



Universidade Federal da Bahia
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Mestrado em Artes Visuais

Os mosaicos de Bel Borba na cidade do Salvador

Sicília Calado Freitas

Salvador
Março/2006



Universidade Federal da Bahia
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Mestrado em Artes Visuais

Os mosaicos de Bel Borba na cidade do Salvador

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, linha de pesquisa em Estudos Teóricos das Artes Visuais no Nordeste.

Sicília Calado Freitas

Orientador: Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire

Salvador
Março/2006



Universidade Federal da Bahia
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Mestrado em Artes Visuais

Dissertação intitulada “Os mosaicos de Bel Borba na cidade do Salvador”, de autoria de Sicília Calado Freitas, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire
PPGAV/UFBA – Orientador

Profa. Dra. Ângela Âncora da Luz
PPGAV/UFRJ

Prof. Dr. Renato José Amorim da Silveira
Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedades/UFBA

Salvador, 15 de março de 2006

AGRADECIMENTOS

Nessa jornada, contei com a participação de pessoas que foram fundamentais na concretização das etapas do trabalho e que, de maneira direta ou indireta, estiveram presentes e atuantes, dando-me o apoio necessário para que essa concretização se tornasse possível.

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer aos meus familiares, especialmente meus pais, Beatriz e César, que sempre acreditaram em mim, apostaram nos meus projetos e não mediram esforços para que eu tivesse todo o apoio material e espiritual na realização desse trabalho. Não tenho palavras para agradecer toda a dedicação, o amor, a confiança e tudo que me proporcionaram na vida. Estendo este agradecimento aos meus irmãos, Diego, Rodrigo e André, pelo respeito, amizade e carinho e aos meus tios, primos e minha avó, pelo incentivo e admiração.

Agradeço, especialmente, a Luis Ricardo, pela dedicação e empenho nesta tarefa árdua, atuando diretamente na realização do trabalho e, principalmente, por enriquecer a minha vida com seu amor, carinho, respeito e por tudo que tem me propiciado nesses anos de convivência.

A Jean Joubert, grande companheiro, amigo e irmão, por partilhar continuamente comigo essa etapa, colaborando no trabalho e apoiando-me sempre, nos momentos de conquistas e de dificuldades.

Agradeço a Vanildo Mousinho, por sua generosa amizade, sempre disposta a ajudar.

Aos novos amigos e colegas, que dividiram comigo momentos preciosos nesse percurso: Lanussi Pasquali, Maurício Topal, Cláudio Magalhães, Edgar Oliva e Adriana Sampaio, pelo companheirismo, pelas contribuições e pelas valiosas conversas que muito me ensinaram. Agradeço também a Marilei Fiorelli, pela amizade, pelas trocas e ajudas “virtuais”, que tanto contribuíram para o meu trabalho e aos demais colegas, Euriclésio Sodré, Willlyans Martins e Gaio pelos trabalhos em conjunto, pela solidariedade e amizade.

Aos amigos de Montes Claros, que mesmo distantes geograficamente, estiveram sempre presentes com seu carinho e atenção: Ricardo Malveira, Solange Sarmento, Cristina Coelho e Irvana Fernandez.

À amiga Maria Elvira Christoff, pelas trocas de informações, pelos livros e principalmente pelo carinho e amizade que compartilhamos.

À professora e amiga Elda Aléssio, por ter contribuído imensamente na minha formação como artista plástica e professora.

Aos professores do curso, por partilharem comigo seus conhecimentos, em especial ao Prof. Luiz Alberto Ribeiro Freire pela disponibilidade, pela confiança, pelos diálogos e pela contribuição como orientador dessa pesquisa. Agradeço também ao Prof. Eugênio Lins, pela amizade, conversas e constantes trocas de conhecimentos que tanto enriqueceram o meu trabalho e a minha formação neste curso.

Agradeço a participação dos professores Renato da Silveira e Ângela Âncora da Luz, que contribuíram com seu conhecimento na fase final do curso, direcionando minhas reflexões e trazendo novas orientações para o meu trabalho.

Entre as instituições que me apoiaram, exercendo papel fundamental para viabilizar meus estudos, agradeço à Universidade Federal Bahia e à Escola de Belas Artes, pela oportunidade de cursar o mestrado e aprimorar os meus conhecimentos e a minha formação e à CAPES, que viabilizou uma bolsa de estudos durante o último ano do curso.

Por fim, agradeço à Bel Borba, por ter se disponibilizado e fornecido informações essenciais à realização do trabalho e à sua secretária Cândida, que me propiciou o acesso a materiais importantes e as visitas ao ateliê.

RESUMO

A obra de arte ganhou na contemporaneidade significados múltiplos, caracterizados a partir da diversidade de expressões artísticas e das suas variadas formas de concepção, significação e exposição. Nesse universo, emerge a arte pública como um fenômeno representativo das interações do ser humano com o seu meio sociocultural e com toda a complexidade de fatores que constituem esse contexto. As cidades na atualidade, com sua materialidade e simbologia, são utilizadas pelos artistas como um campo potencial para concretizarem suas expressões, fazendo do espaço urbano o ambiente de estruturação e exposição de suas obras. Considerando a arte pública como resultado da relação estabelecida entre arte, cidade e sociedade, realizamos neste trabalho uma abordagem da obra de Bel Borba, contemplando especificamente os mosaicos que o artista tem desenvolvido no contexto urbano de Salvador. O objetivo central do trabalho é compreender as principais características que constituem essas expressões artísticas, considerando os seus elementos formais e os demais aspectos socioculturais que estão envolvidos nos âmbitos de produção e difusão dessas obras. Buscamos, ainda, no desenvolvimento do trabalho, elucidar questões acerca da inter-relação dos mosaicos com o espaço urbano e com o público, refletindo fundamentalmente sobre as interferências que geram no contexto citadino e sobre as percepções que provocam nos transeuntes das ruas de Salvador. A pesquisa, que deu suporte às análises realizadas neste trabalho, teve como base um amplo estudo bibliográfico que contemplou produções da história, da crítica e teoria das artes visuais, da sociologia, da arquitetura e urbanismo, da filosofia e de áreas afins ao foco do estudo. Além da pesquisa bibliográfica, foi realizado ainda um trabalho de campo que utilizou fundamentalmente instrumentos de coleta de dados como: observação participante; entrevistas semi-estruturadas com os moradores da cidade e Bel Borba; e registros fotográficos diversos. Os dados coletados foram analisados sistematicamente por instrumentos que permitiram organizar, estruturar e apresentar as principais informações e resultados obtidos pela pesquisa. Com base nesse estudo, foi possível concluir que os mosaicos de Bel Borba se inserem no contexto urbano de Salvador como uma expressão que se interage, que enriquece e que modifica o espaço citadino. A estruturação dessas obras, que têm suas principais características estabelecidas pela liberdade, pela ousadia e pelo dinamismo do artista, provoca nos seus apreciadores percepções e experiências estéticas distintas que (re)configuram a inter-relação entre o fenômeno, o público e o contexto sociocultural do qual é parte. Assim, os mosaicos de Bel Borba se integram ao ambiente urbano e social de Salvador, incorporando o lugar, a textura da superfície e a materialidade do suporte, absorvendo e (re)definido a imagem do entorno em que são concebidos e realizados.

ABSTRACT

Nowadays, the work of art has gained multiple meanings, characterized from the diversity of the artistic expressions and its varied ways of conception, signification and exhibition. In this scenario, the public art comes out as a representative phenomenon of the interactions between the human being and his sociocultural environment, as well as with a whole complexity of factors that make up this context. The cities, in the present time, with their materiality and simbology, are used by the artists as a potential field to materialize their expressions, turning the urban space into a structuration and exhibition environment for their work. Considering the public art as a product of the relationship between art, city and society, in this study we carry out an approach to the work of Bel Borba, regarding specifically the mosaics the artist has been developing though the urban context of Salvador. The leading goal of this study is to understand the main characteristics that constitute those artistic expressions, considering its formal components and the other sociocultural aspects involved in the production and distribution scope of those works. We seek, yet, through the development of this study, to explain some matters about the inter-relation of the mosaics with the urban space and with the public, basically considering the interferences caused in the city's context and the perceptions of the people passing by the streets of Salvador. The research that supported this analysis was based on a wide bibliographical study regarding history, critic and theory of visual arts, sociology, architecture and urbanism, philosophy and the areas alike to the focus of the study. Besides the bibliographical research, a fieldwork was realized using, mainly, instruments for the data collection such as: interactive observation, semi-structured interviews with the city's inhabitants and Bel Borba, as well as several photographic records. The collected data were analyzed systematically by instruments that allowed us to organize, structure and display the main informations and results given by the research. Based on this study, we came to the conclusion that the Bel Borba's mosaics are inserted in the urban context of Salvador as an interacting expression that enriches and modifies the city space. The structuration of those works, characterized essentially by the artist's freedom, daring and dynamics, causes distinct perceptions and experiences in their appreciators, which (re)configures the inter-relation between the phenomenon, the public and the sociocultural context in which it's inserted. Thus, the mosaics of Bel Borba mix into the social and urban environment of Salvador, sharing the place, the surface texture and materiality of its support, absorbing and (re)defining the image of the surroundings where they are conceived and materialized.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Tela sem título, que compõe a série “Bel Borba na Bahia de 40 a 2000”	42
Figura 2 – Tela sem título, que compõe a série “Bel Borba na Bahia de 40 a 2000”	42
Figura 3 - Tela que compõe o painel da Biblioteca Central da UFBA, , juntamente com 47 telas de artistas professores e alunos da Escola de Belas Artes, realizado em conjunto em julho de 1983.	46
Figura 4 - Deus e o Diabo na Terra do Sol. Tela que compõe a série “Glauber Rocha por Bel Borba”	47
Figura 5 – Terra em transe. Tela que compõe a série “Glauber Rocha por Bel Borba”	48
Figura 6 – Esculturas em ferro.	52
Figura 7 – Gradil de aço carbono, instalado na Casa Branca.	53
Figura 8 – Detalhe do gradil.	53
Figura 9 – Iguana, escultura em aço carbono.	54
Figura 10 – Primeiro mosaico realizado por Bel Borba.	55
Figura 11 – Detalhe do primeiro mosaico realizado por Bel Borba.	55
Figura 12 – Detalhe do poste com mosaico.....	58
Figura 13 – Painel 1 localizado à Rua Conselheiro Pedro Luiz, próximo à Av.Anita Garibaldi... ..	58
Figura 14 – Exposição itinerante de esculturas em aço carbono pintado..	60
Figura 15 – Escultura montada a partir da união de pedaços recortados de chapa de ferro.....	61
Figura 16 – Escultura montada a partir da união de retalhos de chapa de aço inox.	61
Figura 17 – Detalhe 1 do painel localizado à Rua Osvaldo Cruz, no Bairro Rio Vermelho, altura do número 480..	79
Figura 18 – Painel de azulejo, localizado à Av. Oceânica, altura do número 1810..	84
Figura 19 – Painel localizado à Rua da Paciência, Praia da Paciência.....	85
Figura 20 – Parte do painel de mosaico com azulejos coloridos, instalado no muro da Escola Cupertino Lacerda.....	86
Figura 21 – Painel localizado à Rua da Paciência, esquina com Odorico Dilon, Praia da Paciência..	86
Figura 22 – Painel 1 localizado à Rua Osvaldo Cruz, altura do nº 480, no bairro Rio Vermelho.....	89
Figura 23 – Detalhe 2 do painel localizado à Rua Osvaldo Cruz, altura do nº 480, no bairro Rio Vermelho... ..	89
Figura 24 – Detalhe do painel 1 localizado à Rua Guedes Cabral, altura do nº 93, Bairro Rio Vermelho..	91

Figura 25 – Paineis 1 e 2 localizados à Rua Guedes Cabral, altura do nº 93, Bairro Rio Vermelho...	91
Figura 26 – Paineis rupestres localizados no Sítio Boqueirão da Pedra Furada, Parque Nacional da Serra da Capivara (PI)...	92
Figura 27 – Detalhe 3 do painel localizado à Rua Osvaldo Cruz, Bairro Rio Vermelho, altura do número 480...	93
Figura 28 – Detalhe 4 do painel localizado à Rua Osvaldo Cruz, no Bairro Rio Vermelho, altura do nº 480...	94
Figura 29 – Detalhe 1 do painel localizado à Rua Conselheiro Pedro Luiz, próximo à Av. Anita Garibaldi...	94
Figura 30 – Paineis localizados à Rua Osvaldo Cruz, esquina com Rua Macaúbas, Bairro Rio Vermelho...	96
Figura 31 – Paineis localizados no Bairro do Retiro...	97
Figura 32 – Detalhe 5 do painel localizado à Rua Osvaldo Cruz, altura do nº 480, no Bairro Rio Vermelho...	98
Figura 33 – Paineis 1 e 2 (vista aproximada), localizados à Rua Osvaldo Cruz, altura do nº 480, Bairro Rio Vermelho...	100
Figura 34 – Detalhe 6 do painel localizado à Rua Osvaldo Cruz, Bairro Rio Vermelho...	101
Figura 35 – Paineis 1 e 2 localizados à Rua Osvaldo Cruz, altura do nº 480, Bairro Rio Vermelho...	101
Figura 36 – Paineis localizados à Av. Contorno, em frente ao Solar do Unhão – MAMB...	102
Figura 37 – Paineis 1 e 2 (vista aproximada), localizados à rua Conselheiro Pedro Luiz, próximo à Av. Anita Garibaldi...	104
Figura 38 – Detalhe 7 do painel em rocha natural, localizado à rua Osvaldo Cruz, altura do nº 480, no Bairro Rio Vermelho...	105
Figura 39 – Detalhe 8 do painel em rocha natural, localizado à rua Osvaldo Cruz, altura do nº 480, no Bairro Rio Vermelho...	105
Figura 40 – Detalhe do painel de morcegos localizado no viaduto da Av. Anita Garibaldi...	106
Figura 41 – Paineis 1 e 2 localizados à Rua Guedes Cabral, altura do nº 145, Bairro Rio Vermelho...	108
Figura 42 – Vista parcial do local de instalação dos mosaicos, mediações da rua Conselheiro Pedro Luiz e Av. Anita Garibaldi...	112
Figura 43 – Paineis localizados em ponto de ônibus na Av. Juracy Magalhães Júnior, em frente ao Ceasa Rio Vermelho...	113
Figura 44 – Mosaico em esfera de cimento e fibra de vidro, localizado à entrada principal do campus da UFBA, Ondina...	114

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO I	06
ARTE, CIDADE E SOCIEDADE: dimensões da arte pública no contexto urbano	06
1.1. A cidade como universo espacial, social e simbólico.....	07
1.2. O espaço urbano como forma de representação social.....	12
1.3. A arte e suas implicações como expressão urbana.....	14
1.4. Arte Pública: (in)definições de um conceito em debate.....	19
1.5. Aspectos fundamentais na inter-relação entre Arte Pública e espaço urbano	21
1.6. Os artistas e suas possibilidades de intervenção nos espaços citadinos	27
CAPÍTULO II	33
A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE BEL BORBA: o encontro com a cidade	33
2.1. A obra de Bel Borba na Bahia e no Brasil	34
2.1.1. Caminhos de uma (re)definição da arte baiana e brasileira	36
2.1.2. A caracterização da obra de Bel Borba em meio às novas perspectivas artísticas.....	48
2.2. Bel Borba: um artista urbano.....	39
2.2.1. As obras de Bel Borba no espaço urbano de Salvador.....	50
2.3. Os mosaicos na obra de Bel Borba	55
CAPÍTULO III	63
OS MOSAICOS DE BEL BORBA: estruturas e características	63
3.1. Diversidade, arte e sociedade: definições metodológicas para o estudo do fenômeno artístico na contemporaneidade	64
3.1.1. O Universo da pesquisa.....	69
3.1.2. Instrumentos de coleta de dados.....	70
Pesquisa bibliográfica	70
Registros fotográficos	70
Entrevistas.....	71
Observação participante.....	71
3.1.3. Análise e organização dos dados	72
O referencial teórico	72
Estruturação das informações coletadas	72

3.1.4. A apresentação dos resultados.....	73
3.2. Estrutura e características dos mosaicos	73
3.2.1. Procedimentos de feitura.....	74
O mosaico: características estruturais e históricas.....	74
A (re)elaboração dos mosaicos	77
3.2.2. Os elementos plásticos	82
Os materiais	82
A cor	86
As formas.....	88
Composição	99
3.3.3. Os componentes temáticos	103
3.3.4. Os locais de inserção das obras	109
 CAPÍTULO IV	 116
PERCEPÇÕES E INTERPRETAÇÕES DA OBRA DE ARTE: uma perspectiva da inter-relação entre os moradores de Salvador e os mosaicos de Bel Borba.....	 116
4.1. A percepção no espaço urbano	117
4.2. Percepções dos transeuntes	122
 CONCLUSÃO	 135
 REFERÊNCIAS	 140
 ANEXO A	 147
 APÊNDICE A	 148
 APÊNDICE B.....	 155

INTRODUÇÃO

A arte, expressada em suas distintas manifestações culturais, sempre esteve presente nas relações do ser humano com o mundo, ocupando múltiplos espaços, tendo funções e usos diferenciados e assumindo diferentes estruturas estéticas de acordo com a época e o contexto em que se insere. Apresentando-se em diferentes dimensões, as expressões artísticas atuam como um reflexo do que as sociedades e os indivíduos que as caracterizam sentem, pensam e fazem. O contato com a arte se estabelece a partir de uma inter-relação entre os artistas (produtores das obras), as obras, os espaços que as abriga e os espectadores que as apreciam. Essa dimensão que envolve a produção da arte e sua conseqüente interação com o universo que a rodeia cria um ciclo de conhecimentos e valores estéticos/culturais em torno dos fenômenos artísticos que são, ao mesmo tempo, determinados e determinantes dos significados, dos costumes, dos valores e dos ideais dos indivíduos, estabelecidos pelas interações que concretizam com os seus universos temporais e espaciais.

Entre os distintos contextos em que está presente, nas suas múltiplas formas de expressão cultural, a arte vem ocupando lugar significativo nos espaços citadinos da sociedade contemporânea. A relação e a interação entre expressões artísticas e os contextos urbanos, que se configuram como campos potenciais de manifestações e construções visuais, têm se constituído como tema emergente no campo das artes, estando no foco das discussões, das investigações e das pesquisas científicas da área na atualidade.

Compreender a arte enquanto fenômeno social e cultural, entendendo-a a partir de sua inserção em contextos públicos, tem sido uma busca efetiva de estudiosos que pensam a manifestação artística como algo que transcende as estruturas formais da obra. Novos direcionamentos conceituais e metodológicos enfatizam a necessidade de entender a arte, como um significativo instrumento de expressão e transformação que reflete e determina aspectos sociais, históricos, políticos, econômicos, culturais e estéticos.

No âmbito atual dos contextos urbanos as expressões artísticas têm ganhado espaço junto à materialidade caracterizada pelo crescimento populacional e pelo desenvolvimento das cidades. Nesse universo, os indivíduos encontram as suas estratégias particulares de conviver e de se relacionar com variedade de formas, objetos e estruturas em geral que configuram os universos que habitamos na contemporaneidade. As situações urbanas são constituídas em meio à materialidade imposta pelo espaço, mas adaptadas pelos indivíduos às suas

particularidades de contato, vivência e percepção, sendo formatadas e reconstruídas cotidianamente e incorporadas aos vínculos sociais, às relações afetivas, mnemônicas e identitárias que estruturam a subjetividade inerente à relação do ser humano com as cidades e toda complexidade dos seus múltiplos espaços de construção e expressão visual.

