordem, higiene e embelezamento na Cidade Alta e na Cidade Baixa: a modernização da cidade da Parahyba – Brasil. **Revista Convergência Crítica**, Núcleo de Estudos e Pesquisas em Teoria Social – NEPETS. Movimentos Sociais, Direitos e Sociedade, v. 1, n. 1, 2012.

MÁRQUEZ, María del Carmen Bellido. El impacto de la escultura pública: proyecto para una mejora medioambiental y de sostenibilidad de la ciudad de Granada. **Arte y Políticas de**

**Identidad**, Murcia (España), v. 11, n. 10, p. 265-278, dez. 2014. Disponível em: <<http://revistas.um.es/api>>. Acesso em: 3 jun. 2015.

MARTÍNEZ, Inmaculada Abarca. Conocimiento científico y bioarte: Pulsión entre lo natural y lo artificial. Una escena del arte en México. **Arte y Políticas de Identidad**, Murcia (España), v. 11, n. 10, p.193-207, dez. 2014. Disponível em: <<http://revistas.um.es/api>>. Acesso em: 3 jun. 2015.

MARTINS, José de Souza. **História e arte no Cemitério da Consolação**. Secretaria da Cultura/Prefeitura de São Paulo. São Paulo, 2008. Disponível em: [http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/cemiterio\\_baixa\\_1219246534.pdf](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/cemiterio_baixa_1219246534.pdf). Acesso em: 14/03/2014

MARX, Karl. **Para a Crítica da Economia Política**. Do Capital. O Rendimento e suas Fontes. Tradução de Edgard Malagodi. Colaboração de José Arthur Gianotti. Coleção “Os Pensadores”. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

\_\_\_\_\_. **O capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital**. São Paulo: Biotempo, 2013.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã, 1º capítulo: seguido das Teses sobre Feuerbach**. [tradução de Silvio Donizete Chagas]. São Paulo: Centauro, 2002.

MÉSZÁROS, István. **O conceito de dialética em Lukács**. 1 ed. São paulo: Boitempo, 2013.

MINISTÈRE DE LA CULTURE, ET DE LA COMMUNICATIONS ET DE LA CONDITION FÉMINIE DU QUÉBEC (2008), Intégration des arts à l’architecture et à l’environnement : bilan 2004-2007 supervision : Suzanne Bernier, Catherine Bégin ; recherche et rédaction : Nicole Allard, Line Roy, Service de l’intégration des arts à l’architecture, 143 p. : ill. en couleur

MORALES, L. G.; COLINO, V. G. Resiliencia tecnológica. **Arte y Políticas de Identidad**, Murcia (España), n. 10, p.265-278, dez. 2014. Disponível em: <<http://revistas.um.es/api>>. Acesso em: 3 jun. 2015.

MORLEY, Edith J. Introduction. in: YOUNG, Edward. **Conjectures on Original Composition**. 1918. Ed. Edith J. Morley. London: Longmans, Green &Co.; Manchester University Press, 1918.

MOYNIHAN, Daniel Patrick. **Guiding Principles for Federal Architecture**. USA, 1962

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. Declaração do Rio de Janeiro sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento (Declaração do Rio), adotada de 3 a 14 de junho de 1992.

PAULINO, Elisaul Belis. Arte y marketing: Esfuerzos interdisciplinarios para una cultura de conciencia socio-ambiental. **Arte y Políticas de Identidad**, Murcia (España), n. 10, p.265-278, dez. 2014. Disponível em: <<http://revistas.um.es/api>>. Acesso em: 3 jun. 2015.

PARAÍBA. Constituição (1989). Constituição de 1989. Constituição do Estado da Paraíba. Paraíba.

PLANTA da Cidade da Parahyba do Norte. [S.l.: s.n.], [18--?]. 1 mapa ms., desenho a nanquim, papel vegetal, 104 x 100. Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_cartografia/cart539223/cart539223.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_cartografia/cart539223/cart539223.jpg)>. Acesso em: 18 ago. 2016. Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_cartografia/cart539223/cart539223.html](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_cartografia/cart539223/cart539223.html)>. Acesso em: 18 ago. 2016.

PROST, C. A Legacy of Principled Design. **Planning**. 78, 4, 36-37, Apr. 2012. ISSN: 00012610.

PUNÍN, María Gabriela et al. Arte, microorganismos y ciencia. **Arte y Políticas de Identidad**, Murcia (España), v. 11, n. 10, p.337-343. dez. 2014. Disponível em: <<http://revistas.um.es/api>>. Acesso em: 3 jun. 2015.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. **História da Filosofia**. Vol. 3. Paulus. São Paulo. 6 ed. 2003.

RECIFE. Prefeitura Municipal. Lei nº 15.592 de 10 de janeiro de 1992. Altera dispositivos da Lei nº 14.239, de 17.12.1980, e dá outras providências. Disponível em: <<http://www.legiscidade.recife.pe.gov.br/lei/15592/>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

ROCHE, Annette. Le 1 %, de la faculté des sciences de Paris à l'Université Pierre et Marie Curie: inventaire, restauration, valorisation d'un patrimoine artistique méconnu, **In Situ** [En ligne], 17 | 2011, mis en ligne le 19 janvier 2012, consulté le 29 janvier 2014. URL: <http://insitu.revues.org/889> ; DOI : 10.4000/insitu.889

RODRIGUES, Artur Medeiros Veiga. Palacete 348 e a nova forma de morar. **Parahyba** (IPHAEP), v.1, n.1, 2016.

READ, Herbert Edward. **Escultura moderna: uma história concisa**. São Paulo. Martins Fontes, 2003.

RUIZ, Carmen Marin. Arte medioambiental y ecología: Elementos para una reflexión crítica. **Arte y Políticas de Identidad**, Murcia (España), v. 11, n. 10, p.35-54. dez. 2014. Disponível em: <<http://revistas.um.es/api>>. Acesso em: 3 jun. 2015.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**. 6ª São Paulo: Record, 2001.

\_\_\_\_\_. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Edusp, 2004.

\_\_\_\_\_. **O espaço do cidadão**. São Paulo: Nobel, 1987.

SANTOS, Maria Isabel Pia dos. **“Panfletos apócrifos”**: prática de intolerância religiosa no segundo turno das eleições 2010 na Paraíba. Cadernos Imbondeiro, João Pessoa, v. 3, n. 2., 2014.

SANTOS, Anderson Alves dos. **Frente, Verso e Reverso de um cartão-postal: leituras de paisagens da Praça Nossa Senhora da Boa Viagem – Recife - PE.** Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2007. Disponível em: <[http://www.geociencias.ufpb.br/posgrad/dissertacoes/anderson\\_alves.pdf](http://www.geociencias.ufpb.br/posgrad/dissertacoes/anderson_alves.pdf)>. Acesso em: 20 out. 2016.

SANTOS, Leonel Ribeiro dos. **A concepção Kantiana da experiência estética: novidades, tensões e equilíbrios.** *Trans/Form/Ação* [online]. 2010, vol.33, n.2, pp. 35-75. ISSN 0101-3173.

SCHMIDT, Alfred. **El concepto de naturaleza en Marx.** Siglo XXI de España Editores, S.A. Madrid, 2011.

SCHMITT, Carly. Headwinds: sustainability as a theme in contemporary public art. **Environmentalist**, Gewerbestrasse, v. 1, n. 32, p.332-338, out. 2012.

SHAMAY-TSOORY, S. G.; ADLER, N.; AHARON-PERETZ, J.; PERRY, D.; MAYSELESS, N. (2011). The origins of originality: the neural bases of creative thinking and originality. **Neuropsychologia**, 49(2), 178–85. <http://doi.org/10.1016/j.neuropsychologia.2010.11.020>.

SILVA, José Flávio. **Progresso e destruição na cidade da Parahyba: cidade dos jardins.** João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2009.

SILVA JUNIOR, Francisco Pereira da. **Paraíba: Memória Cultural.** João Pessoa. Grafset, 2011.

SINGER, Alan E. Sustainable Art and Human Systems. **Sustainability: The Journal of Record**, [s.l.], v. 6, n. 3, p.171-175, jun. 2013. Mary Ann Liebert Inc. DOI: 10.1089/sus.2013.9863.

SMITH, N. **The new urban frontier: Gentrification and the revanchist city.** New York, London: Routledge, 1996

SOLER RUIZ, Isabel, and SOTO SÁNCHEZ, Pilar. Los Latidos De La Tierra: Arte Ecológico Para Acompasar Nuestros Ritmos. **Arte y Políticas de Identidad**, Murcia (España), v. 11, n. 10, p.321-336, dez. 2014. Disponível em: <<http://revistas.um.es/api>>. Acesso em: 3 jun. 2015.

STERN, Simon. Copyright, Originality, and the Public Domain in Eighteenth-Century England. In: MCGINNIS, Reginald (ed). *Originality and Intellectual Property in the French and English Enlightenment.* London Routledge, 2008, p. 69-101.

SUNDAY NNAMDI, B; GOMBA, O; UGIOMOH, F. Environmental Challenges and Eco-Aesthetics in Nigeria's Niger Delta. **Third Text**. 27, 1, 65-75, Jan. 2013. ISSN: 09528822. The Art of Sustainability. **Environmental Design & Construction**. 12, 4, 82, Apr. 2009. ISSN: 10958932.

TUTZINGER MANIFEST: for the strengthening of the cultural-aesthetic dimension of sustainable development. 2001. Disponível em: <<http://www.kupoge.de/ifk/tutzinger-manifest/pdf/tuma-gb.pdf>>. Acesso em: 10 de junho de 2013.

UNESCO. **Declaração universal sobre diversidade cultural**. 2002. Disponível em <http://unesdoc.Unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf>. Acesso em 10/01/2016.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **As ideias estéticas de Marx**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1968.

WHEATON, Ken. "McDonald's gives new meaning to green advertising." *Advertising Age* 8 Oct. 2007: 48. **Academic OneFile**. Web. 1 Feb. 2016.

WORD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION (WIPO). **Berne convention for the protection of literary and artistic Works**: Status on July 15, 2015. 2015. Disponível em: <http://www.wipo.int/export/sites/www/treaties/en/documents/pdf/berne.pdf>

XIAO GUANG, LI. Deconstruction and Reconstruction: Contemporary Public Art Under the Vision of Ecological Aesthetics. **Cross-Cultural Communication**. Vol. 10, No. 4, 2014, pp. 63-68 DOI: 10.3968/4808

YOUNG, Edward. **Conjectures on Original Composition**. 1918. Ed. Edith J. Morley. London: Longmans, Green & Co.; Manchester University Press, 1918.

ZANINI, L. E. de A. A proteção internacional do direito de autor e o embate entre os sistemas do copyright e do droit d'auteur. Seção Judiciária do Rio de Janeiro [online]. 2011, vol.18, n.30, pp. 115-130. ISSN: 2177-8337. [http://www4.jfrj.jus.br/seer/index.php/revista\\_sjrj/article/view/242](http://www4.jfrj.jus.br/seer/index.php/revista_sjrj/article/view/242)

### Referências de bens móveis e integrados

INBMI - INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. **PB/JP-016.0001**: Monumento ao centenário da independência do Brasil. João Pessoa: Iphaep - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, 2016.

INBMI - INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. **PB/JP-016.0039**: Monumento a Venâncio Neiva. João Pessoa: Iphaep - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, 2016.

INBMI - INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. **PB/JP-016.0002**: Monumento a Álvaro Machado. João Pessoa: Iphaep - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, 2016.

INBMI - INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. **PB/JP-016.0034**: Monumento a Aristides Lobo. João Pessoa: Iphaep - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, 2016.

INBMI - INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. **PB/JP-016.0007**: Monumento a Pedro Américo. João Pessoa: Iphaep - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, 2016.

INBMI - INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. **PB/JP-016.0003**: Monumento a Epitácio Pessoa. João Pessoa: Iphaep - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, 2016.

INBMI - INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. **PB/JP-2016.0004**: Monumento a Antônio Pessoa. João Pessoa: Iphaep - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, 2016.

INBMI - INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. **PB/JP-016.0006**: Monumento a Antenor Navarro. João Pessoa: Iphaep - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, 2016.

INBMI - INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. **PB/JP-016.0005**: Monumento a João Pessoa. João Pessoa: Iphaep - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, 2016.

INBMI - INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. **PB/JP-016.0038**: Monumento a Camilo de Holanda. João Pessoa: Iphaep - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, 2016.

INBMI - INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. **PB/JP-016.0033**: Monumento a Andre Vidal de Negreiros. João Pessoa: Iphaep - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, 2016.

INBMI - INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. **PB/JP-016.0027**: Monumento a Augusto dos Anjos. João Pessoa: Iphaep - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, 2016.

INBMI - INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. **PB/JP-016.0028**: Monumento a Augusto dos Anjos. João Pessoa: Iphaep - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, 2016.

INBMI - INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. **PB/JP-016.0029**: Monumento a Augusto dos Anjos. João Pessoa: Iphaep - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, 2016.

INBMI - INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. **PB/JP-016.0094**: Curandeirismo. João Pessoa: Iphaep - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, 2016.

INBMI - INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. **PB/JP-016.0103**: Cenas Nordestinas. João Pessoa: Iphaep - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, 2016.

INBMI - INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. **PB/JP-016.0095**: Pombas da paz. João Pessoa: Iphaep - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, 2016.



INBMI - INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. **PB/JP-016.0097**: Assembleia da Pacificação. João Pessoa: Iphaep - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, 2016.

INBMI - INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. **PB/JP-016.0096**: A gênese. João Pessoa: Iphaep - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, 2016.

INBMI - INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. **PB/JP-016.0102**: Alvorada. João Pessoa: Iphaep - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, 2016.

INBMI - INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. **Telas do Palácio do Governo**. João Pessoa: Iphaep - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, 2016.

INBMI - INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. **PB/JP-016.0107**: Pendões sobre o Azul. João Pessoa: Iphaep - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, 2016.

INBMI - INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. **PB/JP-016.0108**: Tigre Saltando. João Pessoa: Iphaep - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, 2016.

INBMI - INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. **PB/JP-016.0109**: Porquinhos Vermelhos. João Pessoa: Iphaep - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, 2016.

INBMI - INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. **PB/JP-016.0111**: Coqueirais. João Pessoa: Iphaep - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, 2016.

INBMI - INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. **PB/JP-016.0112**: Boi Azul. João Pessoa: Iphaep - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, 2016.

INBMI - INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. **PB/JP-016.0113**: Porquinhos Amarelos. João Pessoa: Iphaep - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, 2016.

INBMI - INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. **PB/JP-016.0110**: Abstração I. João Pessoa: Iphaep - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, 2016.

INBMI - INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. **PB/JP-016.0114**: Abstração II. João Pessoa: Iphaep - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, 2016.

## Referências de documentos iconográficos

### Ilustrações

SANTOS, Anderson Alves dos. **Igrejas na cidade Parahyba do Norte. Digitalizado a partir de imagem da Planta da Cidade da Parahyba do Norte.** [S.l.: s.n.], [18--?]. 1 mapa ms., desenho a nanquim, papel vegetal, Biblioteca Nacional. 2016. 1 Ilustração.

SEM AUTOR. **Identidade visual da empresa Muro Alto.** Disponível: <[www.muroaltopb.com.br](http://www.muroaltopb.com.br)>. Acesso em 13 maio 2014. 1 Ilustração.

SEM AUTOR. **Identidade visual do empreendimento Heron Marinho.** Disponível: <<http://i.ytimg.com/vi/MGZg5MMKnf0/maxresdefault.jpg>>. Acesso em 13 de mai. 2014. 1 Ilustração.