Nesse conjunto material e simbólico do qual a cidade é feita, a arte urbana participa como constituinte e construtora dos sistemas mentais que compõem o contexto sociocultural da civilização contemporânea. Essa expressão destaca-se como uma das manifestações recorrentes da sociedade que se edifica nos moldes de uma estrutura metropolitana, sendo capaz de modificar a si e ao seu entorno pela expressão interativa que reflete e, de certa forma, transforma a própria realidade social, expondo ou materializando suas conflitantes relações.

No Brasil, o crescente desenvolvimento de metrópoles como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Salvador, Recife, entre outras, tem dado visibilidade a múltiplas expressões que vêm se caracterizando nesses universos como manifestações artísticas que se interagem com as dimensões socioculturais de cada urbe. Concebidas com finalidades mais abrangentes, essas formas de arte dão aos espaços públicos configurações estéticas diversificadas, agindo diretamente nas formas de contato e na percepção dos moradores das cidades com a arte.

Neste trabalho, realizamos um estudo acerca de uma expressão contemporânea da arte urbana brasileira, destacando como universo de pesquisa a cidade do Salvador, capital do estado da Bahia. Considerada na atualidade como uma das grandes metrópoles brasileiras, Salvador se destaca pela diversidade de manifestações culturais que congrega e pela particularidade de sua paisagem urbana, que contempla desde construções históricas até projetos sofisticados com características da urbanização contemporânea.

Nesse contexto, centramos o nosso estudo no trabalho do artista plástico baiano Bel Borba, que tem sido um dos responsáveis pela utilização de espaços públicos de Salvador como lugares potenciais para a produção de trabalhos artísticos. Apropriando-se de encostas, paredões, muros e postes como suporte para construção de suas obras, esse artista busca e utiliza o contexto urbano como espaço para a produção e exposição do seu trabalho e como fonte de inspiração para sua arte, constituindo intervenções que se juntam à realidade espacial de Salvador, destacando e dando visibilidade a lugares “comuns” que se tornam referências visuais, chamando a atenção de quem circula pelas ruas da capital baiana.

Bel Borba atua como artista plástico desde 1971, desenvolvendo e participando de importantes trabalhos em distintas modalidades: escultura, pintura *spray*, painéis, pintura em tela, cenários, mosaicos, entre outros. O artista tem se tornado conhecido pela diversidade do seu trabalho e pelo grande número de obras produzidas, algumas delas premiadas em salões regionais e nacionais.

Entre as diferentes manifestações que envolvem a produção artística de Bel Borba, a pesquisa realizada para este trabalho contemplou especificamente os mosaicos produzidos pelo artista nas ruas de Salvador. A caracterização dessas obras teve início em 1997, sendo estruturadas em painéis elaborados com cacos de azulejo brancos, pretos e coloridos, instalados em locais inusitados resultantes de escolhas extraídas da realidade física da cidade, pelo olhar atento do artista que nasceu e cresceu vivenciando a atmosfera urbana de Salvador.

Nossa escolha pelo trabalho de Bel Borba, e mais especificamente pelos mosaicos do artista, como foco deste estudo se deu por duas razões principais: primeiro devido à importância, o respaldo, a visibilidade, a extensão e as particularidades da sua produção no contexto urbano de Salvador na atualidade; e segundo devido à falta de trabalhos e publicações que contemplem de forma sistematizada características históricas, estético-estruturais e socioculturais da relevante produção desse artista contemporâneo brasileiro. Entendemos que, assim, a realização da nossa pesquisa e a efetivação deste trabalho, contribui significativamente para o campo da pesquisa nas artes visuais, tendo em vista que se trata de uma produção inédita sobre uma expressão pouco estudada e pouco difundida no cenário acadêmico de estudo das artes.

O trabalho tem como objetivo central apresentar as principais características dos mosaicos de Bel Borba, refletindo e analisando as relações dessas obras com os espaços públicos de Salvador. Dessa forma, buscamos compreender os mosaicos desse artista a partir de uma análise abrangente que contemplou tanto aspectos estético-estruturais, quanto elementos mais amplos que caracterizam as relações das obras com o contexto sociocultural da cidade.

Para a realização deste estudo, tomamos como base uma ampla pesquisa bibliográfica que contemplou obras da literatura contemporânea das áreas de artes visuais, arquitetura, urbanismo, filosofia e outros campos de conhecimentos afins ao tema estudado. A partir dessa abordagem foram edificados os conceitos centrais que fundamentam as dimensões da relação entre arte e cidade na atualidade e estabelecidas categorias de análise para a compreensão, a discussão e a apresentação dos resultados consolidados no trabalho.

Além do estudo bibliográfico foi realizada uma intensa pesquisa de campo que teve como base uma abordagem de coleta e análise qualitativas de dados. Os instrumentos utilizados nessa etapa do trabalho foram entrevistas, registros fotográficos e observações diretas da produção investigada e dos contextos onde estão localizadas. A partir das informações coletadas, os procedimentos analíticos seguiram caminhos sistemáticos que possibilitaram a descrição e a compreensão das principais características estético-estruturais expressas nos mosaicos de Bel Borba e as inter-relações das obras com o contexto sociocultural de Salvador.

Para apresentar e analisar os principais resultados obtidos na pesquisa, enfatizando os procedimentos metodológicos, as bases teóricas que nortearam a concretização do trabalho e as conclusões obtidas a partir da nossa investigação, estruturamos a dissertação em quatro capítulos, em que serão discutidos os aspectos fundamentais que constituem os mosaicos de Bel Borba.

O primeiro capítulo apresenta reflexões acerca das dimensões da arte no contexto urbano, focando as relações entre manifestações artísticas, público e cidade. Trata da conceituação da arte urbana, do caráter público desse fenômeno, de suas perspectivas na sociedade contemporânea e dos diferentes modos de intervenção artística nas cidades. O capítulo tem como base uma investigação teórica que discute e analisa aspectos essenciais do fenômeno artístico em sua relação com o contexto urbano, entendidos sob uma ótica cultural e social. A abordagem contempla também uma reflexão a respeito do espaço público e das questões geradas em torno de sua apropriação pela coletividade, tendo em vista os múltiplos papéis que a arte exerce nesse contexto.

No segundo capítulo descrevemos e analisamos a trajetória artística de Bel Borba, enfatizando a forte ligação do seu trabalho com o contexto urbano de Salvador. Realizamos, ainda, uma abordagem da obra desse artista no cenário da arte local e nacional, analisando características das possíveis filiações estilísticas e as subversões que constituem a sua produção. Finalmente, com base nas informações apresentadas, refletimos sobre as motivações estéticas e os aspectos socioculturais que configuram os mosaicos e aferem à obra de Bel Borba características e dimensões de arte pública.

O terceiro capítulo enfatiza as características fundamentais dos mosaicos, a partir da análise e descrição dos aspectos estético-estruturais das obras, e das relações mais amplas que estabelecem com o contexto social e cultural da cidade de Salvador. O trabalho realizado nesse capítulo descreve e exemplifica as particularidades das obras, no que se refere às suas

formas de feitura, aos elementos plásticos (cor, formas, composição), aos materiais, aos temas representados e às singularidades dos locais onde estão instaladas.

Finalmente, o quarto capítulo contempla uma análise da relação do público com os mosaicos, apresentando perspectivas dos moradores da cidade sobre as obras. As discussões têm como base depoimentos coletados junto aos transeuntes que circulam nos locais de instalação das expressões artísticas contempladas por este trabalho. A partir das análises realizadas, descrevemos e refletimos sobre as dificuldades e possibilidades perceptivas geradas pela inserção dos mosaicos no espaço urbano de Salvador, e sobre as visões e percepções do público a partir do seu contato com essas representações. Apontamos ainda, ao longo das nossas análises, as características estéticas evidenciadas pelos transeuntes nas suas apreciações e reflexões sobre obras.

Essa estruturação do trabalho abrange na sua totalidade os elementos fundamentais que constituem os mosaicos de Bel Borba, considerando as motivações, as perspectivas metodológicas e epistemológicas, e, principalmente, os objetivos focados neste estudo. Os quatro capítulos dão forma sistemática à abordagem e à discussão do tema contemplado, possibilitando enfatizar explicitamente os processos de obtenção, análise e apresentação dos dados e, sobretudo, as descobertas e os principais resultados concretizados a partir da pesquisa.

Capítulo I

Arte, cidade e sociedade: dimensões da arte pública no contexto urbano

A relação entre arte, cidade e sociedade estabelece um perfil diferenciado para a produção artística, levando-nos a analisar obras dessa natureza sobre um prisma que transcende a arte enquanto um produto que se esgota em si mesma, instituindo-a como um campo potencial de significados e expressões caracterizadas pela inserção da obra no espaço físico-estrutural urbano e pela sua interação com o universo sociocultural desse contexto.

A arte focada neste estudo é concebida e analisada como uma produção que assimila aspectos visuais do espaço que a comporta e que, conseqüentemente, estabelece uma interferência direta no contexto do qual ela é e faz parte. Os espaços urbanos, pela sua natureza coletiva, são universos plurais em que relações diversas são estabelecidas, sendo (re)configuradas e (re)definidas as suas particularidades de acordo com o uso, o olhar e a percepção das pessoas que (con)vivem e interagem com a sua realidade.

A arte instalada nas ruas, praças e demais espaços das cidades, concebida como arte pública, cria relações que só podem ser entendidas por uma visão ampla que a compreende como um fenômeno artístico, social e cultural. É preciso ter clareza de que a urbe não é um espaço destinado especificamente a mostras e a exposições de obras de artes. A cidade é, sim, um lugar múltiplo de acontecimentos sociais, onde se desenrola um dinamismo cultural complexo, resultante da experiência coletiva concreta, e por isso a arte que se instala em seu universo não pode ser compreendida fora desse dinamismo, de maneira descontextualizada da realidade que determina o que ela representa e significa.

Partindo dessa ótica, discutimos nesse capítulo o conceito de arte pública e sua inter-relação com o universo sociocultural da cidade, tomando como base autores que têm abordado essa temática em diferentes perspectivas. Considerando que não existe um padrão único ou um modelo pré-definido para a arte que ocupa os espaços públicos e tampouco uma estruturação metodológica específica para o estudo de obras dessa natureza, buscaremos, ao longo desse capítulo, elucidar, apresentar e discutir conceitos e abordagens teóricas que alicerçam as discussões realizadas no trabalho e as perspectivas que direcionaram a nossa visão e o nosso entendimento do que é e do que caracteriza essa expressão artística. A fundamentação teórica, consolidada neste capítulo, fornece, ainda, importantes concepções

que embasam construções analíticas de significativo valor para a compressão dos mosaicos de Bel Borba enquanto arte pública, e sua contextualização com o universo sociocultural/visual da cidade do Salvador.

1.1. A cidade como universo espacial, social e simbólico

Atualmente, no campo da arte e de outras áreas de conhecimento, é comum discussões que buscam compreender de que forma e em que proporção a cidade interfere nos contratempos e soluções cotidianas que vivemos, intrinsecamente ligados ao processo de padronização dos gostos e dos comportamentos que configuram a mentalidade de uma determinada época e lugar. Destarte, torna-se importante compreender que mecanismos acrescentam mudanças a essa dinâmica social e quais são as particularidades que se incorporam neste plano para que o entendimento do diálogo entre arte e cidade contemple, sobretudo, a realidade social em sua inter-relação com esse universo.

Diante da angústia de tentar compreender as múltiplas facetas da sociedade contemporânea em seus universos de consolidação, instala-se o fenômeno da metropolização e toda a gama de lugares, imagens, sons, objetos, etc., característicos das metrópoles e que compõem o dia-a-dia da vida das pessoas. Nessa realidade surge o fenômeno que tratamos como arte pública urbana. Mas o que de fato, configura essa manifestação artística? Seria esta arte “urbana” por estar nas ruas? “Pública” por ocupar locais pertencentes à coletividade? Qualquer definição nesse sentido, que busque responder essas questões centrada somente no objeto artístico, será limitada, tratando de maneira simplista um fenômeno que se estabelece de forma muito mais ampla, sendo configurado em sua totalidade pelos modos de apropriação, pelas especificidades e finalidades das distintas formas artísticas possíveis de serem realizadas nos espaços da cidade e pelo conjunto de significados e representações simbólicas que a arte instalada nesse universo pode representar para as pessoas que as vêem, as apreciam, e as (re)definem em seus imaginários. É essa complexidade física e simbólica que representa o local de exposição da arte pública, qual seja, as cidades com toda a sua amplitude:

As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja discreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa (CALVINO, 1990, p. 44).

Nos diálogos imaginários entre o imperador Kublai Khan e o viajante veneziano

Marco Polo, narrados por Ítalo Calvino no livro “Cidades Invisíveis”, podemos perceber o quanto a presença da cidade é marcante nas nossas memórias, mas ao mesmo tempo o quanto de nossa memória (re)constitui parte dessa presença, (re)modelando-a em função de nossos anseios, vontades e vicissitudes. As narrativas fantásticas de Marco Polo a respeito dos lugares que visitou revela uma geografia ambígua, descrita por sensações, onde a cidade é apresentada como um emaranhado de existências humanas, não se restringindo à racionalização da sua localização e estruturação geográfica.

A experiência do viajante veneziano através do grande império mongol denuncia como as pessoas se comportam sendo estrangeiros num lugar desconhecido e as sensações que as surpresas desse local lhes provoca. Demonstra também que, além das singularidades encontradas em uma cidade, é buscado o que de comum ela apresenta. Contudo, é tarefa impossível mapear essas cidades invisíveis pelo que a nossa falha memória permite. O que a cidade oferece resulta, portanto, do que se espera ou necessita-se nela encontrar: “de uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas” (CALVINO, 1990, p. 44).

As cidades, como uma invenção do homem, se constituem de justaposições e sobreposições de narrativas históricas e sociais. Fragmentos de memórias, atitudes e mentalidades resultantes do contínuo processo de interferência humana no ambiente natural que vão tecer uma complexa rede de apropriação da realidade pelo imaginário¹ de uma sociedade. Neste sentido, a descrição das cidades que Polo apresenta ao imperador é apenas um fragmento desse fenômeno multifacetado que é a cidade. Por esse motivo, o viajante nos alerta que não se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve. O que existe, de fato, é uma relação, fruto de vivências, significados e interações diversas, que estabelece a fala como uma tentativa de tradução de algo que vai muito além dos aspectos físico-estruturais.

Respondendo aos anseios do ser humano na contemporaneidade, a metrópole atual, com todas as suas inovações, reafirma-se como o espaço da vida humana, um espaço que cada vez mais se confirma como local propício às atividades dos indivíduos que se formaram culturalmente nas bases de uma sociedade industrializada. Nas cidades, múltiplas são as

¹ Segundo Juremir Silva, “o imaginário é um reservatório/motor” (SILVA, 2003, p. 11). Reservatório porque agrega modos de ver, sentir, ser, agir e desejar através da experiência individual e grupal do mundo e da vida. É motor porque se constitui de uma força catalizadora, estimuladora e estruturadora da atuação do homem no mundo, o seu desejo de transformar e realizar a realidade. É, enfim uma fonte, ao mesmo tempo, racional e irracional que move o homem, mas que também é resultado da ação humana.

tarefas, referências culturais e atividades sociais. As suas ruas, com a rígida função tradicional e dominante – espaço destinado ao fluxo – podem se transformar em local de trabalho, ponto de encontro e até mesmo moradia, com seus horários de uso e formas de ocupação determinados cotidianamente.

Entendemos que a cidade exerce um papel fundamental na constituição da sociedade contemporânea e conseqüentemente do seu imaginário. Neste ambiente, uma rede complexa de relações sociais vai se tecendo e à medida que os avanços tecnológicos e a aparente qualidade de vida que a cidade propicia gera um crescimento exagerado da população urbana, essa rede de relações distintas se propaga e se desenvolve de forma exorbitante. Expandidas, essas relações vão se definir entre acordos, tensões, ações e subjetividades² decorrentes da atuação do ser humano no seu *locus* urbano, formando um processo de convivência que conhecemos como civilidade: conjunto de formalidades, de palavras e atos que os cidadãos adotam entre si para demonstrar mútuo respeito e consideração, proporcionando, na medida do possível, um encontro relativamente pacífico entre as diferenças humanas.

O espaço da cidade, onde se articulam essas relações, delineia-se principalmente como espaço público, cujos atributos têm relação direta com a vida pública: co-presença de indivíduos, linguagem comum (entre os indivíduos), práticas, hábitos e outros aspectos culturais comuns entre os diferentes membros que compõem as sociedades. Segundo Gomes, o espaço público, na sua definição fundamental, pressupõe a interlocução entre atores sociais, que buscam manifestar as suas diferenças através da intersubjetividade, ou seja, pela comunicação das consciências individuais, umas com as outras, realizada com base na reciprocidade. Entretanto, a relação de reciprocidade estabelecida pelo diálogo só terá sucesso na medida em que for permitido ao indivíduo manifestar sua razão, confrontá-la à opinião pública sem obstáculos ou sem subjugar a razão do outro, estabelecendo um debate numa linguagem comum (GOMES, 2002, p. 160).

Dessa maneira, conforme Habermas, citado por Gomes, “o espaço público é o lugar do discurso político” (GOMES, 2002, p. 160). Considerando que é um lugar de comunicação, onde os indivíduos dialogam-se pela intersubjetividade, o espaço público é simultaneamente o local onde os problemas sociais e humanos se mostram, tomam forma, ganham uma dimensão

² Félix Guattari define as cidades como “imensas máquinas [...] produtoras de subjetividade individual e coletiva”, uma vez que articula todo o seu aparato estrutural, de comunicação e de serviços para conceber a existência humana em todos os seus sentidos. Assim, os urbanistas, artistas, e geógrafos não poderão mais trabalhar a cidade somente em termos de sua espacialidade. A “cidade subjetiva” exige uma “cartografia multidimensional”, que trabalhe a subjetividade coletiva sem anular as diferenças (GUATTARI, 1993, p. 172).

pública e, ao mesmo tempo, de alguma forma, são resolvidos. “O espaço público é um lugar no sentido imaterial e material, ou seja, é o espaço da unidade social que provém da atividade cotidiana, de um agir comunicacional” (GOMES, 2002, p. 161). Definido assim, como espaço de debate social, não podemos esquecer que o grande palco onde se desenvolve a “cena pública” - o espaço público da cidade – conforma também uma dimensão físico-territorial essencial para o estabelecimento das práticas sociais e culturais.

O espaço público urbano também pode ser entendido a partir da territorialidade, definida pela sua localização e limites sócio-geográficos. Neste caso, compreende a ocupação do solo pela nação, sua extensão geográfica e pertencimento ao espaço terreno, aéreo e marítimo e as regras de sua utilização. Por outro lado, este espaço impõe suas restrições ao mesmo tempo em que é (re)modelado pelo uso e por isso a sua demarcação acontece não apenas por limites geográficos ou referências visuais, mas, como resultado do diálogo social, pela apropriação do espaço por grupos cuja atividade confere-lhe características particulares. Dessa forma, “a cidade é o lugar do desejo e de um conjunto de coações que inibem os desejos, e nesta direção a cidade sustenta o sonho e o imaginário” (CARLOS, 2004, p. 32). Por englobar concomitantemente restrições e apropriações, a vida concreta e o imaginário, a cidade pode ser definida como “o lugar do possível” (LEFEBVRE apud CARLOS, 2004, p. 32)³.

Cada grupo tem a capacidade de modificar e adaptar para os seus fins o ambiente que ocupa. Desenvolve atividades específicas com as quais se apropria do espaço e com isso confere-lhe particularidades. A arte que é feita nos espaços urbanos, assim como as demais atividades sociais, tem seus significados desdobrados nos múltiplos papéis por ela exercidos, considerando os contextos diferenciados em que ocorre, cujos valores são constituídos na relação com os locais de sua intervenção e com o público, na apropriação pela coletividade. Por este motivo, o diálogo entre arte e cidade dá-se em meio a circunstâncias permeadas de significados socioculturais, resultantes da troca de forças entre grupos sociais, lugares, tempos, interesses, memórias e histórias referentes ao ambiente de sua inserção. A formação do espaço urbano, enfim, conforma uma gama de relações, sejam essas culturais, antropológicas ou históricas, que envolvem os diversos grupos sociais e o uso do meio em que estão inseridos.

Nesse complexo de relações, alguns elementos se destacam como eixos essenciais, estabelecendo-se como norteadores para o entendimento da produção artística urbana. Assim,

³ LEFEBVRE, Henri. *Posição contra os tecnocratas*. São Paulo: Editora Documentos, 1969. p. 164-165.

na compreensão do fenômeno artístico é preciso considerar fundamentalmente o artista, a obra e o público, como pilares da expressão da arte no seu contexto de produção e consolidação. A análise dessa produção deve contemplar o processo artístico desde a sua origem – a criação e feitura pelo artista - até a sua distribuição, aonde a obra de arte chega ao público e é por esse instituída de sentidos. É preciso ainda levar em conta que os elementos do processo artístico estão inseridos em um contexto que os agrega e que promove a articulação entre os valores e os significados que expressam – o espaço urbano.

Do ponto de vista da Sociologia da Arte⁴, as manifestações artísticas estão intimamente vinculadas aos processos sociais que se desenrolam nas cidades. São eventos que devem ser estudados à luz do conjunto de invenções que caracterizam nossos dias, pois pertencem ao amplo domínio do imaginário social⁵. Na perspectiva desse campo de estudo, o conjunto de circunstâncias que acompanha um fato ou situação social deve fazer parte dos procedimentos analíticos que envolvem as ciências humanas. A noção de contexto é fundamental, tendo em vista o processo global em que se inserem as atividades sociais, inclusive as artísticas.

As formas artísticas adquirem características que demonstram como as condições do urbano interferem na sua constituição. Neste sentido, Rosza vel Zolads ressalta, em seus estudos do imaginário e da arte brasileira, que para a compreensão de uma obra de arte é fundamental considerar o contexto de inserção das manifestações artísticas e os princípios de reciprocidade que organizam as suas relações enquanto fenômeno sociocultural. Em relação à arte, citando Duvignaud, afirma que a “compreensão da totalidade da experiência artística se faz na totalidade da experiência social” e por isso sua análise não se desvincula do ambiente em que está inserida. A autora, no seu entendimento de cidade, demonstra como é fundamental buscar o arcabouço em que se tecem as relações sociais, valendo desatacar nesse universo as múltiplas e diferenciadas expressões artísticas. Ainda segundo a visão da pesquisadora “a cidade não escapa ao modelo conceitual de interdependência entre os

⁴ A Sociologia da Arte pode ser entendida como um campo de estudo que situa o objeto artístico sob as coordenadas de uma interpretação sociológica. Segundo Yolanda Santos, essa área constitui “o conjunto de estudos sociológicos dos diversos fenômenos artísticos – música, pintura, teatro, arquitetura, literatura, dança e cinema – tendo como objeto de interesse o produto artístico, os seus criadores e o seu público em geral; elementos que atuam no seu contexto” (SANTOS, 1996, p. 12). Para a autora, o fato do fenômeno artístico estar imbricado na estrutura social faz com que a Sociologia da Arte ainda não se defina como disciplina científica autônoma e se configure mais como um campo de problemas e investigações.

⁵ Jean Duvignaud, em sua Sociologia da Arte, compreende o imaginário como um sistema cultural, ligado fundamentalmente à existência coletiva. Segundo Duvignaud, o imaginário se situa no interior de uma sociedade e se constitui na sua dimensão emocional, no que a leva à fantasia, ao delírio e à criação (DUVIGNAUD apud VEL ZOLADS, 2005, p. 18).

aspectos econômicos, jurídicos, artísticos, religiosos que regulam os princípios de reciprocidade” (ZOLADS, 2005, p. 61).

É na cidade que se situa o espaço e que se realizam os fenômenos socioculturais, sendo o ponto de interseção essencial dos componentes das manifestações artísticas e, portanto, ponto de partida fundamental para a compreensão desses fenômenos. Ao buscar uma compreensão das manifestações artísticas produzidas no espaço urbano, o que entendemos por cidade não se limita a um traçado regular dentro de um limite geográfico ou uma ordenação de atividades públicas e privadas ou, ainda, um aglomerado de construções utilitárias. A cidade se configura sim pela cor, luz, forma, linha, textura, ritmo e demais componentes imagéticos que constituem o imaginário da população citadina, indo além dos aspectos físicos, constituindo-se nas ligações mnemônico-imaginárias que desencadeiam no seu universo.

Ver a cidade como o espaço dos eventos e das transformações sociais significa compreendê-la em outros aspectos além dos seus limites físicos determinados pelas construções e pelos traçados urbanísticos, além de sua funcionalidade mercadológica, onde os espaços públicos se definem apenas como trajetos utilitários. É preciso, portanto, entendê-la como espaço da articulação, comunicação e transformação social.

Compreendendo a cidade como universo espacial, social e simbólico, que congrega entre as suas manifestações contemporâneas a arte, como uma forma de expressão instalada no seu contexto que interfere e (re)significa a sua realidade visual, percebemos a dimensão complexa e plural que caracteriza a arte pública no seu diálogo com os mundos das urbes. Entendemos que, nas perspectivas que discutimos anteriormente, há uma troca recíproca de interferências e de caracterizações em que o contexto interfere na obra de arte e vice-versa, criando um elo indissociável de relação entre a produção artística e a cidade. Dessa forma, é necessário compreender o universo urbano como campo fundamental para o entendimento da arte-pública, tendo em vista que se constitui como parte fundamental dessa forma de expressão.

1.2. O espaço urbano como forma de representação social

O urbano se define por diferentes estilos de vida que vão construindo e reconstruindo a cidade criativamente. Conforme o entendimento de Argan, é no contexto urbano que a arte se prolifera, de forma que a própria cidade se constitui num fenômeno artístico complexo,

diversificado e mutável. Assim, o fenômeno artístico não se resume a determinados objetos, se amplia para os interiores das casas, para as igrejas, para os eventos sociais, para as pessoas e o seu cotidiano, sendo, portanto, expresso nas múltiplas atitudes estéticas que compõem a “dimensão cênica” da cidade.

A partir desse conceito, percebemos que o urbano entrelaça as diversas formas de representação social produzidas no interior da cidade. Algumas dessas formas, pela própria complexidade e necessidade que geram na sua existência, extrapolam os limites físico-geográficos urbanos ampliando-os na medida em que se comunicam com o entorno. O conjunto de relações mnemônico-imaginárias que se estabelece na representação de papéis do sujeito citadino cria extensões da influência urbana além dos limites da cidade: “a zona rural, de onde chegam os mantimentos para o mercado da praça, e onde o citadino tem suas casas e suas propriedades, os bosques onde ele vai caçar, o lago ou os rios onde vai pescar; e onde os religiosos têm os seus mosteiros, e os militares suas guarnições” (ARGAN, 1995, p. 29).

Definida assim, a urbe apresenta um espaço em constante transformação. As situações urbanas decorrentes desse processo, entendidas como campos de (re)significação e expressão sociocultural, podem ser definidas como o conjunto de práticas, vivências e hábitos de diferenciados grupos na cidade. Essas práticas, inclusive a arte, constituem o dinamismo urbano ao mesmo tempo em que se originam dele, conjugando e perpassando limitações territoriais, recriando o âmbito de seu acontecimento, através da articulação entre mudanças e permanências, rupturas e tradições instituídas pela memória e pelas conquistas de uma sociedade ao longo de seu percurso histórico.

Em relação ao entendimento das práticas sociais que constituem o contexto urbano, Michel de Certeau (2002) considera que as ações cotidianas, como o simples ato de andar na cidade, aparentemente prosaico, estão imbuídas de pequenos ritos, fantasias que articulam tempo e espaço, resgatam e constroem memórias, criando o espaço urbano que, para Certeau, é um “lugar praticado”.⁶ Um lugar onde acontece a construção de um discurso e/ou uma escrita pelos percursos desenvolvidos, elaborando significados e caracterizando situações urbanas, formando uma espacialidade temporal, antropológica, histórica e corporal.

A prática a qual Certeau se refere não está ligada somente a padrões comportamentais ou ideológicos uniformizados no contexto urbano. Mesmo demonstrando

⁶ Certeau conceitua e diferencia “espaço” e “lugar”: o espaço é mais abstrato, se refere a distâncias entre dois pontos ou a grandezas temporais. Marc-Augé exemplifica a dimensão espacial atribuindo a esse universo designações como: – “espaços-lazeres, espaços-jogos”. O lugar já possui uma conotação antropológica, na medida em que se torna “relacional, identitário e histórico” (AUGÉ, 2003, p. 79).

ser, a princípio, atividades automatizadas, corriqueiras, destituídas de sentido, são práticas que reinventam o uso da cidade, gerando procedimentos não previstos pelo planejamento urbano, usos subversivos e valores não estabelecidos previamente. Se existe uma ordem espacial pré-determinada que organiza permissões e proibições de circular ou utilizar o espaço urbano, a experiência do transeunte a (re)atualiza, (des)constrói e até mesmo (re)inventa outras.

No período em que vivemos é notável que o coletivo cada vez mais se torna o protagonista da constituição do espaço urbano. Apesar das tentativas institucionais de um planejamento urbano que dê conta de abrigar, organizar e disciplinar as distintas formas de práticas sociais, a cidade vive também de usos não previstos que imprimem novas estruturas, necessidades e códigos de comunicação.

1.3. A arte e suas implicações como expressão urbana

Entendemos que a arte se articula com a sociedade desde os primórdios da humanidade, como atividade inerente ao ser humano, fruto da necessidade dos indivíduos de abarcar sua realidade e transpô-la. Inicialmente ligada a um sentido de magia, a arte se manifestou nas suas mais remotas origens como uma representação da consciência da força e, simultaneamente, da fraqueza do homem, do seu temor em relação à natureza e o seu desejo de controlá-la.

A arte não é completamente autônoma, sendo, de certa forma, vinculada ao contexto em que é realizada. Na cidade, ela corresponde a uma resposta aos estímulos externos que o meio oferece, sendo particularizada enquanto uma expressão que se faz nas condições citadinas. No entanto, as expressões artísticas possuem estruturas e significados próprios que as particularizam frente às demais manifestações do cotidiano. No caso das Artes Visuais, existe uma realidade visual que não se confunde com as demais realidades sociais e nem se reduz a elas. É mais uma das dimensões do social, pois é resultante de um pensamento figurativo que faz parte da natureza e da cognição humana.

O pensamento figurativo caracteriza-se como uma das formas de decodificação da realidade e utiliza-se de um veículo distinto da linguagem verbal e/ou das demais linguagens utilizadas pelo homem para significar e comunicar a sua experiência de mundo. Na concepção de Francastel, o pensamento plástico não se limita a exprimir algo que já foi expresso de outra forma, como por exemplo, pela ciência. Para o autor esse pensamento é “um dos modos pelos quais o homem informa o universo”. Por tal razão, o pensamento figurativo deve ser

compreendido como uma reflexão, ação e expressão do homem em relação ao seu meio através de linguagens ou atos que, embora nem sempre sejam autônomos, sempre são particularizados.

A arte exprime, portanto, valores e concepções que só existem nela e que não podem ser substituídos, reduzidos ou confundidos com outras formas de linguagem. Renato da Silveira (2003), analisando a obra de Francastel, conclui que as imagens plásticas resultam de um sistema de significações figurativas inerente a toda sociedade, a partir de valores e sentidos próprios. Para Silveira, a produção de imagens tem como função social possibilitar meios transmissíveis de informações para o intelecto, dentro de regras próprias de estruturação, a partir da combinação de uma experiência perceptiva e um esquema convencional de pensamento.

Nessa mesma direção, Fischer concebe o fenômeno artístico, afirmando que “a arte, ela própria, é uma realidade social” que possibilita o homem compreender, suportar e transformar a realidade para torná-la mais humana (FISCHER, 1987, p. 57). A arte é então, de acordo com a ótica desses autores, uma forma de organizar fragmentos de memória e de percepção oriundos das mais variadas experiências de mundo que o homem realiza. Esses aspectos diversificados que se constituem histórica e culturalmente fundem-se, por meio de estruturas próprias do pensamento figurativo, configurando-se em conhecimento novo.

Em sua caracterização como fenômeno urbano, a arte, segundo Argan (1995, p. 43), “não é apenas inerente, mas constitutiva da cidade”. A cidade, vista como “lugar praticado” e na sua “dimensão cênica”, torna-se o substrato essencial para atuação de artistas dedicados a desenvolver trabalhos que, uma vez estruturados, passam a compor esse espaço. Podemos observar que o homem, desde a sua origem, quando começou a “atuar”, construindo o seu entorno através de suas práticas cotidianas e expressando-se nele, artisticamente, com as pinturas rupestres, ele, de certa forma, imprime um caráter coletivo à sua arte, que nas suas primeiras manifestações tinha uma completa relação com a vida, as práticas, os costumes e os significados que o ser humano estabelecia com o seu meio social, consigo mesmo e com a natureza. As pinturas feitas nas paredes das cavernas tornaram “público” o sentimento e a experiência de mundo representativa da manifestação artística daquele período.

Na *pólis* grega, onde grandes arquitetos e escultores como Fídias e Praxíteles desenvolveram trabalhos artísticos mais especificamente integrados à estrutura das cidades, a arte começa a delinear e definir aspectos relacionados ao que hoje entendemos como arte pública urbana. Nesse período, os gregos uniam arquitetura e escultura em grandes

monumentos, construindo cidades que se caracterizavam como verdadeiras obras de arte.

Na Idade Média, as cidades alcançaram dimensões de urbanização consideráveis, de intensa movimentação comercial e cultural, nas praças e espaços públicos onde as pessoas se reuniam. Para Le Goff, a cidade medieval já delineava a estrutura funcional de uma cidade contemporânea, cujas funções fundamentais eram: “a troca, a informação, a vida cultural e o poder” (LE GOFF, 1998, p. 29). As artes plásticas, nesse universo, juntamente com a difusão do urbanismo e do teatro, foram concebidas como manifestações culturais de significativo valor. Os artistas desse período desenvolveram trabalhos como mosaicos, afrescos, esculturas e construções arquitetônicas, sendo grande parte das obras de cunho religioso. A arte feita nas cidades ganhava novas dimensões de alcance à esfera social, tendo a igreja como o centro divulgador da maior parte das expressões artísticas.

No Renascimento, a retomada da estética clássica e a configuração de um espaço unitário, matemático, linear e estático (FRANCASTEL, 1993) vai reintegrar a arte na estrutura das cidades de forma a organizá-la num todo ordenado. Segundo Knauss (2001, p. 11) “o classicismo reinterpreta a cidade como suporte material, delimitando-a como um plano em que se projeta o contínuo espacial, harmonizando a relação entre elementos díspares” e assim a ordenação das formas artísticas e da cidade resulta num conjunto simétrico, concêntrico e equilibrado. Knauss, citando Panofsky, comenta sobre a homogeneidade presente na paisagem urbana clássica, conseqüente do centralismo em que se apóia a composição urbana. Composição essa que também resulta do padrão de semelhança entre as estruturas que a constituem, baseadas na “função lógica comum, no objetivo e no sentido ideais, também comuns” (KNAUSS, 2001, p. 11). Essa característica homogênea dos contextos urbanos estabelece um espaço racionalizado, onde os elementos fixos em função da referida centralidade, indicadores de posição, conduzem o olhar a uma visualidade ordenada da cidade.

Diante do exposto, podemos perceber que, assim como as demais práticas urbanas, as atividades artísticas também operam modificações na urbe. A arte pode engendrar novas descobertas, configurações e usos do espaço pelas possibilidades de (re)apropriação e (re)significação que apresenta. De acordo com Peixoto (1996, p. 116) a arte é um “modo de habitar a cidade”, apesar da dificuldade de se fundar existências encontrada hoje nas metrópoles, devido principalmente aos problemas de violência, falta de infra-estrutura e desemprego, só para citar algumas das mazelas que crescem em proporção ao inchaço populacional das grandes cidades. Ainda segundo o autor, “perdemos o nosso *habitat*, a

possibilidade do *domus*, da cidade que, em grande parte, através da arte e da política, subtraía e resolvia essas contradições” e convivemos com um espaço público em crise (PEIXOTO, 1996, p. 116). É essa a realidade urbana contemporânea e é com este campo de tensões que o artista urbano trabalha.

A cidade é, assim, reconhecida como um espaço tensionado, complexo e permeado por situações caóticas, difíceis de se contornar pelas utopias modernistas de um urbanismo deliberadamente planejado. O que existe é, em muitos casos, uma inadequação entre estruturas urbanas e necessidades sociais. Não há como prever exatamente o uso da cidade, torná-lo racional e disciplinado, como queria o urbanismo modernista. A utilização da cidade é imprevisível, desmedida e tem mecanismos próprios de sobrevivência que nem sempre seguem as regras ditadas pela lógica de uma política urbana.

Na cidade contemporânea há de se considerar outra variável que interfere radicalmente nos modos de vida urbana: o ritmo, a velocidade implantada pelos meios tecnológicos que reestruturam as formas de consumo, lazer, informação e trânsito. A realidade urbana ganha vida nova através da aceleração promovida pelas inovações diversas, principalmente as geradas pela ascensão tecnológica, que revolucionam as formas de trabalho e também as formas de circulação nos espaços urbanos.

Aliada a essa velocidade da vida urbana no momento atual, as cidades crescem rápida e desordenadamente, o que configura um caráter impessoal aos meios urbanos, tornando-os, muitas vezes, destituídos de identidade própria. Grande parte dos espaços públicos, nessa perspectiva, são reduzidos a meros espaços de circulação rápida, desprovidos de características históricas ou sócio-culturais. Marc Augé define esses espaços atemporais e não identitários como “não-lugares”, e, para este autor, “o espaço do não-lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude”. (AUGÉ, 2003, p. 95). São espaços que obedecem à funcionalidade e privilegiam uma simplificação das necessidades de uso do espaço urbano. Transformam-se em espaços de passagem, favorecendo áreas da cidade, determinando usos e impedindo outros, fatores que muitas vezes são estabelecidos em nome do progresso e da especulação imobiliária.

Esse “lugar praticado” - a cidade - cada vez mais faz parte da formação do imaginário contemporâneo, na medida em que a velocidade do crescimento urbano é espantosa e toma conta da vida dos cidadãos. Para Argan (1995), se grande parte de nossas vidas acontece na cidade, com certeza ela é a fonte de imagens dos nossos pensamentos. Dentro de uma concepção mais ampla do urbanismo, o autor concebe a “cidade imaginária”

como a estrutura de uma cidade vivida:

Cada um de nós, em seus itinerários urbanos diários, deixa trabalhar a memória e a imaginação: anota as mínimas mudanças, a nova pintura de uma fachada, o novo letreiro de uma loja; curioso com as mudanças em andamento, olhará pelas frestas de um tapume para ver o que estão fazendo do outro lado; imagina e, portanto, de certa forma projeta, que aquele velho casebre será substituído por um edifício decente, que aquela rua demasiado estreita será alargada, que o trânsito será mais disciplinado ou até mesmo proibido naquele determinado ponto da cidade; lembra-se de como era aquela rua quando, menino, a percorria para ir à escola ou quando mais tarde, por ela passava com a namorada [...] (ARGAN, 1995, p. 232).