**Projeto de obra de arte “Brasil”. Eliakim Queiroz. Agência de Banco do Brasil, Mangabeira – 2014.** Fonte: FUNJOPE, 2015. 1 Ilustração.

**Projeto de obra de arte “Cavalito”. Residencial Boulevard Cristo – 2014.** Fonte: FUNJOPE, 2015. 1 Ilustração.

### Fotografias

SANTOS, Anderson Alves dos. **“Festejando a Natureza” de Wilson Figueiredo.** 2015. 1 Fotografia.

\_\_\_\_\_. **Sem título. Rodrigues Lima. Residencial Manary.** 2015. 1 Fotografia.

\_\_\_\_\_. **“Banho de Sol”. Elpídio Dantas. Residencial Tours Mont-Blanc.** 2014. 1 Fotografia.

\_\_\_\_\_. **“Como uma renda irlandesa”. Marcos Pinto. Mansões Heron Marinho.** 2015. 1 Fotografia.

\_\_\_\_\_. **“O Caminhante”. Wilson Figueiredo, Alta Vista Premium Residence.** 2015. 1 Fotografia.

\_\_\_\_\_. **Monumento “Apedra do Reino”. Miguel dos Santos. Parque Sólon de Lucena.** 2016. 1 Fotografia.

\_\_\_\_\_. **Estátua de Nossa Senhora Mãe dos Homens – século XVIII.** 2016. 1 Fotografia.

\_\_\_\_\_. **Busto de Venâncio Neiva feita pelo artista M. Sain - 1919.** 2016. 1 Fotografia.

\_\_\_\_\_. **Monumento ao centenário da Independência feita pelo artista Rodolpho Lima - 1923.** 2016. 1 Fotografia.

\_\_\_\_\_. **Estátua de Álvaro Machado - 1918.** 2016. 1 Fotografia.

- \_\_\_\_\_. **Busto de Aristides Lobo feita pelo artista M. Sain - 1918.** 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **Estátua de Pedro Américo feito pelo artista M. Sain - 1920.** 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **Monumento a Epitácio Pessoa feita pelo artista M. Sain - 1920.** 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **Estátua de Antônio Pessoa - 1926.** 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **Busto de Tamandaré - 1953.** 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **Monumento a João Pessoa feita pelo artista Humberto Cozzo - 1933.** 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **Sepultura em homenagem a Antenor Navarro feita pelo artista Humberto Cozzo - 1945.** 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **Busto de Camilo de Holanda - 1950.** 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **Busto de André Vidal de Negreiros – 1950.** 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **Efígie do Índio Piragibe - 1955.** 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **Busto de Augusto dos Anjos feita pelo artista Humberto Cozzo - 1940.** 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **Busto de Augusto dos Anjos feito pelo artista Lino E. S. - 1981.** 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **Estátua de Augusto dos Anjos feita pelo artista Demétrio - 2007.** 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **Estátua de Augusto dos Anjos feita pelo artista J. Maciel - 2014.** 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **Painel de Abelardo da Hora, "Curandeirismo" - 1956.** 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **Painel de Sylvia Barreto "Cena Nordestina"- 1963.** Foto: Santos, 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **Painel escultórico de Raul Córdula "Pombas da Paz" - 1973.** 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **Silhar cerâmico de Lupicínio e Elpídio Dantas "Abstração I" - 1999/2000.** 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **Silhar cerâmico de Chico Ferreira "Pendões sobre o azul" - 1999/2000.** 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **Silhar cerâmico de Chico Ferreira "Tigre Saltando" - 1999/2000.** 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **Silhar cerâmico de Chico Ferreira "Coqueiral" - 1999/2000.** 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **Silhar cerâmico de Chico Ferreira "Boi Azul" - 1999/2000.** 2016. 1 Fotografia.

- \_\_\_\_\_. **Silhar cerâmico de Chico Ferreira "Porquinhos vermelhos" - 1999/2000.** 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **"Galo Barcelos". Lucena Neto. Residencial Rio das Conchas – 2014.** 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **"Minecraft". Ronaldo Cordeiro, Toulon – 2014.** 2015. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **"O Cavaleiro Alado". Wilson Figueiredo da Silva. Concurso Jackson Ribeiro.** 2016. 1. Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **"Guardião da Cidade". Evanice dos Santos Silva. Concurso Jackson Ribeiro**2016. 1. Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **"As Bênçãos à Nossa Senhora das Neves". Marco Aurélio Alcântara Damaceno. Concurso Jackson Ribeiro.** 2016. 1. Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **"Sinergia 2". Sidney Leonardo Albuquerque de Azevedo. Concurso Jackson Ribeiro.** 2016. 1. Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **"Saudação ao Sol". Erickson Campos Britto. Concurso Jackson Ribeiro. Foto: Santos.** 2016. 1. Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **"Revoar". Luiz de Farias Barroso. Concurso Jackson Ribeiro.** 2016. 1. Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **"Digital". Eliakim Queiroz. Edifício Marluce Campelo – 2014.** 2016. 1 Fotografia
- \_\_\_\_\_. **"Muro Alto". Eliaquim Queiroz. Edifício Cândido Portinari – 2013.** 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **Placa em frente da sede da Monteiro Construções e Empreendimentos.** 2015. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **"Espelho". Eliakim Queiroz. Edifício Maria Vitória – 2014.** 2015. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **"Ícone". Eliakim Queiroz. Edifício Maria Cândida – 2014.** 2015. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **"Como uma renda irlandesa". Marcos Pinto. Mansões Heron Marinho - 2015.** 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **"JP Vienna". Di Souza. Residencial.** 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **"Totem Moderno". Ana Lúcia Pinto. Cartagena Residence – 2013.** 2016. 1 Fotografia
- \_\_\_\_\_. **"O beijo". Horieby Ribeiro.** 2015. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **"Unidos pelo cooperativismo". UNICRED JP Cooperativa de Crédito de Livre Administração de Assessoria de João Pessoa LTDA – 2015.** 2016. 1 Fotografia.

- \_\_\_\_\_. **“Dia de Lazer”**. Clóvis Júnior. Residencial Monte Chevalier. 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **“Pé de Serra”**. Davi Queiroz. Residencial Luxor Privé – 2015. 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **“Homem Moderno III”**. Dyógenes Chaves. Residencial Imperial Sul – 2014. 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **“Arco-Íris”**. Eliakim Queiroz. Residencial La Vitta – 2015. 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **“Adoração a Deus”**. Eliakim Queiroz. Residencial Santa Rita de Cássia – 2014. 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **“O Abaporú”**. Eliakim Queiroz. Residencial Abaporú – 2015. 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **“Um Vinho Brinda a Vida”**. Lili Brasileiro. Beaujolais – 2014. 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **Ventos dos Mares”**. Elionai Gomes. Residencial Quadramares I – 2013. 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **Sem título**. Elpídio Dantas. Residencial Cabo Branco Garden – 2015. 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **“Carnavais do Cabo Branco”**. Lucena Neto. Jardins do Atlântico Fat – 2014. 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **“Porto da saudade”**. Flávio Tavares. 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **“Série bichos”**. Chico Ferreria. Enseada de Coqueirinho – 2015. 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **“Série bichos”**. Chico Ferreria. Sapucaia Mar Hotel – 2015. 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **“Série casulo”**. Cabo Branco Home Service - 2014. Chico Ferreira. 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **“Perfect”**. Gabriel Marcos F. de Oliveira. 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **“Inspiração”**. Gabriel Marcos Ferreira de Oliveira. Residencial Francisca Nicolau – 2014. 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **“Pégaso”**. Jandy Rocha. Parque Jardim do Mar – 2015. 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **“Torque”**. André da Nóbrega. Boulevard Miramar – 2014. 2015. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **“Balança”**. André da Nóbrega. Edifício Solar do Atlântico – 2014. 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **“Mulher Sentada”**. Crisólogo. Residencial Castel Vetrano – 2014. 2014. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **“Rio Jordão”**. Di Souza. Residencial Rio Jordão – 2013. 2016. 1 Fotografia.