Assim, o imaginário urbano que exercita a memória e a imaginação dos transeuntes, vai redimensionando os mapas das cidades, onde a arte desempenha um papel fundamental na reformulação dos itinerários, vez que, instalada no espaço das cidades, possibilita a criação de novos significados para esse contexto. As discussões contemporâneas sobre a arte que ocupa os espaços públicos urbanos devem envolver a compreensão dessa rede intrincada de relações que se estabelecem na urbe e, principalmente, o diálogo que o homem citadino interpela com a obra de arte inserida neste espaço.

A partir dessa intrincada rede de atividades e situações que formam o cotidiano são formuladas imagens que criam correspondências entre modos de viver e de agir de distintas nações. A imagem da cidade é uma somatória de diferentes modos de pensar e agir que caracterizam os grupos urbanos, considerando que, segundo as palavras de Lynch (1999, p. 51), “cada imagem individual é única e possui algum conteúdo que nunca ou raramente é comunicado, mas ainda assim ela se aproxima da imagem pública que, em ambientes diferentes, é mais ou menos impositiva, mais ou menos abrangente”.

É um mundo em constante transformação que conta sua história através das imagens, registros dos acontecimentos econômicos, sociais, culturais e artísticos que constituíram e constituem o cotidiano dos homens ao longo dos tempos. As imagens individuais, então, se constroem apoiadas em referenciais históricos, sociais, culturais e artísticos e contém um fluxo de comunicação que não pode ser contido. Segundo Aumont “a imagem é sempre modelada por estruturas profundas, ligadas ao exercício de uma linguagem, assim como à vinculação a uma organização simbólica [...] é também um meio de comunicação e de representação do mundo”. Por conseguinte, “a imagem é universal, mas sempre particularizada” (AUMONT, 1995, p. 131).

Nas cidades, em suas diferentes localidades, bairros e comunidades, coexistem

formas distintas de representação social⁷, onde cada comunidade, grupo ou indivíduo remodela a paisagem urbana, conforme suas preferências, necessidades e interesses. Essa inter-relação caracteriza o jogo entre coletividade e individualidade. Jogo esse que é fruto da experiência de uma estrutura urbana que baliza as atividades socioculturais, inclusive as artísticas, formando imagens que, por sua vez, redimensionam a própria imagem da cidade.

1.4. Arte Pública: (in)definições de um conceito em debate

A partir das diversas concepções já discutidas e apresentadas neste trabalho, podemos definir a Arte Pública como expressões artísticas caracterizadas pela inter-relação das obras com contextos públicos das cidades, sendo produzidas, estruturadas e expostas nesses espaços. Essa perspectiva atribui ao fenômeno da Arte Pública a singularidade de ser apreciado e vivenciado por um número significativo de espectadores que, na maioria das vezes, não são freqüentadores e participantes dos locais específicos de exposição artística (museus, galerias, salas de arte, etc.).

O entendimento da arte como pública corresponde ao fato dessa expressão cultural ocupar os espaços urbanos concebidos e considerados públicos. Essa concepção é reforçada nas palavras de Mashini quando afirma que:

[...] o nome arte pública refere-se simplesmente àquela arte situada em lugares e edifícios públicos, e não em galerias ou museus. Esses espaços podem ser externos, em praças municipais, regiões suburbanas abertas, parques públicos ou jardins, lugares históricos, monumentos, e, às vezes, áreas naturais preservadas ou faixas de estradas meridianas, diferentes paredes de edifícios, abrigo de ônibus ou área de transporte, incluindo também edifícios públicos – como centros comunitários de arte ou para quaisquer propósito, bibliotecas, sedes governamentais, escritórios, clínicas, hospitais, centros de bem-estar – prédios comerciais – como bancos ou escritórios particulares – e templos religiosos. Mas o principal fato subjacente é que ela está realmente exposta para consumo do público geral (MASHINI, 1996, p. 198).

Considerando a arte pública, pela ótica apresentada anteriormente, que enfatiza a relação da obra com os demais aspectos do seu contexto sociocultural, entendemos que, para estabelecer uma conceituação adequada à realidade deste trabalho, é necessário refletir sobre as dimensões dessa arte nos espaços contemporâneos em que é concretizada. Essa discussão

⁷ Para Cristina Freire “a representação social é o dispositivo para remodelar, segundo certas elaborações que lhe são próprias, a realidade e não apenas repeti-la” (FREIRE, 1997, p. 114). É o mecanismo que articula diferentes formas de ver o mundo, através de operações psicossociais, e que orienta as relações sociais.

fomenta um elemento de intrínseco valor para o nosso estudo, tendo em vista que a manifestação artística focada por ele se caracteriza como uma expressão construída e estabelecida em um contexto contemporâneo de uma das importantes metrópoles do Brasil, a cidade do Salvador.

O universo citadino é essencial para o entendimento do fenômeno artístico que se caracteriza na sua realidade, tendo em vista que o encontro com a comunidade onde a obra se instala, seu tempo de duração, e seus efeitos perceptivos são parâmetros fundamentais para a definição e a compreensão da Arte Pública.

Considerando alguns elementos presentes na realidade atual das urbes e as implicações constituídas a partir de suas características, é necessário problematizar as concepções que embasam a nossa perspectiva sobre o que é e o que representa a Arte Pública, tendo em vista que não existe na literatura das diversas áreas que abordam o tema, uma definição única e uma visão pronta e estabelecida do que compreende essa forma de expressão artística. Nesse sentido, discutimos a seguir concepções que problematizam e refletem sobre a atual realidade da Arte Pública, com o intuito de fortalecermos as perspectivas, consideradas neste estudo, sobre a temática em questão.

Apesar do uso comum do termo “pública” para conceber a arte estruturada e exposta nos espaços citadinos, alguns autores vêem o termo como uma expressão limitada, pois, segundo as suas concepções, é necessário discutir-se na realidade das grandes cidades até mesmo o próprio sentido do que realmente é ou não público e onde e como as estruturas, objetos, espaços, etc. se estabelecem como tal. Assim, estudiosos como Vera Pallamin (2000) têm preferido usar o termo Arte Urbana, relacionando a arte com a cultura urbana e entendendo-a como uma prática social. Buscando agregar o sentido mais urbanístico e o encontro entre arte e arquitetura como crítica ao próprio urbanismo, essa vertente entende a Arte Urbana como resultante de relações entre propósitos estéticos e os significados sociais. Para Pallamin, a Arte Urbana é uma apropriação do espaço urbano, que identifica uma fusão arte, arquitetura e cidade e propõe uma ruptura no curso normal do dia-a-dia das cidades.

Nessa mesma direção, o artista Daniel Buren (1999) questiona porque a arte instalada no espaço urbano é chamada de “pública”, como se a arte localizada em outros espaços também abertos e disponíveis ao coletivo citadino, como por exemplo, os museus, não fosse uma expressão que pudesse ser considerada pública. Além disso, o autor questiona se o caráter público da arte urbana é tão explícito assim, visto que as condições perceptivas das ruas não favorecem uma recepção estética adequada. Dessa forma, na ótica de Buren, o

problema reside, mais uma vez, no termo “público”, visto que essa designação, na atual condição sociocultural, não tem seus limites bem definidos. A esfera pública necessita ser compreendida em situações particulares, nos mecanismos sociais que a definem em contraposição ao que é privado, nas possibilidades de atender a coletividade e na dimensão do campo social por ela interceptado.

No Seminário “Arte Pública”, realizado em São Paulo, no ano de 1996, o conceito de Arte Pública foi ainda discutido amplamente, sendo apontadas, por especialistas no estudo do tema, diversas perspectivas do que é, significa e representa fenômeno. Para Michael Brenson (1996), historiador de arte, são inúmeras as formas artísticas que podem se manifestar como arte pública, não existindo uma única possibilidade formal e expressiva da arte que possa dar conta das diferentes necessidades e dos múltiplos espaços que compreendem a realidade urbana das sociedades.

Enfim, as abordagens apresentadas enfatizam, de forma sintética, a multiplicidade de questões que permeiam o conceito de Arte Pública e demonstram a necessidade de continuar discutindo e debatendo essa forma de manifestação artística. No entanto, independentemente do nome atribuído a essa expressão cultural, seja Arte Pública ou Arte Urbana, alguns aspectos podem ser percebidos como sendo consenso entre os diferentes pesquisadores e estudiosos que têm se dedicado à compreensão do fenômeno. O que fica, evidenciado, sobretudo, é a importância de apreender o conceito de arte pública observando as variáveis que compõem as estruturas sociais em que essa arte está inserida, sejam essas condicionadas a instituições políticas, econômicas, artísticas ou às formas livres de manifestação das classes populares.

1.5. Aspectos fundamentais na inter-relação entre Arte Pública e espaço urbano

A Arte Pública tem, por sua força expressiva, a capacidade de modificar o entorno, criando novas dimensões na composição urbana e pontos de referência que direcionam o olhar do transeunte. Essa manifestação apresenta uma dinâmica diferenciada para o espaço em que se instala, conduzindo o espectador-passante por uma operação espacial e temporal, organizando e distribuindo formas de olhar e se orientar na cidade.

Percebemos, com base na discussão que temos apresentado ao longo deste capítulo, que, além da obra em si mesma, é fundamental considerar aspectos relacionados ao lugar e ao

público que constituem a natureza da arte pública, tendo em vista que essa arte ocupa lugares comuns à coletividade e é destinada à apreciação do público em geral.

Nesse sentido, as categorias espaço e tempo permeiam as elaborações e reproduções de percepções possíveis, pois emergem das variações sociais estabelecidas pelas diferentes épocas e pelos distintos fatores culturais que as envolvem. São categorias que se misturam e se concretizam na experiência do sensível transformada em matéria e que, portanto, não podem ser analisadas separadamente. A Arte Pública, como efetivação de uma experiência estético-social, pode ser entendida também como a projeção e materialização de um sentido temporal sobre o espaço, que envolve aspectos objetivos e subjetivos inter-relacionados pela complexidade do sistema sociocultural. A Arte Pública torna-se uma representação de uma determinada concepção espaço-temporal, mas também uma referência em determinados tempo e espaço, uma vez que não apenas ocupa um lugar, mas o elabora por meio das novas configurações e percepções que possibilita.

O tempo é modificado e modifica o espaço. O tempo da cidade contemporânea é o da velocidade, da transitoriedade. Na sua constituição frente à realidade contemporânea das cidades, o tempo necessita de um meio que viabilize a fugacidade dos eventos. Assim, multiplicam-se cada vez mais as vias destinadas aos percursos rápidos e não mais à permanência, ao encontro e à convivência dos indivíduos. Estes acabam se isolando em suas funções urbanas diárias e destinando o espaço urbano a tornar-se ainda mais um mero trajeto rotineiro.

A forma artística, instalada em determinados ambientes, segundo Focillon, configura o seu meio, “marca de imediato o vazio onde surge e confere-lhe uma existência inédita” (FOCILLON, 2001, p. 34). Assim, a arte, ocupando os “vazios” urbanos, os “não-lugares”, os percursos diários, instalando-se neles como formas de vida, pode conferir um novo significado a esses espaços, possibilitando modificações na paisagem urbana, sua reapropriação e, conseqüentemente, sua caracterização singular. “A arte pública é [...] uma prática social, uma apropriação estética do espaço urbano que pode promover mudanças sociais, interligar e modelar a construção afetiva/ coletiva de uma cidade” (SPINELLI, 2001, p. 49).

Concordando com Spinelli, a urbe, que em si já abriga uma diversidade de linguagens, expressões e modos de vida, vê-se então interferida pelas formas artísticas que a torna ainda mais suscetível às mudanças. E a imagem dos grandes centros urbanos pode se tornar um cenário rico à proliferação de significados. Nessa troca de valores, a Arte Pública

desempenha um importante papel formador e representativo das concepções históricas e estéticas de uma sociedade.

Como elemento inscrito da memória coletiva, a Arte Pública funciona como registro de um determinado contexto sociocultural, documentando não só os valores estéticos e artísticos de um determinado período histórico, mas também todos os demais fatores que fazem parte da sua realidade sociocultural. A arte, como enfatiza Francastel (1993), é um “documento de civilização”, que retrata os signos figurativos que correspondem ao registro de componentes estéticos e conteúdos históricos, sociais, políticos, entre outros fatores que constituem a mentalidade de uma determinada época.

Na perspectiva de Francastel, a imagem, como documento de uma civilização, não se sujeita a um desvendamento completo dos seus significados. O conteúdo de uma imagem não se mostra inteiramente, mas por interpretações e reconstruções, fragmentos resultantes de sentidos diversos de tempo e espaço. Dessa forma, a Arte Pública pode denunciar valores reais ou atribuídos da condição sócio-histórica de grupos, indivíduos ou situações, fato bem representado, por exemplo, pela figura do monumento, uma arte documental e testemunha da época de sua criação.

Segundo Freire (1997), a palavra monumento se origina do verbo latino *monere* – que significa fazer lembrar. Aprofundando na origem etimológica da palavra, verifica-se que ela tem relação com o termo mausoléu, que do latim *mausoleum*, se remete ao grego Mausolos, rei de Cária, cuja viúva Artemísia mandou construir, em homenagem ao marido, um túmulo em Alicarnaso, considerado posteriormente uma das sete maravilhas do mundo. Vemos, então, através do sentido originário da palavra monumento, que a Arte Pública, nessa concepção, tem função de preservação, utilizando-se de mecanismos estéticos e históricos para elaboração de memórias coletivas. Através da contemplação e comemoração de fatos e feitos históricos a Arte Pública pode desvelar e registrar aspectos da mentalidade de uma época, da própria evolução do contexto urbano e do seu conteúdo ideológico.

Os monumentos, assim como outras representações artísticas inseridas em ambientes públicos, trazem em si marcas sociais e históricas do espírito de uma época, não devendo ser esquecido o conteúdo ideológico que marca a sua criação. Entretanto, não só a obra de arte em si, mas os objetos, as ruas, as casas possuem a capacidade de registrar as impressões de momentos que já se foram, oferecendo aos cidadãos um registro de memórias da cidade. O passado, que se faz presente através das formas materiais, possibilita um estado de permanência de elementos necessários para o homem em sua convivência coletiva, que se

estrutura no conjunto de valores reconhecidos nas tradições e na cronologia do tempo que sustenta a evolução social.

A construção das memórias coletivas constitui um processo de reapropriação de significados e valores históricos e culturais dinâmicos, sempre em devir e que não se cristaliza, como a lógica do monumento pode determinar. Para Jeudy (1990), a memória já foi ordenada pela distribuição e pela função dos monumentos históricos, mas não pode mais ser tratada com os limites de uma lógica de sedimentação e consagração por uma classificação prévia. “A memória da cidade é por um lado monumental, articulada em torno de marcos usuais (a catedral, a hospedaria da cidade), por outro cotidiana, vivida nos percursos de ruas e praças” (JEUDY, 1990, p. 16).

O monumento torna-se, ao mesmo tempo, receptáculo e instrumento propagador de idéias históricas, articulando acontecimentos a lembranças, reminiscências e comemorações. Nesse sentido, explica-se a força de um monumento, conforme especificado nas palavras de Argan:

[...] é próprio do monumento comunicar um conteúdo ou um significado de valor – por exemplo, a autoridade do Estado ou da lei, a importância da memória de um fato ou de uma personalidade da história, o sentido místico ou ascético de um igreja ou a força da fé religiosa, etc. (ARGAN, 1995, p. 235).

Para Spinelli (2001), a Arte Pública pode ser considerada ainda como um “mediador entre desejos” do artista, que constrói a obra, e do público espectador, que anseia vislumbrar sua vida simbolicamente através das formas artísticas:

Em sua permanência, a obra de arte tem como atributo ser um veículo de mediação, de aspiração e desejo, prestando-se, assim, como anteparo para mais de um sujeito: os sucessivos observadores que poderão a partir de sua materialidade, reencontrar estados de enlevos que fazem acordar, num diapasão de emoções, lembranças e sentimentos (SPINELLI, 2001, p. 46).

Dessa forma, a Arte Pública tem como uma de suas características e funções o fato dela se inter-relacionar com a sociedade num sentido amplo e democrático. Relaciona-se não só com as poéticas desenvolvidas a céu aberto, mas principalmente com o propósito artístico de estar disponível ao público espectador e de participar na concepção estética da cidade, entendendo essa concepção como o elo que liga as imagens da cidade à percepção dos sujeitos cidadãos.

Por outro lado, a abordagem social em forma de conteúdo na obra de arte é um fator

que dialoga com o dilema já antigo da função e desfunção da arte na sociedade. O paradoxo “arte útil x arte inútil” alcança a contemporaneidade, à medida que a arte traça sua trajetória na pós-modernidade. Esse paradoxo, como por exemplo, foi traçado entre Kant, que defendia uma arte desinteressada, auto-referente, carente de finalidade e uso, “uma finalidade sem fim”, e Francastel para quem a arte não é alheia ao uso, é parte de um pensamento e uma atividade social e nunca é gratuita.

De qualquer forma, o que se percebe é que a função da arte varia de acordo com as mudanças da sociedade e com as particularidades dos grupos sociais que se relacionam com as obras. Em determinado período ela se torna mais crítica e questionadora, em outro pode servir mais a funções de entretenimento, buscando divertir e dar prazer ao espectador. Fischer (1987), ao discutir a função da arte, observa que apesar da dinâmica inerente aos processos artísticos, essa manifestação possui uma essência única que perpassa ao longo do desenvolvimento da humanidade. Essência essa que, segundo o autor, é a capacidade da arte para resguardar concepções socioculturais de uma época que já se extinguiu. Isso explica sua importância para o homem, uma vez que o conhecimento produzido pela arte é acumulado no decorrer da história, sendo sobreposto ao longo do tempo, apesar das transformações e rupturas que sofre.

Pierre Francastel (1993), segundo a perspectiva da sociologia da Arte, acredita que todo conhecimento apresenta uma parcela de convenção. Isto quer dizer que a arte, que também é uma forma de conhecimento, traz em sua concepção uma parte livre e criadora e outra comprometida com a realidade social na qual o pensamento figurativo que a caracteriza se formou. Silveira explica que, na teoria de Francastel, a arte é parte de uma ordem social que envolve aspectos mentais, políticos, econômicos e culturais e, por isso, nas palavras do autor:

Os criadores e os observadores, quaisquer que sejam eles, agem necessariamente dentro de configurações sempre já dadas, ao mesmo tempo sociais e mentais, herdadas procedimentos, saberes estabilizados, tradições técnicas e intelectuais (a “sabedoria positiva das gerações”), e dão suas contribuições criativas a partir daquilo que está estabelecido, eventualmente mudando o estabelecido (SILVEIRA, 2003, p. 135).

Essa concepção dialética do pensamento figurativo em Francastel (1993) nos demonstra que a arte está comprometida com a realidade ao mesmo tempo em que responde à imaginação e intenção do artista. Não se trata de algo místico, metafísico, fruto de uma pura inventividade do criador, tampouco produto exclusivo de determinações socioculturais. A

obra de arte é resultado de um conjunto de valores, necessidades, desejos do artista que, por sua vez, foram constituídos dentro de uma ordem de conhecimentos técnicos, estéticos e culturais pré-estabelecidos em um dado momento e contexto social.

Tais reflexões nos levam a acreditar que as variadas manifestações artísticas têm em comum uma importante variável, qual seja: a relação estabelecida com conjuntos coordenados de estruturas sociais que, ao mesmo tempo, elas constituem e são por eles constituídas. Por tal razão, a tarefa de analisar manifestações dessa natureza é complexa, exigindo metodologias e teorias apropriadas para entendê-las dentro de toda a amplitude que abarca a suas inter-relações espaciais, estéticas e socioculturais.

Em Salvador, cidade onde os mosaicos de Bel Borba, expressão artística focada neste trabalho, foram incorporados, as manifestações contemporâneas das artes que compõem o seu espaço público apresentam diversidade tanto na forma quanto na função, variando entre monumentos, grafite, esculturas, pinturas, intervenções ambientais efêmeras⁸, entre outras. A cidade oferece um espaço inusitado, até certo ponto livre e freqüentado por diversos grupos sociais, fato que a estabelece como um campo potencial para a criação e a exposição de manifestações artísticas como as expressões da Arte Pública.

No caso dos trabalhos de Bel Borba, a relação entre a arte que este artista produz e a cidade está intimamente ligada a uma apropriação do imaginário como expressão de uma vivência ligada à terra. A cidade do Salvador é, para Bel Borba, espaço de vida e matéria para sua criação, portanto, o ambiente ideal do diálogo com o público que quer manter em seus trabalhos. A apreensão do espaço urbano que traz em sua obra vincula-se à realidade de sua existência, que combina crenças, necessidades, desejos possíveis em uma metrópole que, de certa forma, ainda é apegada a suas tradições e que dão caráter particular à sua identidade. Bel Borba apresenta em sua obra referências da natureza, da civilização urbana e de tempos distintos que contrapõem ao homem suas origens e suas condições culturais atualizadas.

Nos mosaicos de Bel Borba podemos observar a relação do artista com a história, com o tempo e com o espaço urbano em que vive. São registros das suas percepções, da sua imaginação e intelecto, captados na vivência intensa das ruas de Salvador. Na obra de Bel

⁸ Em Salvador diversas manifestações artísticas, como performances, *happenings*, intervenções e instalações, formam uma importante vertente da arte urbana contemporânea. Eventos, como o Salão de Maio – organizado pelo grupo GIA (Grupo de Interferência Ambiental) –, reúnem artistas com o objetivo de apresentar novas propostas de intervenção no espaço público de Salvador. Participam anualmente desse salão artistas e coletivos de arte nacionais e internacionais com ações, performances, *happenings*, instalações, apropriações, manifestações, objetos, meios específicos como adesivos, cartazes, reproduções, fotocópias, outdoors, panfletos, etc., ou qualquer outra maneira de intercessão no espaço urbano.

Borba estão expressas características da cidade estabelecidas a partir das contradições, dos dramas da vida e da história, desenvolvidas no tempo e no espaço pela ação do ser humano no universo urbano soteropolitano.

1.6. Os artistas e suas possibilidades de intervenção nos espaços citadinos

Tendo em vista a significativa dimensão da arte pública, capaz de oferecer ao criador da obra de arte uma possibilidade concreta de crítica e interferência no seu universo sociocultural e a amplitude potencial de seus espaços como campo aberto e suscetível à interação com as diversas expressões da arte, os artistas têm criado uma produção de intrínseco valor para eles próprios, para as cidades e para a sociedade em geral.

Como exemplo da expressividade das obras públicas no âmbito citadino podemos destacar o trabalho do poeta Charles Baudelaire, que realizou uma das mais sugestivas referências à imagem das ruas de Paris de meados do século XIX, relatando seus personagens, comportamentos e incidentes em *Flores do mal*, obra publicada em 1857. No trabalho do autor a cidade se estabeleceu como a protagonista poética, sendo o tema principal da maioria dos poemas dessa obra. Entretanto, na produção de Baudelaire, percebemos a concepção de uma cidade concretizada na figura da multidão, ícone da modernidade que se instalava neste período, representando uma imagem inconstante e fugaz através da qual o poeta descreve Paris.

Baudelaire olhava a cidade sob a ótica do *flâneur*⁹, personagem que investigava as ruas de Paris durante as transformações de suas galerias em largas avenidas na reforma urbana modernista instituída no governo do Barão Hausmann, de 1835 a 1870 (JACQUES, 2004). O *flâneur* praticava as suas flanâncias em meados do século XIX, com uma postura crítica em relação ao que pode ser considerada a primeira urbanização modernista, desenvolvendo um relato sensível das formas de ver a cidade. A investigação do espaço urbano que o personagem realizava não era descrição física, mas recortes culturais que focalizavam esse ambiente como organismo mutante e dinâmico que contempla as relações sociais características da cidade.

⁹ Mesmo com o crescimento das cidades, na Paris de Baudelaire, a *flânerie* ainda estava presente, ainda se apreciavam os passeios pelas galerias onde o pedestre podia circular e se proteger dos veículos. Havia o transeunte que era levado pela multidão e também o *flâneur* que precisava de espaço livre e não queria perder sua privacidade. Ocioso, protesta contra a especialidade e a industriabilidade do trabalho moderno. Levava tartarugas para passear para que elas marcassem o ritmo da caminhada (BENJAMIN, 2000).

Sabemos que, desde longa data, a complexidade da vida urbana tem sido atrativo para investigações estéticas variadas. Poetas, intelectuais e artistas vêm transformando as percepções oferecidas pela cidade em fundamento e estímulo para suas criações. Através das perambulações citadinas, artistas e grupos artísticos têm se apropriado das instâncias poéticas que lhes são oferecidas, (re)criando suas proposições artísticas, lendo a cidade em sua configuração espacial, temporal e simbólica.

No início do século XX, para alguns artistas, como os surrealistas e os dadaístas, a experiência das deambulações pela cidade já era uma proposição estética em si mesma. Para Breton, Aragon, Picabia e Tzara, entre outros, o ato de se perder nos domínios urbanos representava uma atitude de liberdade que constituía a base para os seus manifestos críticos como *Nadja*, de Breton ou *Paysan de Paris*, de Aragon, que fizeram parte das vanguardas modernas entre os anos de 1910 e 1930. Assim como Baudelaire, os dadaístas e surrealistas estavam praticando errâncias pela cidade e, com uma postura explícita ou implicitamente crítica, relatando essas vivências em imagens, textos poéticos ou nas próprias experiências que realizavam.

Para Paola B. Jacques, as errâncias desses artistas, escritores e pensadores permitem traçar um histórico quase simultâneo ao histórico do urbanismo, uma vez que essas ações se iniciaram em reação às reformas urbanas modernas. Segundo a arquiteta e urbanista “o simples ato de andar pela cidade pode assim se tornar uma crítica, direta ou indireta, ao urbanismo enquanto disciplina prática de intervenção nas cidades” (JACQUES, 2004, p. 1). A ação desses artistas possibilitou a descoberta e a exploração poética de territórios excluídos pelo programa de modernização instaurado em meados do século XIX, que pretendia transformar as cidades antigas em grandes metrópoles. Tanto lugares esquecidos ou pouco explorados, como as feiras de antiguidades com seus objetos estranhos e anacrônicos ao progresso e à modernização das cidades, quanto lugares banais, inutilizados pelo urbanismo funcionalista que começava a se desenvolver, eram para os surrealistas e os dadaístas lugares potenciais. Nas suas perspectivas, os percursos urbanos que realizavam, a experiência física da cidade – *hasard objectif* - permitiam o exercício da liberdade e a conscientização da força estética que emana do espaço urbano.

Essa força estética se revela na paisagem urbana, que contempla grande parte das dimensões da vida humana, resultante de uma obra coletiva: a obra da sociedade. A paisagem urbana é, então, uma estrutura orgânica, composta de vida e de história sedimentadas em fragmentos e visões que permitem contemplar o desejo e os elementos motivadores que

impulsionam a criação humana. Nesse sentido a expressão dos artistas é um importante meio para nos oferecer a visão das coisas esquecidas e perdidas nessa complexidade, trazendo à tona novas relações e, como concebido por Francastel, para nos permitir penetrar “nas energias da vida do espírito”. Aos artistas, cabe a tarefa de evidenciar “numa forma imediatamente sensível, as possibilidades e as necessidades de seus semelhantes” (FRANCASTEL, 1990, p. 242).

Uma vez que a imagem urbana não se concretiza simplesmente pela sua composição física, não podendo ser percebida integralmente sob essa perspectiva, podemos afirmar que ela se faz em recortes de reminiscências e sob a atenta observação de quem procura descobrir percepções responsáveis pela geração daquela imagem fragmentada, produzida em descontínuos percursos. Nessa realidade, os artistas podem reconstruir imagens, apresentando faces desconhecidas das ruas, becos, muros, casas, e fixando orientações espaciais não convencionais por uma perspectiva estética/emocional. Neste sentido, é possível uma (re)montagem da paisagem urbana por lembranças, emoções e percepções, como enfatizado por Benjamim:

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfileiro (BENJAMIN, 1984, p. 73).

Através de encontros fortuitos com lugares e objetos que poderiam ser transformados em obras de arte, dadaístas e surrealistas praticavam suas intervenções nas quais perder-se na cidade significava encontrar-se em realizações estéticas. As investigações das cidades pelo *flâneur*, as excursões dadaístas e as deambulações aleatórias dos surrealistas corresponderam, assim, a importantes ações artísticas que viram na cidade um campo aberto a possibilidades sensíveis e a realizações múltiplas de expressividade. Toda essa dimensão, estabelecida pela criação de artistas no âmbito das cidades, configurando formas distintas de registro, resgate e materialização de imagens visuais passaram a ser aspectos de significativo valor para a compreensão dos espaços urbanos na contemporaneidade.

No contexto da arte contemporânea, vários artistas continuam a trabalhar no espaço público de forma crítica e/ou poético-estética. A década de 1960 foi um marco para os movimentos sociais, culturais e artísticos que clamavam por mais liberdade e contestavam as instituições que dominavam os meios de circulação da arte. As manifestações artísticas

buscaram alternativas para negar-se como representações revestidas de uma aura, adotando programas estéticos baseados na proximidade com a vida e com o público, na transitoriedade e, principalmente, novas formas de fazer, de dialogar e de serem percebidas em contraposição à eternidade e universalidade instituída na arte ao longo de décadas. Os museus e as galerias, então, passaram a ser questionados enquanto instituições que detinham o controle da distribuição da arte e as ruas ganharam *status* nesse campo, sendo privilegiadas como um espaço relevante para experiências, produções e exposições artísticas.

Segundo Cristina Freire, nas décadas de 1950 e 1960, “as performances (instabilidade no tempo) e as instalações (instabilidades no espaço) tornam-se poéticas significativas” (FREIRE, 1997, p. 66). As manifestações urbanas em forma de ação/intervenção – happenings, performances e instalações – foram amplamente difundidas nesse contexto. No Brasil, o artista Flávio de Carvalho é um dos pioneiros nas intervenções urbanas performáticas, realizando trabalhos como “Experiência nº 3”, no ano de 1956. Nessa performance, Flávio de Carvalho saiu vestido com seu “traje de verão”¹⁰, pelas ruas do centro de São Paulo, numa polêmica e conturbada deambulação. Posteriormente, aconteceram mais uma série de intervenções dessa natureza, valendo destacar o trabalho de Hélio Oiticica com os seus “Parangolés”¹¹, experiência que ocorreu no morro da Mangueira, no Rio de Janeiro, e que enfatizava a participação do espectador na obra de arte. Em sua poética, esse artista investiga a dimensão urbana a partir do comportamento humano, numa relação corpo (espectador)/obra (parangolé)/ ambiente (favela).

Além de ações, como as descritas anteriormente, outras vertentes se desenvolveram a partir do diálogo entre artistas e cidades. Tentando ganhar novos territórios fora do circuito das galerias e museus, os artistas buscaram outros espaços do mundo real e desenvolveram novas perspectivas de intervenção ambiental como, por exemplo, as relacionadas ao conceito de *site specific*. Nesses casos, os objetos artísticos são criados segundo a concepção de estabelecer uma interdependência entre objeto e lugar. Richard Serra, com a sua polêmica obra *Tilted Arc*, aborda esse conceito em defesa da permanência de sua obra na *Federal*

¹⁰ O “traje de verão” consistia em uma vestimenta unissex desenhada por Flávio: “uma blusa de náilon, um saiote com pregas e um chapéu transparente, vestidos com meia-arrastão e sandálias de couro” (JACQUES, 2004). A “Experiência nº 2” de Flávio de Carvalho foi realizada em 1931, que consistia no vagar com um boné na cabeça, em sentido contrário a uma procissão que acontecia nas ruas de São Paulo. Mas a população voltou-se contra o artista, que foi preso.

¹¹ Parangolés são capas, tendas e estandartes para ser vestidos e usados pelo espectador, que deveria dançar com eles, passando a ser participante da obra. Hélio Oiticica desenvolveu outras experiências urbanas, sempre com a perspectiva comportamental e espacial: Penetráveis, Tropicália, Éden, entre outros e uma de suas últimas derivas urbanas – *Delirium ambulatorium* (JACQUES, 2004).

Plaza, em Nova York, lugar para qual foi projetada¹²:

As obras criadas para um local específico tratam dos componentes ambientais de espaços determinados. A escala, a dimensão e a localização destas obras são determinadas pela topografia do local, seja urbano, paisagem ou recinto arquitetônico. Elas se tornam parte do lugar e reestruturam sua organização tanto em termos conceituais quanto em termos de percepção [...]. A especificidade de obras orientadas para um local significa que são concebidas, dependentes e inseparáveis de sua localização. A escala, a dimensão e a localização dos elementos escultóricos resultam de uma análise dos componentes ambientais próprios de um dado contexto (SERRA apud TEDESCO, 2002, p. 28)¹³.

Retirado da praça, o *Tilted Arc* perderia o sentido proposto pelo artista. As obras feitas especificamente para um local abordam, em princípio, o conteúdo e o contexto do lugar, promovendo uma nova ordem comportamental e perceptiva a partir do diálogo que realizam com o entorno, como é o caso da obra de Richard Serra. Sua presença no espaço liga-se à realidade dada, encarregando-se de contradizer, criticar, valorizar ou quaisquer outras implicações sociais e estéticas que possam ocorrer a partir de sua intervenção. Por outro lado, a articulação da obra com o local onde se encontra traz limitações materiais e visuais, como exemplificado nas palavras de Serra. As dimensões, cores, materiais e técnicas dependem das possibilidades do lugar e por isso a obra também não escapa à intervenção do meio.

Quando um artista busca a cidade para a construção de suas obras torna-se impossível evitar o contágio com os signos já estabelecidos nesse espaço. Diferentemente do “cubo branco” (museus, galerias, etc.), o espaço urbano carrega sentidos que não podem ser ignorados e com os quais a arte vai dialogar. Por não se tratar simplesmente de um espaço vazio, é preciso considerar o cotidiano marcado pela mistura de códigos que faz o urbano, cujas ações de apropriações, recriações e reconstruções de linguagens artísticas só terão sentido se levarem em conta essa complexidade. A integração no cotidiano da cidade exige dos artistas estratégias para desenvolver trabalhos significativos, mediante tamanha e desconcertante profusão de informações que formam o contexto urbano.

Constrói-se, assim, um diálogo entre as implicações da presença da obra em um

¹² A obra “*Tilted Arc*”, encomendada pela prefeitura de Nova York, foi levada a julgamento por ter sido acusada de criar um obstáculo para o fluxo de pedestres que circula diariamente no local. A escultura, que consiste em uma placa de aço curvado de 366 x 3.751 x 6 cm, dividia a praça e obrigava o transeunte a dar uma volta maior para atravessá-la, o que provocou uma grande polêmica entre a população local. O júri popular, que contava com a participação de artistas, críticos de arte, representantes da população e instituições governamentais, decidiu pela retirada da obra. Para saber mais ver: SERRA, Richard. Art and censorship. In: MITCHELL, J. T. (Ed.). *Art and the public sphere*. Chicago: The University of Chicago press, 1990.

¹³ SERRA, Richard. *Tilted arc* destruído. Tradução de Célia Euvaldo. *Revista Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 26, mar, 1990.

determinado local e, por sua vez, as implicações do local na obra. Há um compartilhamento de sentidos que acontece em função do objetivo da intervenção e, é claro, da interpretação dos apreciadores, o espectador, peça fundamental que completa esse processo. Na cidade, o espectador é também o usuário do espaço, onde traça o seu cotidiano. O diálogo entre as manifestações artísticas e a cidade implica a participação do público, uma vez que os significados de um objeto artístico não são dados apenas pelo seu criador, mas por todos aqueles que, tornando-se componentes desse processo estético, lhe conferem sentidos.

Com base nas fundamentações, discussões e reflexões estabelecidas neste capítulo podemos concluir que a Arte Pública, termo que utilizamos como referencial para a compreensão da obra de Bel Borba no contexto urbano de Salvador, representa uma manifestação que interage obra de arte, cidade, artista e sociedade, sendo um fruto da inter-relação entre esses quatro sistemas (físicos, simbólicos e culturais) característicos do ser humano e sua inserção no mundo contemporâneo. Por conseguinte, a análise e o estudo de uma obra dessa natureza, como a abordagem que realizamos neste trabalho, precisa considerar a dimensão plural dessa manifestação, entendendo-a a partir das múltiplas facetas que constituem a sua caracterização enquanto fenômeno artístico e sociocultural. Essa perspectiva alicerça e fundamenta o nosso estudo que, em sua totalidade, apresenta os fatores fundamentais para o entendimento dos mosaicos de Bel Borba enquanto uma expressão artística inserida num universo público, a cidade do Salvador. A partir das discussões concretizadas ao longo do trabalho, enfatizamos os elementos históricos, estético-estruturais e socioculturais que dão vida e forma a essa expressão artística, tendo como referência as particularidades do universo de estudo e os conceitos e fundamentações apresentados e discutidos neste capítulo.

Capítulo II

A trajetória artística de Bel Borba: o encontro com a cidade

Observando a produção artística de Bel Borba podemos perceber a relação intensa do artista com a cidade do Salvador, sintetizada e apresentada na matéria plástica por ele transformada a partir do diálogo que estabelece com o espaço urbano, com a natureza, com o tempo e com a história da cidade. A arte urbana de Bel Borba demonstra um olhar diferenciado sobre personagens e acontecimentos que compõem a cena cotidiana da capital baiana, ao mesmo tempo em que se integra à paisagem desse contexto, tornando-se peça fundamental da visualidade inerente ao espaço público das ruas.

A cidade, com suas cores, texturas, movimento e ritmos, caracteriza uma visualidade intensa e particular, da qual Bel Borba recolhe os elementos fundamentais para a sua produção plástica. Esses elementos são mesclados à experiência intelectual, à técnica e à vivência do artista no mundo visual e cultural soteropolitano. Dessa junção, em que são articulados estímulos internos e externos, resulta o trabalho de Bel Borba com toda a complexidade que representa. Na tessitura de suas obras, a presença da cidade do Salvador retrata as escolhas intelectuais e emotivas do artista em relação a aspectos estéticos, sociais e culturais e revela os sentimentos que cultiva como conteúdo e fonte de inspiração e motivação para a produção das obras.