- \_\_\_\_\_. **"Farias Neto"**. Di Souza. **Residencial Porto Laguna – 2013**. 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **"Chamada"**. Di Souza. **Contax S/A - 2015**. 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **Sem título**. Rodrigues Lima. **Residencial Manary – 2015**. 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **"Como uma onda no mar"**. Marcos Pinto. **Oceanos Residence – 2014**. 2015. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **"Alvorecer de um novo dia"**. Marcos Pinto. **Residencial Quebec - 2014**. 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **"Como uma onda no mar"**. Marcos Pinto. **Israel Flat Tambaú - 2014**. 2015. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **"Fontes do Saber"**, Marcos Santana. **Kairós Colégio LTDA – 2014**. 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **"A Santa Família"**. Nenê Cavalcanti. **Assaí Supermercado Atacadista – 2013**. 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **"Ecoabstrato"**. Socorro Leal **Condomínio Eco Medical Center Cartaxo – 2014**. 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **"Saint Michel"**. Miguel dos Santos. **Saint Michel Boulevard – 2013**. 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **"Vôo Pássaro"**. Mirabeau Menezes. **Mar do Bessa Residence – 2014**. 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **"Caminho do Mar"**. Mirabeau Menezes. **Luxor Paulo Miranda Home Service – 2013**. 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **"Sobreposição"**. Potsdan. **Residencial Haderek – 2015**. 2015. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **"Minecraft"**, Ronaldo Cordeiro. **Residencial Toulon – 2014**. 2015. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **"Porto Azzuro"**. Sayonara Gomes de Oliveira. **Residencial Porto Azzarro – 2013**. 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **"Tiki"**. Sóter Carreiro. **Edifício Castelfidardo – 2014**. 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **"O Samurai"**. Wilson Figueiredo. **Residencial Monte Fuji – 2013**. 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **"Elos de Amizade"**. Wilson Figueiredo. **Residencial Palazzo Essenciale - 2015**. 2016. 1 Fotografia.
- \_\_\_\_\_. **"Sede de te ver"**. Wilson Figueiredo. **Bar do Cuscuz – 2016**. 2016. 1 Fotografia.

\_\_\_\_\_. **“Flor de Cactus”**. Wilson Figueiredo. SESC – 2012. 2016. 1 Fotografia.

**Obra de arte autorizada para instalação na Zona de restrição adicional.** Fonte: FUNJOPE, 2015. 1 Fotografia.

## APÊNDICE A - Nota acerca da trajetória da pesquisa e do pesquisador

Figura 54: Festejando a Natureza.



Wilson Figueiredo, 2014. Edifício Vilagio de Capri. Foto: Anderson Santos, 07/07/2015.

A pesquisa acadêmica é revestida de muita história e parte dela é suprimida em função da exigente objetividade do atual modelo de trabalho. Sabendo disso, tomei a liberdade de descrever um pouco da minha trajetória como pesquisador, revelando em primeira pessoa um pouco da minha trajetória profissional até ingressar no Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento e Meio Ambiente – PRODEMA, da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE.



Sou Licenciado em Geografia pela UFPE (2001-2005) e Mestre em Geografia pela Universidade Federal da Paraíba (2005-2007). Desde o ano de 2009 sou professor efetivo do Departamento de Engenharia e Meio Ambiente da UFPB - Campus IV/Litoral Norte, dedicando-me ao ensino, pesquisa e extensão junto ao curso de bacharelado em Ecologia.

Durante o período de graduação tive a oportunidade de ingressar na iniciação científica (2003) junto ao Programa de Educação Tutorial (PET) do curso de Geografia da UFPE sob a tutoria da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Edvânia Tôrres Aguiar Gomes. Como componente desse grupo, tive a chance de desenvolver competências e habilidades no âmbito da pesquisa, do ensino e da extensão, ainda enquanto aluno de graduação.

No ano de 2003 a professora Edvânia Tôrres em uma de nossas primeiras reuniões coletivas de orientação no PET, solicitou-me que citasse uma localidade na cidade do Recife. Na oportunidade comentei sobre a Praça Nossa Senhora da Boa Viagem. Em seguida, frente a uma lousa, a professora desenhou os contornos da praça enquanto narrava para os alunos presentes, alguns dos processos de organização daquele recorte da cidade do Recife. Então, intrigado com as possibilidades de análise e também motivado por um vínculo de história pessoal, logo entendi que aquela pracinha poderia ser o meu objeto de pesquisa.

A partir daquele dia, durante quase dois anos consecutivos, procurei amadurecer um procedimento de estudo que me permitisse interpretar e analisar a paisagem tomando como objeto do estudo a Praça Nossa Senhora da Boa Viagem. Nesse ínterim e depois de pensar e escrever sobre diferentes maneiras de abordagem, surgiu-me a ideia de utilizar o cartão-postal como suporte de pesquisa, um recurso metodológico, naquele tempo, muito pouco convencional no âmbito da geografia e de outros campos do conhecimento.

O primeiro produto dessa nossa reflexão intitulado “Frente e verso de um cartão-postal” levou ao entendimento do cartão-postal como um recorte seletivo do espaço geográfico e foi publicado no ano de 2004 no VI Congresso Brasileiro de Geógrafos (CBG), recebendo boas críticas desde a apresentação do trabalho na cidade de Goiânia.

Os estudos da iniciação científica subsidiaram a elaboração de projeto de pesquisa submetido ao Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) onde tive a oportunidade de ser aprovado no processo seletivo em uma classificação que me conferiu uma bolsa de estudos. Assim, no ano de 2005, ainda com vínculo na graduação na UFPE e no PET, fui desenvolver a minha pesquisa de mestrado na UFPB, intitulada “Frente, verso e reverso de um cartão-postal: Leituras de paisagens da Praça Nossa Senhora da Boa Viagem, Recife-PE” (SANTOS, 2007), com a orientação do professor Raimundo Barroso Cordeiro Jr. (historiador), e co-orientação da professora Doralice Sátyro Maia (geógrafa).

Com enfoque no cartão-postal e na Praça de Boa Viagem, pude realizar uma expressiva revisão bibliográfica sobre os respectivos temas além de procurar teorizar sobre as suas conexões com a formação da paisagem urbana da cidade do Recife. A pesquisa foi significativamente importante para a minha formação enquanto professor de geografia e como pesquisador, mas foi também especialmente importante no âmbito da realização pessoal.

A dissertação foi apresentada no ano de 2007, foi aprovada com distinção e além do orientador e da co-orientadora teve como componente da banca examinadora, as professoras Maria de Fátima Rodrigues e Edvânia Tôrres.

Logo após concluir o mestrado em 2007, passei a atuar profissionalmente. Trabalhei como professor substituto nos cursos de Geografia e Pedagogia da Universidade Estadual da Paraíba e nos cursos de Ecologia e Hotelaria da Universidade Federal da Paraíba. No ano de 2009 assumi o cargo de professor de dedicação exclusiva junto ao Departamento de Engenharia e Meio Ambiente onde está sediado o Curso de Bacharelado em Ecologia, no Campus IV da UFPB, localizado no município de Rio Tinto, a 55 km da cidade de João Pessoa.

Durante a minha atuação na UFPB como professor efetivo, além de atividades de ensino e extensão, procurei desenvolver pesquisas que envolvessem temas que pudessem colaborar com a realidade observada no litoral norte paraibano e com o próprio curso de ecologia e que envolvessem as disciplinas e os projetos pelos quais sou responsável.

Nesse ínterim, procurei amadurecer a ideia de estudar em nível de doutorado as relações da arte exposta como obrigação nos edifícios da cidade de João Pessoa e a vinculação dessas obras de arte com o espaço urbano.

A motivação da realização de uma pesquisa sobre o tema da arte no urbano advém de dois momentos de cotidianos vivenciados no Recife e em João Pessoa. Quando fui morar na cidade de João Pessoa no ano de 2005 tive a oportunidade de arruar pela cidade, descobrindo bairros, serviços e aprendendo a viver e me adaptar àquela nova realidade de cidade. À medida que me acostumava com a cidade e a percebia como um lugar, também passei a estranhar as mudanças que passaram a acontecer no espaço urbano com o crescente aquecimento do setor imobiliário.