Em nosso estudo abordamos, principalmente, as escolhas estéticas de Bel Borba para a produção dos mosaicos. Analisamos ainda que aspectos imagéticos, estilísticos e plásticos constituem sua obra e em que medida essas características são determinadas pelo espaço urbano de Salvador e, ao mesmo tempo, determinantes desse. Assim, para analisarmos os mosaicos de Bel Borba, consideramos fundamental compreender a sua trajetória artística, considerando produções que vão desde o início de sua carreira até os trabalhos de rua que hoje o coloca em destaque no cenário artístico local e nacional.

Dessa forma, realizamos neste capítulo uma análise dos caminhos artísticos percorridos por Bel Borba, dando destaque às motivações estilísticas e técnicas que o levaram a produzir os mosaicos nas ruas de Salvador, caracterizando, assim, a manifestação mais representativa de sua arte urbana. Não temos a intenção de apresentar uma biografia vasta do artista, mas sim de descrever aspectos de sua trajetória profissional que consideramos

fundamental para o desenvolvimento do nosso trabalho. Enfatizamos ainda, as possíveis filiações estilísticas encontradas na pesquisa plástica de Bel Borba, assim como as subversões por ele propostas, tendo em vista a contextualização de sua obra no universo da arte brasileira.

Nossas descrições e análises, apresentadas neste capítulo, têm como base uma ampla pesquisa bibliográfica, no campo das artes visuais; entrevistas realizadas com Bel Borba; e informações diversas obtidas em jornais, revistas e catálogos de exposição. A partir de um suporte metodológico, que favoreceu a coleta dos dados e uma criteriosa análise das informações obtidas, pudemos estruturar uma apresentação sistemática sobre a trajetória artística de Bel Borba, enfatizando as principais características presentes em suas expressões artísticas.

2.1. A obra de Bel Borba na Bahia e no Brasil

Alberto José Costa de Borba, Bel Borba, nasceu em Salvador, no dia 23 de janeiro de 1957. Nessa cidade ele cresceu e estabeleceu sua carreira, tornando-se uma importante referência da arte local. Como artista plástico percorreu caminhos variados, traçando uma trajetória diversificada no que se refere às experimentações técnicas, estilísticas e expressivas. Bel Borba desenvolveu ainda distintas práticas artísticas, consolidadas simultaneamente, priorizando sempre a liberdade expressiva tanto na pintura, quanto na escultura e/ou em outras modalidades que realiza. Independentemente do tipo de expressão, o que se percebe na obra do artista é uma variedade de materiais, técnicas e estilos que são caracterizados a partir da experimentação e da mixagem de linguagens diversificadas.

A atuação de Bel Borba nas artes plásticas se destaca, sobretudo, na pintura, na escultura e, atualmente, nos mosaicos. A sua pesquisa plástica tem como característica principal o emprego de uma linguagem figurativa, embora a abstração geométrica seja retratada em esculturas em metal e em pinturas do artista. Nos seus trabalhos, quase sempre, as imagens são reconhecíveis: figuras humanas, animais, objetos do cotidiano e paisagens urbanas tratadas sinteticamente em esquemas expressivos. São formas figurativas, geralmente não descritivas, em que é valorizada sobretudo a relação expressiva do traço, da cor e da forma, sendo esses elementos reduzidos à sua simplicidade e planeza.

O contato de Bel Borba com o trabalho artístico se deu logo na infância, através do irmão mais velho Almir que, enquanto cuidava do irmão caçula (Bel Borba), lhe ensinava a desenhar e a pintar. Segundo as palavras do artista essa fase foi fundamental para despertar

seu interesse pelas artes plásticas. Nesse sentido relata:

Meus pais trabalhavam fora, são advogados, e meu irmão tomava conta de mim. Ele mexia com artes plásticas, e, por isso, para me fazer ficar quieto ensinou-me a desenhar, pintar. Mas o mais importante é que cobrava trabalho. Quando da primeira xilogravura, ele me fez assinar. Depois meus pais emolduraram o trabalho (BORBA, 2003, p. 17).

Conforme retratado na citação, o contato de Bel Borba com a arte se consolidou desde a sua infância. No entanto, o artista começou a se profissionalizar e a fazer da arte seu meio trabalho por volta do ano de 1971, realizando produções em xilogravura e em pintura a óleo. Sua primeira exposição individual foi em 1975, na Galeria Cañizares em Salvador, onde expôs 60 trabalhos em xilogravura.

No seu percurso artístico, que, segundo a sua concepção, despontou espontaneamente, Bel Borba teve contatos e experiências importantes com o ensino de arte institucionalizado, fato que marcou de forma significativa a sua trajetória. Apesar de ter desenvolvido suas experiências no campo artístico sem uma formação acadêmica regular, Bel Borba estabeleceu importantes contatos com escolas formais de ensino de arte, valendo destacar a sua passagem pela High-School, Califórnia, Estados Unidos, onde estudou Artes Plásticas no ano de 1973 e pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, onde freqüentou aulas no curso de Artes Plásticas durante os anos de 1976 e 1977. Esses ambientes artísticos distintos, com perspectivas diferenciadas de aprendizagem da arte, propiciaram a Bel Borba a abertura para outras possibilidades, colocando-o em contato com propostas artísticas contemporâneas, como, por exemplo, as experiências com *assemblage*¹ que realizou na High School.

No início da carreira, o artista baiano teve participação ativa em salões de arte nas décadas de 1970 e 1980, obtendo premiações e menções honrosas em alguns deles (ver APÊNDICE A). Concorreu em salões municipais, estaduais e nacionais, ligados a instituições reconhecidas no campo artístico, fato de fundamental valor para a afirmação e o reconhecimento do seu trabalho. Segundo Bel Borba, os salões foram um meio de divulgação essencial para o início de sua carreira e que, de fato, contribuíram para a sua aceitação junto ao circuito das galerias e dos críticos de arte. Nesse sentido Bel Borba esclarece:

¹ Termo criado por Jean Dubuffet, na década de 1950, que se refere a obras de arte elaboradas com fragmentos de materiais, seja industrializados ou naturais, como sucata ou lixo doméstico. Ficou conhecido a partir da exposição intitulada “The Art of Assemblage”, realizada no Moma, Nova York, no ano de 1961 (CHILVERS, 1996).

Foi extremamente necessário [participar dos salões]. Não sei dizer se o salão é uma coisa fundamental para um artista novo. Não dá para generalizar. Mas que ele possibilita uma penetração decente junto a galerias, críticos, o meio de arte [...]. Há sempre um descrédito para quem está começando, e isto gera não ter acessos e contatos. O salão possibilitou-me algumas dessas coisas (BORBA, 2003, p. 18).

A partir dos salões a obra de Bel Borba ganhou visibilidade nacional e, principalmente, se tornou importante representante das artes plásticas baianas. A sua participação em exposições individuais e coletivas a partir de meados da década de 1970 o coloca no cenário artístico da Bahia como profissional atuante e conectado com as inovações do movimento expressivo da arte no período (ver APÊNDICE A).

2.1.1. Caminhos de uma (re)definição da arte baiana e brasileira

No panorama artístico brasileiro dos anos de 1970 já se configurava um caráter multifacetado, resultante das variadas vertentes estéticas absorvidas e desenvolvidas. Esse fenômeno ocorreu principalmente a partir das conquistas das correntes abstratas geométricas (concretismo e neoconcretismo) e informais, e a posterior retomada da figuração, oscilando entre posicionamentos críticos (nova figuração) e uma aparente neutralidade ideológica (pop art, hiper-realismo). A obra de Bel Borba surgiu, então, num período em que a arte brasileira já havia consolidado experiências de uma arte contemporânea com linguagens diversificadas, ousadas e conectadas com as mais atuais tendências da arte no mundo. As rupturas promovidas pelos integrantes dos movimentos concreto e neoconcreto, formados fundamentalmente por artistas da região Sudeste, já tinham sido absorvidas, contestadas e reinventadas pela extrema velocidade dos “ismos”, associada à multiplicação dos meios expressivos e a retomada da figuração.

A liberdade de expressão e o rompimento com os limites das modalidades artísticas tradicionais foram o principal legado absorvido e perpetuado pelas correntes contemporâneas da arte brasileira que se afirmaram a partir da década de 1960. Ao lado dessa necessidade de buscar novos meios de expressão e até mesmo a superação dos suportes tradicionais, contrastava a permanência de tradicionais meios técnicos (pintura, escultura, gravura), fossem em continuidade às propostas modernistas, fossem a partir da recuperação crítica dos próprios meios tradicionais. As idéias de antiarte, que simbolizava uma desmaterialização da arte, trouxeram críticas tanto ao status do objeto artístico como objeto cultuado, quanto às instituições (museus, galerias) que ratificavam essa aura. Essa perspectiva trouxe uma

redefinição para arte, concebendo-a como um fenômeno que se mistura à vida cotidiana, podendo o objeto ser desmaterializado e concretizado apenas em idéias, comportamentos e atos.

Acompanhando esse processo, na década de 1970, a arte brasileira é marcada por inovações trazidas pela arte conceitual e pelas demais vertentes contemporâneas que enfatizavam o processo artístico, em detrimento do objeto; o experimentalismo e a participação do espectador. A procura pelas inovações tecnológicas e pelos meios de comunicação, como forma de expressão artística, também foi uma das marcas desse período (ZANINI, 1983, p. 812).

Nesse ambiente de mudanças e afirmações, consolidadas ao longo da segunda metade do século XX, Salvador ainda respirava os ares da modernidade marcada pelo regionalismo e pela aproximação dos artistas às manifestações populares e às suas raízes, quando propostas artísticas mais radicais foram lançadas (instalações, performances, etc) (FLEXOR, 1998). Na década de 1970, o cenário artístico de Salvador configurava-se entre uma modernidade já consolidada e uma nova conjuntura que abria caminhos às renovações propostas pela arte contemporânea. Havia também uma busca intensificada pela aproximação das artes plásticas com o público, promovendo exposições de grande divulgação, como a exposição “Cadastro”² (1979), realizada no Museu de Arte Moderna, e a atuação de instituições como a Escola de Belas Artes, juntamente com a Galeria Cañizares e o Instituto Cultural Brasil Alemanha – ICBA (MATOS, 1999). Além disso, a partir dessas iniciativas, surgiram mais oportunidades para a divulgação de jovens artistas que poderiam contribuir para a renovação da arte baiana.

Durante esse período o Museu de Arte Moderna da Bahia, sob a direção de Francisco Liberato, assumiu o compromisso de incentivar mudanças estéticas com o objetivo de criar uma arte que se identificasse com a cultura baiana mas que dialogasse com linguagens contemporâneas. Na exposição “Proposta 80” buscou-se revelar atitudes mais criativas dos artistas locais, selecionando trabalhos pela qualidade e, principalmente, pela contemporaneidade das obras. Assim, conforme citado no jornal Correio da Bahia, o foco era

² Esta exposição reuniu trabalhos de 300 artistas plásticos e mais de 1200 obras. O objetivo da exposição “Cadastro” foi cadastrar todos os artistas atuantes na Bahia, realizando um mapeamento de todas as tendências e manifestações artísticas produzidas no período. Por esse motivo, não houve uma seleção prévia e participaram trabalhos das mais variadas temáticas e técnicas, como a fotografia, pintura, escultura, gravura, instalações e performances. A falta de critério de seleção foi alvo de críticas, sobretudo porque foram apresentados trabalhos de qualidade discutível, mas, que por outro lado, demonstravam a situação caótica das artes plásticas em Salvador (MATSUDA, 1995).

a “proposta que [...] [identificasse] mais realisticamente os anseios da relação arte-cultura-reflexão dos problemas de uma sociedade” (CORREIO DA BAHIA apud MATSUDA, 1995, p. 102). Considerando esses critérios, foram selecionados artistas que participaram da exposição “Cadastro”, dentre eles Bel Borba, objetivando mostrar os novos talentos na pintura, desenho, arte ambiental, multimídia, arte conceitual e expressionista, etc. Além de Bel Borba, participaram desse evento importantes artistas da arte contemporânea baiana: Juarez Paraíso, Eckemberger, Francisco Liberato, Zélia Maria, Sônia Rangel, Juraci Dórea, Chico Diabo, Murilo, Humberto Vellame, Júlio Valverde, grupo Vereda e outros (MATSUDA, 1995). Os critérios de seleção, a organização do evento e a qualidade dos trabalhos apresentados deram mais credibilidade à exposição e, conseqüentemente, aos artistas que dela participaram.

Como representativa dessa geração, a exposição coletiva “Geração 70”, realizada no Museu de Arte da Bahia em julho do ano de 1985, apresentou 10 artistas³ emergentes da década anterior e que se afirmaram como força inovadora das artes plásticas baianas após a primeira e a segunda geração de modernistas⁴. Bel Borba foi, então, considerado representante da “Geração 70”, participando da mostra que aconteceu sob a curadoria de Reynivaldo Brito. Entre as características desse grupo, Brito destaca a importante renovação que propiciaram à arte baiana e a especificidade das poéticas desenvolvidas por cada artista, o que impossibilita enquadrá-los em “ismos” ou qualquer movimento artístico específico. Assim o autor os define: “esta é a geração 70 que desponta como uma força inovadora nas artes plásticas baianas. Integram esta geração uma plêiade de artistas provindos dos mais variados estamentos sociais [...]. São artistas que trabalham com aquele afã da profissionalização, e que levam a sério aquilo que se propõem a realizar” (BRITO, 1985). Podemos completar o pensamento do autor afirmando que são, ainda, artistas que buscam desenvolver um trabalho individualizado, mas conectado com a atualidade das artes plásticas do circuito internacional.

A Geração Setenta se destacou pela produção realizada, principalmente, na década de oitenta. Apesar de não se caracterizar como um movimento de unidade estilística, nem como rupturas drásticas de linguagem e/ou reformulações estéticas mais profundas, o trabalho desenvolvido por esses artistas apresentaram propostas novas e criativas, com significativa

³ Os artistas participantes da coletiva foram: Astor Lima, Bel Borba, Chico Diabo, Florival Oliveira, Fred Schaeppi, Guache Marques, Maso, Murilo, Zivé Guidice. Esse grupo de artistas foi cunhado de “Geração 70” pelo crítico Reynivaldo Brito, curador da mostra (GERAÇÃO 70, 1985).

⁴ São considerados os pioneiros da primeira geração de modernistas baianos os artistas Genaro de Carvalho, Mário Cravo Júnior e Carlos Bastos, que começaram a atuar na década de 1940. A segunda geração de modernistas é composta por Calasans Neto, Sante Scaldaféri e Juarez Paraíso, entre outros.

qualidade técnica, que movimentaram o circuito artístico da Bahia. Essa movimentação foi concretizada com o apoio do MAMB (Museu de Arte Moderna da Bahia), das galerias e dos salões nacionais e locais. A atuação desses artistas foi um dos importantes fatores que caracterizou a década de oitenta como um período de grande produtividade no campo das artes em Salvador. Essa época foi marcada principalmente pela figuração com variações pessoais, abstração, seguindo a linha neoconcreta e/ou o informalismo, e o expressionismo, mas sem uma vinculação total a unidades estilísticas específicas (MATSUDA, 1995).

2.1.2. A caracterização da obra de Bel Borba em meio às novas perspectivas artísticas

Nesse cenário de proliferação e inventividade nas artes plásticas baianas, entre tendências abstratas (geométricas e informais) e figurativas revisitadas, afirmadas como novas alternativas frente a um tradicionalismo já superado, surgiu o trabalho de Bel Borba. O artista passou a participar das principais exposições realizadas em Salvador, consolidando a sua linguagem característica e apurando tecnicamente sua obra, fato que promoveu o reconhecimento e a divulgação do seu trabalho no contexto da arte baiana e brasileira.

Então, na década de oitenta, Bel Borba tem a sua produção artística reconhecida, se afirmando como importante representante da arte da Bahia. O trabalho do artista apresenta uma linguagem particular, irrepreensível, mesclando diferentes técnicas, estilos e conceitos, concebidos por uma visão pessoal do mundo e dos fatos que mais provocam, chamam a atenção e sensibilizam o artista. Dialoga com o rigorismo formal com a mesma facilidade que se liberta da forma pela manipulação da matéria, do traço e da cor. Borba, assim, emprega variados meios de expressão, tendo em vista a informalidade e a liberdade de produzir pinturas, instalações, esculturas, mosaicos, entre outras modalidades artísticas.

Dessa forma, aspectos como a simplicidade, a espontaneidade e a capacidade de sintetizar as formas, mesmo quando se aproximam do realismo, são elementos fundamentais na obra de Bel Borba. Ainda que seja eminentemente um artista figurativo, com esses aspectos alinhava tramas abstratas junto a outras formas figurativas, desliza entre a técnica e a expressão, o real e o simbólico, o erudito e o popular. No fluxo de feitura de sua obra, a absorção de novos referenciais, técnicos e conceituais, se constitui como um dos principais motivos de suas constantes variações, o que torna a sua obra uma manifestação impossível de ser classificada segundo padrões específicos de determinadas filiações artísticas. Bel Borba, pelas características de sua produção artística ao longo do tempo, demonstra que em sua produção ele recorre ao que lhe parece apropriado a um dado momento, mostrando-se

contrário a qualquer estagnação, e/ou enquadramento que molde suas percepções a modelos pré-determinados.

Em suas primeiras telas, Bel Borba pinta cenas urbanas bucólicas mescladas a figuras de animais e de pessoas comuns. Posteriormente, o universo da cultura de massa aparece em suas obras, em temáticas que emanam da vida popular da metrópole. Os trabalhos do artista retratam as multidões e a vida cotidiana das ruas de Salvador, onde as figuras aparecem de forma pouco detalhada, reafirmando o anonimato dos indivíduos que compõem as multidões urbanas. A pincelada vigorosa relaciona-se ao movimento frenético que agita as ruas da capital baiana diariamente e, embora não se vincule diretamente a qualquer especificação estilística, conforme enfatizamos anteriormente, podemos identificar aproximações das obras de Bel Borba com propostas como a pop art, o expressionismo, o cubismo e o surrealismo, que são transformadas e amalgamadas na pesquisa plástica do artista.

O projeto artístico de Borba apresenta um forte cunho expressionista, principalmente suas pinturas (FIG. 1 e 2), em que as idéias convencionais de realismo e proporção das figuras parecem ter sido destruídas pela emoção e ação do artista, distorcidas pelo tratamento da forma e da cor. Nessa concepção, entendemos o expressionismo não apenas como uma vertente histórica da arte, mas como uma concepção estética ampliada, que permeia a produção artística até os dias atuais, conforme enfatizado no pensamento de De Fusco, que considera como a principal característica do expressionismo a “[...] necessidade de exprimir o sentimento no seu imediatismo” (DE FUSCO, 1988, p. 23). Por essa perspectiva, podemos considerar que a forma na obra de Bel Borba nasce não apenas da observação direta, objetiva da realidade, mas, principalmente, de reações subjetivas à realidade observada. Há, assim, uma valorização do gesto que é mesclado ao conteúdo representado, algumas vezes superando esse conteúdo e outras vezes correspondendo à temática abordada.

Sobre essa questão, considerando a pintura expressionista, De Fusco nos esclarece:

[...] a pintura expressionista propõe, habitualmente, assuntos dolorosos, inquietantes, problemáticos e representa-os coerentemente com uma forma brutal, violenta, incontrolada, tecnicamente descuidada e desajeitada, na qual até a rapidez da execução adquire importância [...]. Mas, mesmo quando não é o significado dramático dos temas que sugere tais deformações, como em certas paisagens e naturezas-mortas de Nolde, vamos encontrar esse mesmo propósito de tornar imediato o sentimento numa imagem significativa e mesmo ‘bela’, na medida em que é virtualista e inesperada: trata-se, então, não de uma transcrição formal do conteúdo, mas da intenção de representar de uma certa forma, ou seja, de uma questão de estilo (DE FUSCO, 1988, p. 23).

Entendemos que esse conceito se assemelha, analiticamente, a maneira expressionista de Bel Borba lidar com o conteúdo que manifesta nas suas obras. Maneira essa caracterizada pelas deformações dramáticas dos temas e a execução espontânea que acentua o gesto e o estilo pessoal no tratamento da matéria plástica. Todavia, Bel Borba desloca a necessidade dos expressionistas de exprimir o sentimento imediato para a necessidade de imprimir sua ação criadora no suporte pictórico, que transforma a matéria em imagem pelo impulso criativo, mas que não se confunde com o gesto pelo gesto. Em outras palavras, a sua ação, mesmo imediata e intuitiva, é coordenada e orientada em função da elaboração da forma. Nesta perspectiva, combina audaciosamente as experiências de cor atmosférica do expressionismo abstrato com pinceladas marcadas na tela, formando silhuetas de figuras desconhecidas, cujos contornos se destacam em planos de cores contrastantes e constituem uma figuração igualmente expressionista. O manejo das pinceladas parece ao mesmo tempo espontâneo e desordenado, mas guiado por um senso de organização espacial que controla a espessura e a textura da tinta. Bel Borba não utiliza o empaste; embora as pinceladas sejam marcadas, são leves nas texturas. Mescla ranhuras, transparências, veladuras, áreas chapadas de cor e, em algumas telas, o espatulado.

Por vezes, o artista utiliza outros elementos compositivos do repertório pictórico modernista como zonas chapadas de cor e contornos à maneira dos fauvistas; intercepções de planos e ausência de profundidade perspectivada de forma cubista; associação de elementos díspares à maneira dos surrealistas. Neste sentido, parece ainda usar fórmulas preexistentes de pintura moderna, uma vez que as pinceladas gestuais são articuladas a formas de contornos duros. Nas suas composições, a combinação expressiva entre a cor, a distribuição dos elementos no plano e as marcas do pincel provocam a sensação de ritmo e profundidade na tela, como pode ser verificado nas figuras abaixo (FIG. 1 e 2).



FIGURA 1 – Tela sem título, que compõe a série: “Bel Borba na Bahia de 40 para 2000”.

Técnica: acrílica e óleo s/ tela. Ano: 2003.

Dimensões: 1,40 x 1,70 m.

FONTE: BORBA, 2003.



FIGURA 2 – Tela sem título, que compõe a série: “Bel Borba na Bahia de 40 para 2000”.

Técnica: acrílica e óleo sobre tela. Ano: 2003.

Dimensões: 1,40 x 1,70 m.

Fonte: BORBA, 2003.

Além das pinceladas e das distorções figurativas, as cores vibrantes e veementes também conferem às pinturas de Bel Borba uma qualidade expressionista. Áreas lisas,

cobertas com tinta ou limpas, marcadas por pinceladas soltas e os contornos marcantes que destacam as figuras recebem tons contrastantes formando, na maioria das telas, uma harmonia de cores quentes. A cor desempenha na pintura de Bel Borba um papel fundamental, atribuindo valores por si mesma e conferindo uma visão em planos, escalonados em alguns momentos e emaranhados em outros.

Analisando a obra de Bel Borba e a ênfase inicial dada à pintura, é importante lembrar que ela surge no cenário nacional em meados da década de 1970, consolidando-se na década de 1980, período em que há uma retomada da pintura nos movimentos artísticos internacionais, inclusive no Brasil. Como visto, Bel Borba não aderiu às propostas radicais e subversivas das vanguardas que questionavam a obra de arte enquanto objeto sacralizado e detentor de poder. Cultivou sim uma perspectiva de produzir e utilizar a arte como forma representativa de sua expressão e interação com o mundo, aderindo-se à forte presença da pintura que orientava as tendências das artes plásticas nos anos oitenta, assim como uma boa parte de artistas que tiveram sua produção consolidada nesse período. A década de 1980 no Brasil, conforme especificado anteriormente, foi marcada pelo movimento de revitalização da pintura, que representou um reencontro dos artistas com o prazer e a emoção do fazer artístico, depois de um período de quase duas décadas de predominância de uma arte mais racional e hermética.

Um acontecimento representativo do chamado “Retorno à Pintura” foi a exposição “Como vai você, Geração 80?”⁵, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV/Parque Lage), Jardim Botânico, Rio de Janeiro, em 14 de julho de 1984. Essa exposição destacou trabalhos de um grupo de jovens artistas, que se tornou conhecido como Geração 80. Suas obras tinham como base uma pesquisa e revalorização das técnicas de pintura, em contraposição às vertentes conceituais da arte brasileira na década de 1970. A exposição visava trazer à tona a produção variada da arte brasileira em destaque na década de 1980. Não se tratava de lançar manifestos, determinar modelos e/ou movimentos artísticos unívocos, mas de amostrar tendências artísticas que se manifestavam naquele momento.

⁵ A exposição “Como vai você, Geração 80” reuniu 123 artistas de formações e gerações distintas. São alguns dos participantes: Alex Vallauri (1949 – 1987), Ana Maria Tavares (1958), Beatriz Milhazes (1960), Cristina Canale (1961), Daniel Senise (1955), Ester Grinspum (1955), Frida Baranek (1961), Gonçalo Ivo (1958), Jorge Guinle (1947 – 1987), Karin Lambrecht (1957), Leda Catunda (1961), Leonilson (1957 – 1993), Luiz Zerbini (1959), Luiz Pizarro (1958), Mônica Nador (1955), Sérgio Romagnolo (1957), Nelson Félix (1954) e Elizabeth Jobim (1957). Apesar de pretender realizar uma mostra genérica da produção artística brasileira na década de 80, a exposição conta com a participação majoritária de artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Dos artistas cariocas, grande parte tem ligação com a EAV/Parque Lage, na época coordenada por Luiz Áquila. Os artistas paulistas, em sua maioria, formam um grupo vindo dos cursos de artes da Fundação Armando Álvares Penteado – Faap (ITAÚ CULTURAL, 2005).

Também não se pretendeu, com essa exposição, fazer um balanço apenas da pintura brasileira produzida na época, mas a presença minoritária da escultura e de outras formas de expressão artística fez com que a pintura se evidenciasse. (ITAÚ CULTURAL, 2005).

Embora houvesse uma ênfase em propostas de trabalho individualizadas, em decorrência da quebra dos “ismos”, existem características comuns na produção pictórica da geração oitenta que podem ser resumidas nos seguintes aspectos: grandes dimensões dos trabalhos, quase sempre livres dos chassis; ênfase no gesto pictórico e na experimentação de um novo informalismo; uso de cores tradicionalmente incompatíveis; pesquisa de novos materiais; e acabamento bruto (ITAÚ CULTURAL, 2005; MORAIS, 1995). Parte dos artistas dessa época dialogavam tanto com o *neo-expressionismo* (tendência mais contemporânea) quanto com tendências modernas, como o *expressionismo abstrato*, guiadas pelas vertentes da arte abstrata européia e norte-americana. Outros se vinculavam mais diretamente com as vertentes figurativas, como a *nova figuração* e a *pop art*.

Nesse ambiente, o projeto artístico de Bel Borba, mesmo que involuntariamente, parece ter acompanhado “o novo espírito da pintura” - outro termo cunhado para o movimento de retorno à pintura da década de oitenta, cujo parentesco mais característico era a vertente expressionista⁶. Na Bahia, havia também iniciativas no sentido de organizar e mostrar o que era produzido naquele momento, talvez com o mesmo desejo de preencher o vácuo deixado pela década anterior, cuja produção artística ficou abafada pela censura do AI-5 (Ato Institucional Número 5)⁷. Nos eventos ocorridos nos anos de 1980 em Salvador, a pintura também aparece em destaque, como na mencionada exposição “Geração 70”. Em suma, eram esses os componentes do cenário artístico baiano e brasileiro naquela época e é natural que os trabalhos de Bel Borba tenham se desenvolvido sob a influência desse contexto.

Na década de 1980 Bel Borba inicia um trabalho como artista gráfico, em uma agência de publicidade, e começa a utilizar espaços alternativos para produção e exposição de produções artísticas, utilizando pôsteres, postais, cartazes para muros e fachadas, etc. Esse período, segundo a concepção de Bel Borba, foi muito importante para o desenvolvimento técnico de seu trabalho, como enfatizado pelo artista: “a publicidade foi a minha escola de

⁶ “Um Novo Espírito na Pintura” foi o título da exposição realizada em 1981 em Londres, pela Royal Academy. O objetivo da exposição era retomar a pintura que havia perdido campo para meios mais novos de expressão como a fotografia, o vídeo, a performance e as instalações, realizando um manifesto e uma reflexão a respeito dos rumos que esta arte havia tomado e a sua atual situação (HARRISON; WOOD, 1998).

⁷ O Ato Institucional Número 5, de 13 de dezembro de 1968, estabeleceu, entre outros, a censura às manifestações culturais, durante o governo militar de Costa e Silva.

apresentação gráfica. Para se fazer uma arte final é preciso trabalho, trabalho, muito trabalho, e foi com isso que aperfeiçoei minha expressão visual” (BORBA, 2003, p. 17). A produção em artes gráficas exigia habilidade e agilidade, já que tinha uma demanda a ser cumprida e abrangia uma variedade de técnicas como: desenho a lápis, pincel, bico de pena e pintura com aerógrafo. Nesse mesmo período, Bel Borba trabalha ainda com cenários⁸ para peças teatrais, o que lhe proporciona uma grande experiência em composições e intervenções em espaços de grandes dimensões.

Influenciado pela atuação nas artes gráficas e pela utilização do spray, desenvolveu um trabalho hiper-realista⁹ na pintura, em que utilizava o aerógrafo para conseguir contornos, coloridos e efeitos os mais realistas e impessoais possíveis. O uso do aerógrafo, que não toca a tela, não deixa marcas ou impressões do gesto e da pincelada e a pintura fica com a superfície lisa, sem texturas nem empaste. Esses aspectos parecem apresentar um contraponto à liberdade que Bel Borba cultua ao longo de sua trajetória, uma vez que colocam o seu trabalho sob regras mais rígidas. Todavia, esse momento representou um passo importante no aprimoramento técnico e estilístico do artista, pois possibilitou o domínio do desenho, da cor e dos procedimentos diversificados utilizados para a elaboração dessas expressões artísticas. Comentando especificamente sobre essa fase na carreira do artista, o crítico Marc Berkowitz enfatiza:

Bel Borba aderiu firmemente ao hiper-realismo. Não somente aderiu mas compreendeu, absorveu, digeriu e desenvolveu. O rótulo de hiper-realista foi colocado em muitos artistas que na realidade são meramente acadêmicos, que se limitam a copiar (e em geral mal) a natureza. Ou que produzem ‘trompe l’oeil’s habilidosos. Bel Borba não se contenta em apenas ampliar ou copiar certos elementos. O importante é criar uma atmosfera, uma mudança de contexto, empregando e dominando uma técnica contemporânea (BERKOWITZ, 2005).

Bel Borba desenvolvia suas composições a partir de fotografias, das quais retirava detalhes, enquadramentos inusitados, sintetizando elementos e compondo-os numa atmosfera urbana, revelando a presença da máquina, dos avanços tecnológicos, de materiais industriais, de figuras humanas, automóveis, animais e elementos gráficos que remetem a imagens

⁸ No período em que desenvolvia a técnica do aerógrafo, Borba fez trabalhos de cenografia para desenhos animados e peças teatrais como *Tabaris*, de Cida Lobo; *Medeamaterial* e *Zumbi*, de Márcio Meirelles; *Marmelada*, de Paulo Dourado (AYALA, 1997; BORBA, 1998).

⁹ Estilo de pintura e escultura desenvolvido, principalmente, nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha desde o final da década de 60. Caracteriza-se pela representação com exatidão dos detalhes, extremamente minuciosa e impessoal. As composições são desenvolvidas a partir da fotografia para obter o registro fiel da imagem, em seus mínimos detalhes e efeitos. O hiper-realismo é também conhecido como supra-realismo e realismo fotográfico (CHILVERS, 1996).

urbanas (FIG. 3). Através do enfoque das lentes no cotidiano da metrópole, constituía formas metálicas e ambientações urbanas e ecológicas (MATSUDA, 1995), cujo tratamento pictórico deixa o real mais “bonito”, intenso e brilhante. A cidade é vista como um simulacro pelas cópias minuciosas tratadas com tal realismo que acabam tornando-a visivelmente artificial.



FIGURA 3 - Tela que compõe o painel da Biblioteca Central da UFBA, juntamente com 47 telas de artistas professores e alunos da Escola de Belas Artes, realizado em conjunto em julho de 1983.
Fonte: ARTE BAIANA HOJE, 1983, p. 29.

São desse período também os trabalhos premiados com o Grande Prêmio Universidade Federal da Bahia, do V Salão Nacional Universitário de Artes Plásticas, realizado no ano de 1980. As obras, *Abstracidade I, II, III*, são pinturas de estruturas urbanas, com efeito fotográfico, à maneira do hiper-realismo, realizadas com spray, técnica que o artista vinha desenvolvendo naquele período.

Diante dessas considerações, é possível ainda reconhecer hibridismos, citacionismos, e releituras na obra de Bel Borba, transformados pelo traço e pincelada vigorosos e pela liberdade formal com que executa seus trabalhos. Na pintura, atualmente, elabora séries em que faz referência a grandes figuras que marcaram a arte baiana e brasileira, como nos trabalhos em que homenageia Raul Seixas, Pierre Verger e Glauber Rocha (FIG. 1, 2, 4 e 5), fazendo uma reinterpretação de suas obras. As referências encontradas nos trabalhos do artista originam-se conforme as situações, momentos ou fases da sua vida, recorrendo a impulsos diversos de racionalismo, intuição, onirismo, pragmatismo, ludismo, sensualidade, etc. O que

mais se destaca é a presença de figurações estilizadas, que abandonam o caráter mimético em função da valorização de elementos orgânicos e geométricos expressados por pinceladas vigorosas e soltas ou pela manipulação espontânea da matéria.



FIGURA 4 – Deus e o diabo na terra do sol. Tela que compõe a série “Glauber Rocha por Bel Borba”.

Técnica: mista. Ano: 2005.

Dimensões: 3,0 x 2,0 m.

Fonte: Catálogo: Glauber Rocha por Bel Borba, 2005.

Em alguns momentos, essas figurações adquirem características dantescas, pelas distorções e expressões dramáticas que apresentam, outras vezes são figuras leves, líricas que denotam aspectos lúdicos, com tonalidades alegres e condizentes com a atmosfera, com o ambiente e com as cores que o cercam na cidade do Salvador. Na abordagem da realidade, Bel Borba aproxima-se da linguagem surreal pelos seres monstruosos e objetos fantásticos que constrói em suas telas. Volta-se para o sonho, a memória, o imaginário articulando-os a sensações do real que representa a partir de contextos estranhos e incompatíveis, onde associa temas e tipos de naturezas particulares diferenciados. Esses elementos, dispersos em planos justapostos, constituem um espaço onírico e/ou ilógico, em esquemas compositivos tratados por distorções expressionistas. São pontos e contrapontos absorvidos de uma realidade urbana ambígua, de natureza exuberante, luz inexorável e tonalidades quentes, mas que se vê às voltas de um caos metropolitano, provocado por graves problemas econômicos e sociais, entre outros.

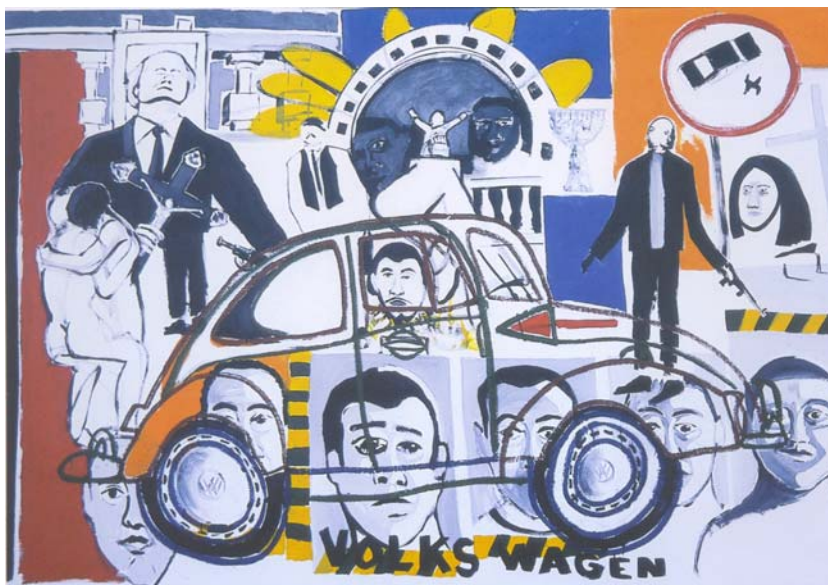


FIGURA 5 – Terra em transe. Tela que compõe a série “Glauber Rocha por Bel Borba”.

Técnica: mista. Ano: 2005.

Dimensões: 3,0 x 2,0 m.

Fonte: Catálogo: Glauber Rocha por Bel Borba, 2005

Assim, a maior referência da obra de Bel Borba é de fato a paisagem de Salvador, com suas personagens, com seus contornos sinuosos e o constante cruzamento entre a natureza e o patrimônio edificado pelo homem – a cidade. A rivalidade entre natureza e urbanidade tem a figura humana como centro, representada pelos moradores da capital baiana, com seus costumes, significados, tradições, transformações, permanências e conflitos. Os conflitos desse encontro, os pesadelos e os sonhos que povoam o imaginário urbano se revelam em figuras animais, dissecadas, envolvidas em aspectos pitorescos da vida na cidade que Bel Borba apresenta em sua arte. O trabalho de Borba, sobretudo, é fruto da captação que realiza mediante a rica e plural visualidade soteropolitana, que se oferece ao olhar e que possibilita a atitude eclética e flexível do artista no tratamento das formas, das cores, da matéria e dos temas.

2.2. Bel Borba: um artista urbano

Elementos relacionados ao contexto urbano, conforme descrito e analisado anteriormente, estiveram presentes na obra de Bel Borba desde o início de sua ascensão como artista profissional. No decorrer de sua trajetória, a utilização dos elementos da cidade em suas obras foi se modificando e, da simples representação temática que marcava o início de suas produções, passou à incorporação real da obra no contexto urbano de Salvador. Os

caminhos percorridos por Borba, que vão desde a execução da pintura até a realização de esculturas urbanas e dos mosaicos inseridos no universo da cidade, demonstram a intensa ligação de sua poética com a realidade da capital baiana.

Em meados da década de 1970, início dos trabalhos com pintura, apresentava uma geometrização nas formas, na série de pássaros compostos a partir de módulos, conforme sua própria explicação:

Já tive uma fase de pássaros geometrizados, composta da síntese dos elementos das cabeças dos pássaros que se transformavam em módulo, peças, objetos flutuantes que iam penetrando, procurando um lugar, um espaço no ambiente geométrico, e disto formando um agrupamento com outros pássaros geometrizados que se diluíam em segundo plano (BORBA, 2003, p. 19).

Nessa série os elementos representantes da temática urbana aparecem abstraídos geometricamente, sugerindo planos em profundidade, como uma visão desfocada de uma ambientação urbana. Bel Borba parte de imagens de pássaros estilizadas, intercaladas por planos geométricos de cor, apoiadas em fundos abstratos, em que as transparências articulam o envolvimento entre os planos e as figuras. Desenvolve composições com volumes que se sobrepõem, amontoando-se, organizando e sintetizando em cores o caos e o dinamismo das grandes cidades.