Enquanto assistia a cidade ser verticalizada nos bairros mais nobres e também presenciava com impressionante rapidez casas sendo demolidas e terrenos serem ocupados com prédios com a tipologia de três pisos, observava, com a mesma impressionante velocidade, essas mesmas edificações serem vendidas e ocupadas. Porém, naquele momento, um dos elementos que mais me chamava atenção eram as obras de arte que surgiam à frente das novas edificações erguidas no espaço urbano.

Em alguns anos registrei na memória que em muitas ruas da cidade de João Pessoa passaram a existir novos edifícios, comumente acompanhados de uma obra de arte. A maioria delas expressava uma forma abstrata, era confeccionada na cor branca e em fibra de vidro. Além disso, a paternidade das obras era distinguida pela assinatura do artista plástico local chamado Di Souza.

Esse reconhecimento da cidade de João Pessoa gerou inúmeras dúvidas e outras curiosidades sobre a presença daquelas obras de arte, porém, a única informação de que tinha conhecimento era que a presença daquelas esculturas e painéis à frente das novas edificações perfazia uma exigência municipal.

Essa mesma inquietação que me levava a perceber as obras de arte à frente de algumas edificações na cidade eu havia herdado das observações realizadas ainda enquanto criança, quando viajava diariamente para a escola, da casa de minha família no bairro de Piedade em Jaboatão, até o bairro do Derby, no Recife. Naqueles nove anos de vai e vem entre os bairros do Derby e Piedade, durante as décadas de 1990 e 1999, tive a oportunidade de enxergar algumas das obras de arte que se apresentavam à frente de edificações no bairro de Boa Viagem. Entre as que me recordo, ainda podem ser vistas expostas no mesmo local.

Entre os anos de 2003 e 2007 quase que exclusivamente enxerguei a pracinha de Boa Viagem, mas ao vivenciar as modificações no espaço urbano da cidade de João Pessoa com o surgimento de prédios e obras de arte, revelou-se em mim a memória de elementos da paisagem que avistara da janela do ônibus “Rio Doce – Piedade” que cotidianamente me levava para o Colégio da Polícia Militar e que me trazia para casa no final de cada dia.

Na iminência de prestar a seleção de doutorado, eu me encontrava imerso nas leituras iniciais sobre história da arte e coletando algumas primeiras informações sobre as legislações de fomento à arte no Brasil e ao conquistar a aprovação no processo seletivo, solicitei a liberação de minhas funções docentes da UFPB para realizar a qualificação em nível de doutorado e prontamente fui atendido pelo departamento onde estou sediado, ficando liberado até janeiro de 2017 para a realização dessa qualificação profissional.

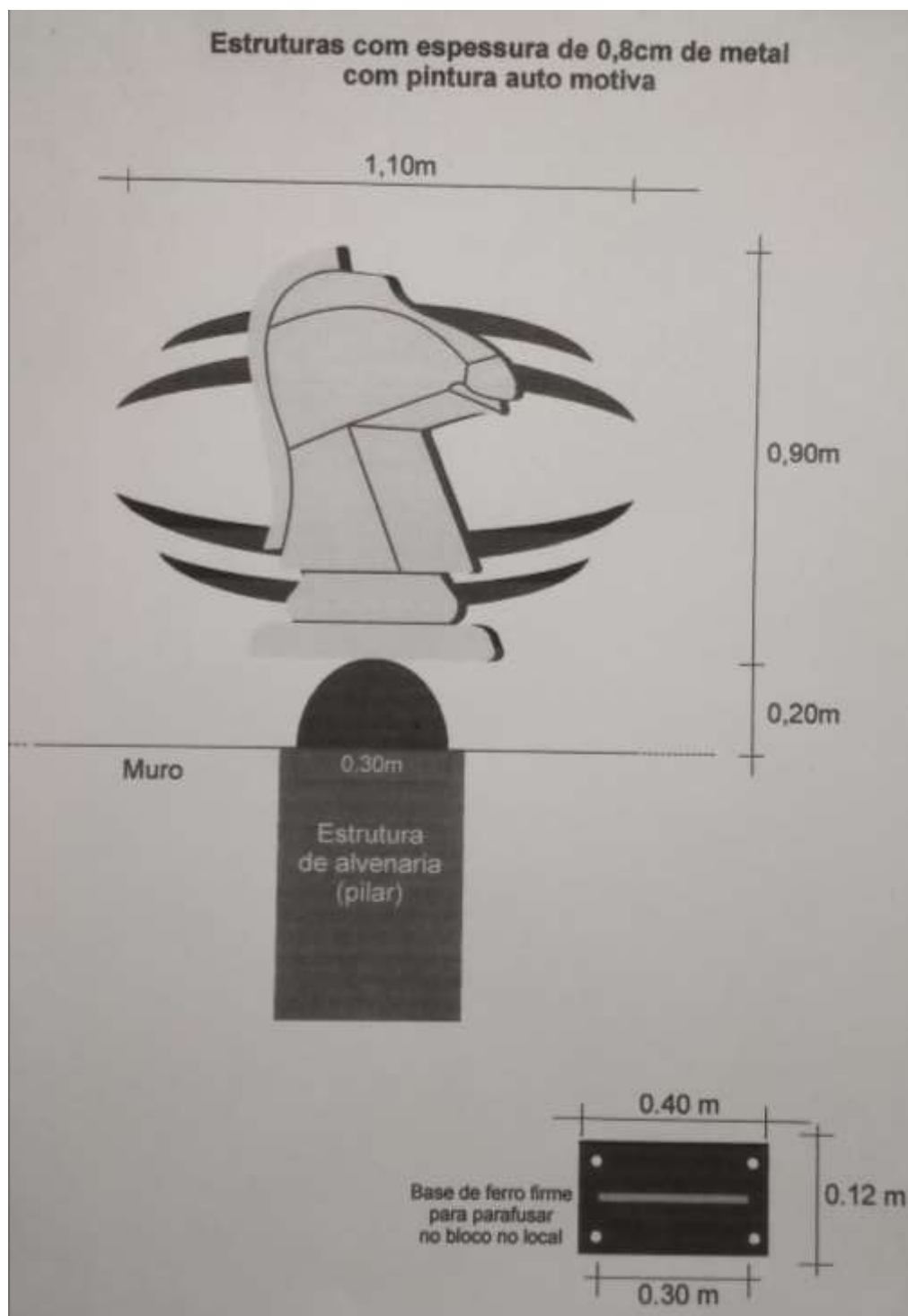
O presente projeto de doutorado é um desafio que está sendo abraçado com bastante motivação. Ele dialoga com alguns temas abordados na minha dissertação de mestrado, porém, sob outro enfoque teórico e empírico. Assim, acredito poder aprimorar as reflexões acadêmicas ao tomar a arte como suporte de estudo em um contexto de produção do espaço que se realiza no limiar da atuação articulada entre o Estado e o capital e no limiar entre o público e o privado.

Acredito que por meio dessa pesquisa e por via da interlocução com as pessoas que me acompanham nessa realização, poderei exercitar uma reflexão crítica sobre o espaço urbano.

Poderei colaborar com teorizações sobre a importância da presença da arte na cidade. Deverei formular uma compreensão sobre as estratégias de incorporação da produção do espaço perante o fomento da arte. Poderei colaborar com melhor propriedade no âmbito do ensino, da pesquisa e da extensão desenvolvidos mediante a minha atuação profissional na Universidade Federal da Paraíba.

**ANEXO A - Imagens de obras de arte por artistas****Abelardo Emanuel Carlos**

Figura 55 - Cavalito.



Projeto da única obra de arte do artista, não identificada durante os trabalhos de campo. Abelardo Emanuel Carlos, 2014. Residencial Boulevard Cristo – 2014. Fonte: FUNJOPE.

**Ana Lúcia Pinto**

Figura 56 - Totem Moderno.



Ana Lúcia Pinto, 2013. Cartagena Residence. Foto: Anderson Santos, 16/12/2016.

**Bartolomeu Antônio Ribeiro de Souza**

Figura 57 - O beijo.



Horieby Ribeiro, 2014. Residencial Príncipe da Paz V. Foto: Anderson Santos, 10/07/2015.

**Clóvis Dias Júnior**

Figura 58 - Unidos pelo cooperativismo.



Clóvis Júnior, 2015. UNICRED JP Cooperativa de Crédito de Livre Administração de Assessoria de João Pessoa LTDA. Foto: Anderson Santos, 16/12/2016.

Figura 59 - Dia de Lazer.



Clóvis Júnior, 2014. Residencial Monte Chevalier. Foto: Anderson Santos, 16/12/2016.

**David Queiroz da Silva**

Figura 60 - Pé de Serra.



Davi Queiroz, 2015. Residencial Luxor Privé. Foto: Anderson Santos, 16/12/2016.

**Dyógenes Chaves Gomes**

Figura 61 - Homem Moderno III.



Dyógenes Chaves, 2014. Residencial Imperial Sul. Foto: Anderson Santos, 16/12/2016.



## Eliakim Queiroz da Silva

Figura 62 - Arco-Íris.



Eliakim Queiroz, 2015. Residencial La Vitta. Foto: Anderson Santos, 12/10/2016

Figura 63 - Adoração a Deus.



Eliakim Queiroz, 2014. Residencial Santa Rita de Cássia. Foto: Anderson Santos, 16/12/2016

Figura 64 - O Abaporú.



Eliakim Queiroz, 2015. Residencial Abaporú. Foto: Anderson Santos, 16/12/2016

## Eliane de Siqueira Brasileiro

Figura 65 - Um Vinho Brinda a Vida.



Lili Brasileiro, 2014. Edifício Beaujolais. Foto: Anderson Santos 16/12/2016.

## Elionai Gomes do Nascimento

Figura 66 - Ventos dos Mares.



Elionai Gomes, 2013. Residencial Quadramares I. Foto: Anderson Santos, 14/12/2016.

**Elpídio Dantas da Rocha Neto**

Figura 67 - Sem título.



Elpídio Dantas, 2015. Residencial Cabo Branco Garden. Foto: Anderson Santos, 16/12/2016.

**Euclides Lucena Neto**

Figura 68 - Carnavais do Cabo Branco.



Lucena Neto, 2014. Jardins do Atlântico Fat. Foto: Anderson Santos, 16/12/2016.

**Flávio Roberto Tavares de Melo**

Figura 69 - Porto da saudade.



Flávio Tavares, 2014. Residencial Porto Real. Foto: Anderson Santos, 09/07/2015.

## Francisco Ferreira de Andrade

Figura 70 - Série casulo



Chico Ferreira, 2014. Cabo Branco Home Service. Foto: Anderson Santos: 06/07/2015.

Figura 71 - Série bichos.



Chico Ferreria, 2015. Enseada de Coqueirinho. Foto: Anderson Santos: 16/12/2016.

Figura 72 - Série bichos.



Chico Ferreria, 2015. Sapucaia Mar Hotel. Foto: Anderson Santos: 12/10/2016.

**Gabriel Marcos Ferreira de Oliveira**

Figura 73 - Perfect.



Gabriel Marcos F. de Oliveira, 2013. Residencial Ewerton Belmont.  
Foto: Anderson Santos, 29/10/2015.

Figura 74 - Inspiração.



Gabriel Marcos Ferreira de Oliveira, 2014. Residencial Francisca Nicolau.  
Foto: Anderson Santos, 16/12/2016.

**Jandy Rocha de Oliveira**

Figura 75 - Pégaso.



Jandy Rocha, 2015. Parque Jardim do Mar. Foto: Anderson Santos, 14/12/2016.



**José André da Nóbrega Júnior**

Figura 76 - Torque.



André da Nóbrega, 2014. Booulevard Miramar.  
Foto: Anderson Santos, 09/07/2015.

Figura 77 - Balança.



André da Nóbrega, 2014. Edifício Solar do Atlântico. Foto: Anderson Santos, 16/12/2016.

**José Crisólogo da Costa**

Figura 78 - Mulher Sentada.



Crisólogo, 2014. Residencial Castel Vetrano. Foto: Anderson Santos, 18/12/2016.

## José de Souza Lima Filho

Figura 81 - Farias Neto.



Di Souza, 2013. Residencial Porto Laguna.  
Foto: Anderson Santos, 16/12/2016.

Figura 79 - Rio Jordão.



Di Souza, 2013. Residencial Rio Jordão.  
Foto: Anderson Santos, 16/12/2016.

Figura 80 - Chamada.



Di Souza, 2015. Contax S/A. Foto: Anderson Santos, 14/12/2016.

**José Iremar Rodrigues Gomes**

Figura 82 - Sem título.



Rodrigues Lima, 2015. Residencial Manary. Foto: Anderson Santos, 16/12/2016.

## Marcos Antônio Pinto de Moraes

Figura 85 - Como uma onda no mar.



Marcos Pinto, 2014. Israel Flat Tambaú. Foto: Anderson Santos, 07/07/2015.

Figura 83 - Alvorecer de um novo dia.

Figura 84 - Como uma onda no mar.



Marcos Pinto, 2014. Oceanos Residence.  
Foto: Anderson Santos, 06/07/2015.



Marcos Pinto, 2014. Residencial Quebec. Foto:  
Anderson Santos, 16/12/2016.

**Marcos Aurélio Pereira Santana**

Figura 86 - Fontes do Saber.



Marcos Santana, 2014. Kairós Colégio LTDA. Foto: Anderson Santos, 14/12/2016.

## Maria das Neves Cavalcanti Moreira

Figura 87 - A Santa Família.



Nenê Cavalcanti, 2013. Assaí Supermercado Atacadista. Foto: Anderson Santos, 16/12/2016.

## Maria do Socorro Araújo Leal

Figura 88 - Ecoabstrato.



Socorro Leal, 2014. Condomínio Eco Medical Center Cartaxo. Foto: Anderson Santos, 26/11/2016.

## Miguel Domingos dos Santos

Figura 89 - Saint Michel.



Miguel dos Santos, 2013. Saint Michel Boulevard. Foto: Anderson Santos, 16/12/2016.



## Mirabeau de Menezes Pontes

Figura 90 - Vôo Pássaro.



Mirabeau Menezes, 2014. Mar do Bessa Residence. Foto: Anderson Santos, 14/12/2016.

Figura 91 - Caminho do Mar.



Mirabeau Menezes, 2013. Luxor Paulo Miranda Home Service. Foto: Anderson Santos, 12/10/2016.

## Potsdan Pinho Paschoal

Figura 92 - Sobreposição.



Potsdan, 2015. Residencial Haderek. Foto: Anderson Santos, 16/12/2016.

## Ronaldo Codeiro dos Santos

Figura 93 - Minecraft.



Ronaldo Cordeiro, 2014. Residencial Toulon. Foto: Anderson Santos, 06/07/2015.

**Sayonara Gomes de Oliveira**

Figura 94 - Porto Azzuro.



Sayonara Gomes de Oliveira, 2013. Residencial Porto Azzarro. Foto: Anderson Santos, 16/12/2016.

**Sóter Carreiro de Araújo Júnior**

Figura 95 - Tiki.



Sóter Carreiro, 2014. Edifício Castelfidardo. Foto. Anderson Santos, 16/12/2016.

## Wilson Figueiredo da Silva

Figura 96 - Elos de Amizade.



Wilson Figueiredo, 2015. Residencial Palazzo Essenciale. Foto: Anderson Santos, 14/12/2016.

Figura 98 - Sede de te ver.



Wilson Figueiredo, 2016. Bar do Cuscuz. Foto: Anderson Santos, 12/10/2016.

Figura 97 - O Samurai.



Wilson Figueiredo, 2013. Residencial Monte Fuji. Foto: Anderson Santos, 12/10/2016.

**ANEXO B - Lei nº 5.738 de 29 de agosto de 1988**

Estabelece a obrigatoriedade de obras de arte nas edificações na cidade de João Pessoa e dá outras providências.

O Prefeito do Município de João Pessoa, Estado da Paraíba, faço saber que o poder Legislativo decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art 1º - Toda construção pública ou privada com área superior a 2.000 m<sup>2</sup>, que vier a ser edificada no Município de João Pessoa, deverá conter, em lugar de destaque e de fácil visibilidade, obra plana ou tridimensional, compatível com a área e dimensão da construção.

Art 2º - A obra de arte que trata esta Lei, será parte integrante da edificação, deverá ser executada com material não perecível, ser original, nos termos da legislação brasileira em vigor que trata dos direitos autorais.

Art 3º - Somente poderão executar os serviços de que trata esta Lei, os artistas plásticos paraibanos residentes no Estado ou outros nele radicados há mais de cinco anos, antecipadamente inscritos no Departamento Cultural da Prefeitura da Capital e que sejam membros efetivos da Associação dos Artistas Plásticos Profissionais da Paraíba (AAPP-PB).

Parágrafo Primeiro – No caso de edificações públicas a obra de arte a ser integrada a construção será escolhida através de concurso obrigatório previamente anunciado, e terá como comissão julgadora, representantes da Secretaria de Educação e Cultura do Município, da Associação de Artistas Plásticos Profissionais da Paraíba (AAPP), por elas indicados, pelo proprietário da edificação, pelo responsável da realização do projeto arquitetônico, ou outros representantes devidamente autorizados por procuração.

Parágrafo Segundo – Nos casos das obras de arte em edificações privadas, será bastante a aprovação do autor do objeto ou do seu procurador.

Art. 4º - A ser requerida a licença para construção, deverá ser assinalado no projeto o local e o espaço destinado a obra de arte, com indicações das técnicas e das dimensões da peça a ser integrada à construção e recursos disponíveis para a execução, anunciado no Valor Padrão Monetário em vigor.

Parágrafo Primeiro – Para concurso e exame a obra de arte a ser integrada à construção, os artistas devem apresentar as suas propostas em “lay-outs” ou maquetes, acompanhadas pelo memorial descrito das técnicas a serem empregadas, custos, cronograma de execução e currículo.

Parágrafo Segundo – No caso da construção pública, as indicações técnicas do projeto (plantas, cortes e fachadas) serão cedidos aos artistas interessados, mediante requerimento à Prefeitura Municipal, após comprovação de pagamento do valor correspondente às cópias dos originais.

Art. 5º - Para salvaguardar os interesses das partes integrantes, os serviços relativos as exigências desta Lei será registrados em Cartório, em forma de contrato, tendo o Foro da Capital como árbitro.

Art. 6º - As construções referentes a esta Lei, terão seu habite-se liberado , quando o requerimento tiver a assinatura do proprietário a obra, do artista e do autor do projeto.

Art. 7º - Esta Lei entrará em vigor na data da sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Paço da Prefeitura Municipal de João Pessoa, em 29 de agosto de 1988.

ANTONIO CARNEIRO ARNAUD  
(Prefeito)  
MARCILIO DE QUEIROZ CHAVES  
(Secretário Chefe de Gabinete)

**ANEXO C - Decreto nº 2.977/96 de 04 de março de 1996**

Regulamenta a Lei nº 5.738 de 29 de agosto de 1988 – que dispõe sobre a obrigatoriedade de obras de artes nas edificações da Cidade de João Pessoa.

O PREFEITO DO MUNICIPIO DE JOAO PESSOA, usando das atribuições que lhe são conferidas pelo Art. 60, inciso V, da Lei Orgânica para o Município de João Pessoa, e de conformidade com a Lei nº 5.738, de 29 de agosto de 1988.

**D E C R E T A:**

Art. 1º - A concessão, pelos órgãos competentes da Prefeitura Municipal de João Pessoa, de licença para construção de edifícios – públicos ou privados – com mais de 2.000 m<sup>2</sup>(dois mil metros quadrados) de área construída fica condicionada à obrigatoriedade de os projetos respectivos preverem a colocação , em lugar notável de edificação – ou a combinação de ambas, coerente com o partido arquitetônico ou o caráter mais geral da edificação.

§ 1º - As dimensões da edificação atingida nas leis e regulamentos específicos, independem da forma e da volumetria do partido arquitetônico adotado no projeto respectivo.

§ 2º - Os projetos de arquitetura a que se refere o caput deste artigo devem indicar o espaço e as dimensões previstos para a instalação da obra de arte referida naquele dispositivo.

§ 3º - O disposto no caput deste artigo aplica-se às obras de ampliação de edificações cuja área construída e seus acréscimos venham a atingir ou a ultrapassar o limite de superfície de 2.000 m<sup>2</sup> (dois mil metros quadrados).

§ 4º - Nas edificações públicas a obra de arte a ser integrada à construção será escolhida mediante concurso, que terá por comissão de julgamento representantes da Fundação Cultural da Cidade de João Pessoa – FUNJOPE, da Associação de Artistas Plásticos Profissionais da Paraíba –AAPP, do órgão ou da entidade a que pertença a edificação e do responsável pela realização do projeto arquitetônico, ou seus representantes, devidamente autorizados por mandato.

Art. 2º - A obra de arte deve ser constituída de materiais naturais, transformados ou sintéticos de comprovada resistência e durabilidade, face às intempéries e outras formas de deterioração ou de degradação ambientais.

Parágrafo Único – Na hipótese de emprego de materiais naturais a obra de arte deve receber coberturas de proteção de vernizes, resinas, películas, emulsões e outros produtos congêneres.

Art. 3º - A expedição de Licença de HABITE-SE, a cargo dos órgãos competentes da Prefeitura Municipal de João Pessoa, fica condicionada à instalação definitiva da obra de arte de que trata este Decreto, a qual constituirá parte integrante e indissociável da edificação.

Art. 4º - As construções referidas a esta Lei somente terão a Licença de HABITE-SE concedida quando o respectivo requerimento e os documentos que o acompanham contiverem a assinatura do seu proprietário, do artista e do autor do projeto.

Art. 5º - À Fundação Cultural de João Pessoa – FUNJOPE, compete o encargo de atestar a originalidade, a qualidade, a integridade, a durabilidade e a permanência das obras de arte integrantes das edificações da Cidade de João pessoa, referidas a este Decreto.



Parágrafo Único – A Fundação Cultural de João Pessoa – FUNJOPE, em articulação com os órgãos da Prefeitura Municipal de João Pessoa responsáveis pela vistoria final da edificação, emitirá os relatórios e pareceres necessários à instrução dos processos e de concessão de Licença de HABITE-SE relativos aos casos em que se exija a instalação das obras de arte regulamentadas por este Decreto.

Art. 6º - O artista responsável pela criação e a consequência instalação da obra de arte deverá ser cadastrada na Fundação Cultural de João Pessoa – FUNJOPE.

Art. 7º - Este Decreto entra em vigor na data de sua publicação.

Art. 8º - Revogam-se as disposições em contrário.

GABINETE DO PREFEITO DO MUNICIPIO DE JOAO PESSOA, em 04 de março de 1996, 412 ° da Fundação da Paraíba.

FRANCISCO XAVIER MONTEIRO DA FRANCA  
PREFEITO MUNICIPAL

FERNANDO MARTINS DA SILVA  
Secretário de Planejamento e Coordenação

ELISIO LUIZ SOBREIRA MONTEIRO DA FRANCA  
Secretário de Serviços Urbanos

EMÍLIA AUGUSTA LINS FREIRE  
Secretária de Educação e Cultura

**ANEXO D - Lei nº 8.582, de 25 de agosto de 1998**

DÁ NOVA REDAÇÃO AO ARTIGO 3º E § 1º, DA LEI Nº 5.738, DE 29 DE AGOSTO DE 1988, E DÁ OUTRAS PROVIDÊNCIAS.

O PREFEITO DO MUNICÍPIO DE JOÃO PESSOA, ESTADO DA PARAIBA, FAÇO SABER QUE O PODER LEGISLATIVO APROVA E EU SANCIONO A SEGUINTE LEI:

Art. 1º - O artigo 3º e o seu § 1º, da Lei nº 5.738, de 29 de agosto de 1988, que trata da obrigatoriedade de obras de arte nas edificações na Cidade de João Pessoa, passam a ter a seguinte redação:

“Art. 3º - A execução dos serviços de que trata esta Lei será executada por artistas plásticos devidamente inscritos na FUNJOPE – Fundação Cultural de João Pessoa.  
§ 1º – No caso das edificações públicas a obra de arte a ser integrada à construção será escolhida através de concurso obrigatório previamente anunciado, e será julgado por uma Comissão formada através de ato do Prefeito da Capital.”

Art. 2º - Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Art. 2º - Revogam-se as disposições em contrário.

PAÇO DA PREFEITURA MUNICIPAL DE JOÃO PESSOA, EM 25 DE  
AGOSTO DE 1998.  
CÍCERO DE LUCENA FILHO  
Prefeito

**ANEXO E - Lei nº 11.649 de 12/01/2009**

Dá nova redação aos artigos da Lei nº 5.738 de 29 de agosto de 1988, que estabelece a obrigatoriedade de obras de artes nas edificações na cidade de João Pessoa, e dá outras providências.

O PREFEITO DO MUNICÍPIO DE JOÃO PESSOA, ESTADO DA PARÁIBA, FAÇO SABER QUE A CÂMARA MUNICIPAL DECRETA E EU SANCIONO A SEGUINTE LEI:

Art. 1º Fica acrescida à Lei nº 5.738, de 29 de agosto de 1988 os seguintes artigos:

"Art. 1º A. Toda edificação com área de construção superior a 1000m<sup>2</sup> (mil metros quadrados) a ser construída ou em construção no município de João Pessoa, deverá conter uma obra de arte original em lugar de destaque e de fácil visibilidade pública.

Art. 1º B. As edificações com área de construção compreendida entre 1000m<sup>2</sup> (mil metros quadrados) e 2000 m<sup>2</sup> (dois mil metros quadrados) deverão conter obras de arte em suas dependências em lugar de destaque e de fácil visibilidade, interna ou externa à edificação.

§ 1º As obras de arte a que se refere este artigo poderão ser de qualquer forma: quadros, painéis, murais, objetos de artes, cerâmicas, esculturas, relevos escultóricos, ou quaisquer tipo de obra de arte, desde que obedeça a critérios colocados pela Comissão a que se refere o caput do art. 3º-C, compatível e harmônica com o local de instalação, bem como com o projeto arquitetônico em questão, devendo para este fim ser ouvido o arquiteto responsável.

§ 2º As edificações com área superior a 2000 m<sup>2</sup> (dois mil metros quadrados) deverão conter obras de arte em lugar de destaque e visibilidade pública, na área externa à edificação. Para este fim sendo consideradas as seguintes formas: os painéis em cerâmica, esculturas e murais ou relevos escultóricos, executado em material de comprovada resistência e durabilidade, em face de intempéries e outras formas de deterioração ou degradação ambiental, compatível e harmônica com o projeto arquitetônico principal, devendo para este fim ser ouvido o arquiteto responsável.

§ 3º O disposto no caput deste artigo aplica-se a edificações públicas ou privadas de uso coletivo, quais sejam:

- I - edifícios poliresidenciais ou comerciais;
- II - edifícios de repartições e órgãos públicos;
- III - casas de espetáculos;
- IV - hospitais, casas de saúde ou similares;
- V - estabelecimentos bancários;
- VI - estabelecimentos de ensino;
- VII - clubes e associações recreativas;
- VIII - restaurantes;
- IX - ginásios esportivos;
- X - hotéis, motéis e pousadas; e
- XI - praças e parques.

§ 4º Para efeito do estabelecido neste artigo, consideram-se as seguintes dimensões mínimas para a aplicação desta Lei: em painéis, murais e relevos escultóricos, a medida de 4,00m<sup>2</sup> (quatro metros quadrados) e no caso de esculturas no mínimo 1m (um metro) de altura.

§ 5º A responsabilidade pela manutenção e preservação das obras deverá ser de responsabilidade dos proprietários dos imóveis.

Art. 3º A VETADO.

Parágrafo único. VETADO

Art. 3º B. Para acompanhamento, cumprimento e fiscalização desta Lei, será constituída uma Comissão Julgadora formada por: 02 (dois) representantes da Fundação Cultural de João Pessoa - FUNJOPE; 02 (dois) membros efetivos e atuantes de entidades reconhecidas que representem à categoria; 01 (um) representante da SEPLAN.

Art. 3º C. No caso das edificações públicas a obra de arte a ser integrada a construção será escolhida através de concurso obrigatório, publicado em edital, e terá como Comissão Julgadora 02 (dois) representantes da Fundação Cultural de João Pessoa; 02 (dois) representantes do Conselho Municipal de Cultura; e do responsável pelo projeto arquitetônico da edificação.

Art. 3º D. Nos casos de obras de artes em edificações privadas, o autor do projeto arquitetônico deverá ter acesso ao catálogo dos artistas cadastrados, ficando a seu critério a escolha da obra de arte a ser inserida na edificação, observando-se o disposto nos artigos a que se refere esta Lei.

§ 1º A disponibilização do catálogo dos artistas é de responsabilidade da Fundação Cultural de João Pessoa - FUNJOPE.

§ 2º VETADO."

Art. 2º Os responsáveis pela construção da edificação que não cumprirem esta Lei, deverão pagar multa no valor monetário de 20 UFIRs vigente no período de verificação da infração.

Art. 3º Esta Lei entrará em vigor a partir da data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

PAÇO DO GABINETE DA PREFEITURA MUNICIPAL DE JOÃO PESSOA/PB, em 12 de  
janeiro de 2009.

RICARDO VIEIRA COUTINHO

Prefeito

Autoria do Vereador Flávio Eduardo Maroja (FUBA)

**ANEXO F - Lei Nº 12.024, de 20 de janeiro de 2011**

ALTERA OS ARTIGOS "1ºA E 1ºB" DA LEI Nº 11.649, DE 12 DE JANEIRO DE 2009, QUE ESTABELECE A OBRIGATORIEDADE DE OBRAS DE ARTES NAS EDIFICAÇÕES NA CIDADE DE JOÃO PESSOA, E DÁ OUTRAS PROVIDÊNCIAS.

O PREFEITO DO MUNICÍPIO DE JOÃO PESSOA, ESTADO DA PARAÍBA, FAÇO SABER QUE A CÂMARA MUNICIPAL DECRETA E EU SANCIONO A SEGUINTE LEI:

Art. 1º Os arts. "1ºA e 1ºB" da Lei nº 11.649, de 12 de janeiro de 2009, passam a vigorar com a seguinte redação:

"Art. 1º A Toda edificação com área de construção superior a 1000m<sup>2</sup> (mil metros quadrados) a ser construída ou em construção no Município de João Pessoa, deverá conter uma obra de arte original em lugar de fruição e visibilidade pública e na parte externa da edificação."

"Art. 1º B As edificações, com área de construção compreendida entre 1000m<sup>2</sup> (mil metros quadrados) e 2000m<sup>2</sup> (dois mil metros quadrados) deverão conter obras de arte em suas dependências em lugar de fruição e visibilidade pública e na parte externa da edificação."

Art. 2º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

PAÇO DO GABINETE DA PREFEITURA MUNICIPAL DE JOÃO PESSOA, EM 20 DE  
JANEIRO DE 2011.

JOSÉ LUCIANO AGRA DE OLIVEIRA  
Prefeito