O fato de Bel Borba sempre ter enfatizado em seus trabalhos a experimentação de meios técnicos e expressivos diversificados gera em suas obras certa ambigüidade estilística e, em alguns casos, até mesmo a ausência de uma relação direta com conceitos pré-estabelecidos no meio artístico. Com efeito, os conceitos e tendências da arte não são uma preocupação primordial do artista, fazendo com que sua obra não se encaixe especificamente em qualquer movimento estilístico. Ao mesmo tempo em que trabalha com técnicas e meios tradicionais como pintura, escultura, gravura, entre outros, o artista consegue, muitas vezes, subvertê-los, fazendo uso de variadas tendências da arte, misturando-as e/ou negando-as, sem preconceito, seguindo livremente o fluxo ditado por sua busca, percepção e sensibilidade.

Assim, conforme temos enfatizado, a diversidade da produção de Bel Borba, seja na pintura, na escultura ou nos mosaicos, situa-se num espaço em que o artista não mais se conforma com regras e formas prontas e acabadas. Sua obra, reside na experiência da pós-modernidade, em que os procedimentos de produção individuais tornam-se importantes pontos de referência, sobrepondo-se à filiação a um determinado movimento estilístico. Nesse contexto, o caráter assistemático das diversas intervenções e produções que o artista realiza é

mantido pela dispersão e diversificação entre técnica e modalidades artísticas, mas orientado por uma coerência poética. Essa tem sido uma das marcas dos trabalhos de Bel Borba, que aderiu e praticou o direito da ruptura e da liberdade. Uma liberdade responsável e coerente, centrada nas razões da intencionalidade e da expressividade do seu fazer artístico. Pode-se perceber, então, que a obra de Bel Borba é alicerçada por uma preocupação com o fazer contínuo, por uma busca de meios expressivos próprios, percorrendo as possibilidades oferecidas pela arte contemporânea. Nessa direção, o artista reinventa a perspectiva moderna de fazer arte, sintetizando as suas obras em formas contemporâneas e, dessa maneira, superando a limitação dos movimentos artísticos, da fragmentação temporal e histórica.

Revelando uma maneira versátil e peculiar de lidar com o universo das imagens, a produção artística de Bel Borba é marcadamente multifacetada. Nessa direção, o crítico e professor de arte Ivo Vellame definiu o artista. Segundo as suas palavras:

[...] [Bel Borba] é um jovem artista baiano que surgiu nos meados da década de 70 [1970] e que, a partir da fase denominada ‘avestração’, a dos geometrizados pássaros, vem contestando com energia crescente os inúmeros artistas, inseridos nos circuitos convencionais, demonstrando, portanto, uma absoluta liberdade [...]. Porque ele não admite esta estabilidade alienante, é dialético e reflexivo, permitindo ao seu espírito criador trabalhar livremente diante do tema, pretexto que é para nos propor uma linguagem formal contemporânea e lúcida (VELLAME apud PORTUGAL, 2003, p. 17).

O comentário do crítico demonstra a natureza investigativa e irrequieta que caracteriza a obra de Bel Borba, levando o artista a trilhar variados caminhos das artes plásticas. Caminhos esses que, pelo perfil da sua produção já realizada, o levarão sempre em direção à investigação do urbano, seja em seus aspectos físicos, seja em seu imaginário. A cidade do Salvador, na obra de Bel Borba, é reconstruída plasticamente, reordenada pela sensibilidade, imaginação e intelecto do artista. Suas percepções em relação aos dramas, enredos e acontecimentos da vida cotidiana, desenrolados no tempo e no espaço da urbe, são decodificadas e empregadas como material da atividade plástica, tornando-se, assim, registros que retratam a paisagem urbana e a complexidade que a compõe.

2.2.1. As obras de Bel Borba no espaço urbano de Salvador

A cidade, com a forte influência que exerce sobre as obras de Bel Borba, tem papel fundamental e determinante no que se refere à formação das percepções do artista. Percepções que são transformadas em matéria pelas obras, tornando-se intervenções reais no universo

citadino. Com os trabalhos tridimensionais, as esculturas, Bel Borba leva, definitivamente, a sua arte para as ruas, começando a partir daí a experimentar práticas diversificadas de intervenção no espaço urbano. O artista, nessas expressões, segue princípios que estiveram presentes desde o início de sua carreira juntamente com novas descobertas e aprendizagens, utilizando técnicas e materiais diversos como chapas de ferro, aço, sucata de metal, fibra de vidro, concreto, entre outros. Suas palavras retratam essa tendência quando afirma:

Atualmente estou vivendo um sentimento de liberdade e de ação com o meu trabalho. Esta sensação é o meu maior prazer. [...] É o meu lado profissional e pessoal de visualizar o trabalho. É o meu informalismo para os que andam pelas ruas e não são considerados consumidores imediatos de arte (BORBA, 2005, p. 19).

Essa busca pela liberdade e pela ação levaram Bel Borba rumo a novos espaços e, conseqüentemente a novas formas de concepção artística. A escultura, por sua natureza tridimensional, se adéqua facilmente a espaços abertos, sendo potencialmente uma representativa forma de expressão no meio urbano. A resistência que oferece às intempéries, o poder expressivo de suas dimensões, a possibilidade de monumentalidade, entre outros fatores, fazem da escultura uma das modalidades artísticas mais apropriadas para o espaço público e, conseqüentemente, até hoje uma das mais utilizadas manifestações da arte pública. Atualmente, com a abertura às mais diversas possibilidades de exploração da escultura, graças à lógica da arte contemporânea, essa forma de representação artística se apresenta num “campo ampliado”, termo cunhado por Rosalind Krauss (1998), que se refere ao fato de que no pós-modernismo a diversidade dos materiais aplicados e a ausência de limites entre as práticas artísticas tornaram a prática escultórica aberta a um campo de possibilidades infinitas. Possibilidades essas que dificultam a sua definição, transformando a escultura em uma manifestação que pode ser híbrida, interdisciplinar ou até mesmo efêmera.

As experimentações escultóricas de Bel Borba se consolidaram, mais enfaticamente, em meados da década de 1980. Utilizando-se dessa forma de expressão, o artista inicia a prática efetiva de trabalhos artísticos urbanos. Desse período destaca-se a escultura de Iemanjá grávida, localizada na praça Coronel Waldir Aguiar, no bairro Itaigara, um trabalho polêmico que provocou discussões em torno do tema, sendo abordado pelos jornais da época em matérias que apresentavam, inclusive, a opinião da população sobre o assunto.

Outra escultura que causou polêmica foi uma serpente de 85m, em aço inoxidável, instalada numa encosta do Candeal / Cruz da Redenção, no ano de 1996. A população local considerou a obra inadequada aos costumes e crenças religiosas que praticavam e foi aos

poucos destruindo a obra. A cabeça da serpente foi roubada por um grupo religioso, e posteriormente, os pedaços do corpo também foram destruídos.

A irreverência é uma das marcas do trabalho de Bel Borba, fato que faz de algumas de suas obras, especialmente as que ocupam áreas públicas, motivo de críticas e provocação da opinião pública. Bel Borba busca elementos variados da cultura baiana para retratar nos seus trabalhos. Entretanto, a sua opção poética não quer simplesmente representar essa cultura, limitando-se a mimetizá-la ou a documentá-la. O artista trata esses elementos de forma irreverente, lúdica e até mesmo crítica, pois quer trazer algo novo, acrescentar e provocar percepções, descobrindo faces ocultas dos temas que aborda ou inventando uma nova possibilidade de entendê-los. Dessa forma, contempla temas tradicionais da cultura baiana com a mesma liberdade e despojamento que trata de temas banais e corriqueiros.

Com a mesma liberdade que lida com os temas, Bel Borba maneja os materiais utilizados nas suas construções plásticas. Entre os materiais que emprega nas esculturas, o mais utilizado é o ferro e o aço, trabalhados com maçarico, ferramentas de corte e solda. A resistência desse material é uma característica que se adéqua bem à feitura de esculturas em espaços abertos, valendo destacar, também, a qualidade plástica que oferece.

Em seus trabalhos, Bel Borba utiliza o ferro em chapas planas recortadas, formando figuras. Com as sobras o artista também cria esculturas, soldando-as e moldando-as em figurações orgânicas. Quase sempre o material é utilizado com sua coloração, sem pintura, aproveitando a tonalidade que oferece e a sua oxidação em função do tempo (FIG. 6).

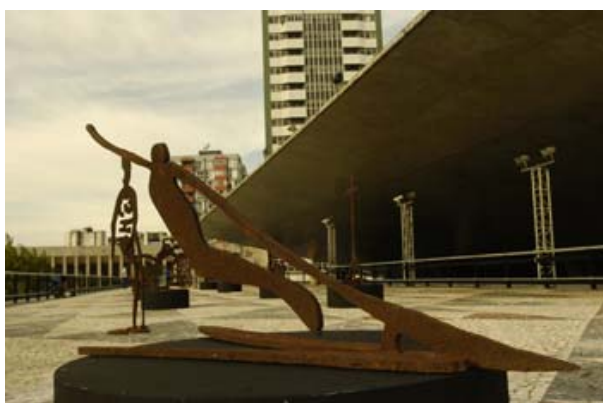


FIGURA 6 - Esculturas em ferro, Mostra realizada em dezembro de 2005, no foyer do Teatro Castro Alves, como parte da programação do “VI Mercado Cultural”.
Fonte: MERCADO CULTURAL, 2005.

Bel Borba realizou, e vem realizando, obras públicas em importantes espaços

culturais, como a escultura em aço com o formato de iguana no Parque de Esculturas do Solar do Unhão – Museu de Arte Moderna da Bahia (FIG. 9) e o gradil instalado na entrada do terreiro de candomblé da Casa Branca¹⁰ (FIG. 7 e 8). Feito em grossas chapas de aço carbono recortadas, o gradil apresenta figuras caracterizadas a partir de reinterpretações do artista de símbolos do culto afro-brasileiro. Seus trabalhos abrangem, assim, não só os espaços públicos abertos, mas também ambientes fechados, sempre com o objetivo de desenvolver propostas de intervenção na paisagem urbana.



FIGURA 7 – Gradil de aço carbono, instalado na Casa Branca.

Local: Av. Vasco da Gama, Salvador – BA,
Dimensões: 100 m². Ano: 2002.

Fonte: BORBA, 2003.



FIGURA 8 – Detalhe do gradil.

Fonte: BORBA, 2003.

Podemos reconhecer, na obra de Bel Borba, certa ansiedade do artista para absorver o mundo circundante, ao lado de um desejo de participar efetivamente desse mundo. Para ele a arte de rua é uma forma não só de democratizar a arte como também de participar do cotidiano da cidade, reconstruindo sua paisagem e tornando mais agradável a imagem da metrópole. O artista reconhece a visualidade como uma forte característica de Salvador, cuja

¹⁰ Obra realizada em 2002, com a finalidade de oferecer maior segurança ao local e, ao mesmo tempo, ser um elemento decorativo e representativo do terreiro. A Casa Branca do Engenho Velho é considerado um dos mais antigos terreiros de candomblé do Brasil, sendo frequentemente visitada por turistas nacionais e estrangeiros e é hoje patrimônio histórico brasileiro, tombada pelo IPHAN em 1986.

paisagem exuberante, clima e a própria cultura possibilita e enfatiza uma vivência intensa dos espaços públicos. Assumindo-se como um artista urbano por natureza, declara a influência da visualidade e da cultura soteropolitana em sua obra. Nesse sentido afirma: “primeiro achei que eu era um artista que viajava em arte na rua. Depois descobri que Salvador é que é a cidade das coisas na rua: é o acarajé na rua, a capoeira na rua: há uma cultura de coisas “outdoor” (BORBA, 1998, p. 16).



FIGURA 9 – Iguana, escultura em aço carbono. Instalada no Jardim de esculturas do Solar do Unhão – MAM/BA. Ano: 1998.

Pelo seu depoimento percebemos, então, que a arte de Bel Borba está nas ruas participando da diversidade de manifestações que constituem o universo urbano de Salvador. Essa cultura “outdoor”, como Bel Borba denomina, é o que move o seu fazer artístico. Fazer artístico que se consolida no espaço urbano, que atrai o seu olhar e que provoca a sua criatividade. Nessa perspectiva, a cidade do Salvador não é só um depósito de suas obras, mas sim o motivo pelo qual elas existem e tomam forma. Os elementos da cultura urbana soteropolitana, com suas cores, ritmos, sons, cheiros e texturas marcam definitivamente a produção do artista, influenciando suas formas e constituindo sua poética. Sua obra coloca em cena personagens desconhecidas, gente anônima, marginal, saída das ruas, dos mitos da classe média, do subúrbio ou dos subterrâneos da cidade grande. Ao concretizar sua arte urbana, Bel Borba estabelece uma troca de experiências e significados estabelecidos entre o que o artista vê, sente e faz e os elementos que compõem a cena urbana de Salvador.

2.3. Os mosaicos na obra de Bel Borba

Nesse encontro com a cidade do Salvador, a partir das pinturas, esculturas e gravuras, Bel Borba chega à (re)criação do mosaico. Seu primeiro trabalho nessa modalidade artística é realizado em setembro de 1997. A obra (FIG. 10 e 11) representa a figura de um iguana, feita com cerâmica colorida numa encosta da Avenida Juracy Magalhães¹¹. Os mosaicos surgem na trajetória do artista num período de grande produtividade, principalmente no que se refere à estruturação de obras monumentais, como esculturas de grandes dimensões para condomínios e prédios particulares. Nesse mesmo período, Bel Borba ganha, também, maior popularidade em Salvador, tendo a sua obra reconhecida dentro e fora dos circuitos convencionais das artes plásticas. Os trabalhos de rua, sem dúvida, evidenciam a sua presença no cenário artístico baiano e nacional.



FIGURA 10 – Primeiro mosaico realizado por Bel Borba. Localizado numa encosta da Av. Juracy Magalhães Júnior, em frente ao Ceasa Rio Vermelho.
Dimensões: 1,0 x 3,00 m. Ano: 1997.



FIGURA 11 – Detalhe do primeiro mosaico realizado por Bel Borba. Apresenta-se sem os azulejos coloridos originais e coberto pelo mato.

Assim, desde essa época, vem desenvolvendo o seu projeto de mosaicos de rua (apelidado pelo cineasta Araripe Júnior de “Grafite Bizantino”), sendo uma das principais produções a que se dedica atualmente. Alguns painéis se destacam no contexto urbano da cidade, pela monumentalidade e localização privilegiada, valendo ressaltar o grande painel em azulejos brancos da Avenida do Contorno realizado em comemoração aos 450 Anos da cidade do Salvador (FIG. 36 – Capítulo III).

Podem ser mencionados ainda, entre os mosaicos realizados por Bel Borba, o painel

¹¹ Em frente a Ceasa do bairro Rio Vermelho, conforme mapa do APÊNDICE B.

localizado na “Praça das Artes” e diversos outros trabalhos, feitos sob encomenda, como o vestido para desfile no Barra Fashion, evento realizado no Shopping Barra e a escultura em mosaico “saxofonista”, para loja Wine & CD, localizada no Shopping Aeroclub. Além desses trabalhos, o artista realizou obras encomendadas para fachadas e muros de residências diversas (casas e edifícios).

Outro grande painel construído por Bel Borba, no ano de 2001, de 1.000m², em mosaico colorido, está instalado na parede de contenção do Largo do Retiro (FIG. 31 – Capítulo III), obra que foi encomendada pela Prefeitura da cidade do Salvador. Neste mesmo ano, Bel Borba ainda construiu um painel colorido de 400 m², na lateral de proteção da ponte sobre o rio Joanes, na Estrada do Coco, município de Lauro de Freitas; um painel em mosaico preto e branco representando morcegos, no viaduto da Av. Garibaldi; e uma série de mosaicos coloridos para o Parque da Cidade.

Nos anos posteriores, deu continuação a essa produção com inúmeros painéis feitos em encostas, postes, pontos de ônibus, árvores e pedras nos bairros Barra, Amaralina, Boca do Rio, Contorno e, principalmente, no Rio Vermelho. A partir de um levantamento para catalogação dos mosaicos de rua de Bel Borba, constatei que a maior parte dos trabalhos se concentra nos locais acima citados, muitos ainda em bom estado de conservação e outros já danificados e até depredados, apesar da técnica do mosaico ser resistente.

Denominado de “novo grafismo de rua” por alguns críticos e artistas da cidade de Salvador, ou “grafite bizantino”, como denominou Araripe Júnior, esses painéis de azulejos, na concepção do próprio artista, não fazem nenhuma referência direta a qualquer outra manifestação artística existente nas ruas da capital baiana. A referência ao grafite, pelo fato de estarem nas ruas, aos azulejos portugueses do período colonial pela condição histórica da cidade, ou aos mosaicos do período bizantino são leituras posteriores à criação e que não fizeram parte de estudos projetados com a finalidade de produzir especificamente seus mosaicos de rua. Nesse sentido, Bel Borba declara que nunca deu nome ou conceitos para os seus trabalhos e que a simplicidade é fundamental para suas realizações, como pode ser verificado nas próprias palavras do autor¹²: *“eu nunca elegi esse nome [referindo-se ao nome ‘novo grafismo de rua’] na verdade, as coisas vão tomando uma complexidade [...] Mas para mim tudo é feito com muita simplicidade”* (BORBA, 2005a).

Embora tenha essa definição em relação ao seu trabalho, Bel Borba por vezes admite

¹² As citações extraídas da entrevista realizada com o artista, durante a pesquisa, serão grafadas em itálico para maior destaque em relação às demais.

influxos de naturezas diversas em sua obra. A respeito do grafite, revelou, em uma entrevista à Revista Dendê (1998), certa influência das pichações que via na cidade e que acabaram lhe provocando a fazer os mosaicos nas ruas. Assim comentou: “a idéia dos mosaicos me veio ao ver aquelas pichações de beira de estrada [...]” (BORBA, 1998, p. 16). Dos grafites, o que interessa a Bel Borba é a liberdade de expressão e a ocupação transgressora, não institucional, de espaços vazios da cidade. Assim, acredita e procura se inspirar na forma livre com que os grafiteiros intervêm no espaço urbano, como descreve na seguinte afirmação: “meu *modus operandi* é inspirado nos grafiteiros: você chega, elege um lugar, vai e faz” (BORBA, 1998, p. 17). Essa é a referência que Bel Borba busca na prática do grafite e que transpõe para a forma de intervenção concretizada a partir dos mosaicos que realiza na capital soteropolitana.

Apesar dessa motivação, o fato de ser um artista já conhecido faz com que exista uma permissividade tácita, tanto por parte da sociedade quanto do poder público. Podemos dizer que Bel Borba atua no limiar de uma arte marginal pelo fato de não pedir autorização para a realização dos mosaicos nas ruas, mas que deixa de assumir tal natureza por ter uma assinatura conhecida, um nome que representa uma trajetória artística já consolidada e que garante o seu passaporte para a intervenção nesses espaços. De certa maneira, há uma licença concedida pela sociedade, obtida naturalmente pelo respaldo que a atuação de Bel Borba como artista plástico lhe possibilitou.

Buscando despojar-se de qualquer conceituação ou planejamento prévio, que possam influenciar diretamente o processo de construção da obra, Bel Borba desenvolve os mosaicos com a expressão de formas gráficas livres e simplificadas, utilizando a sua experiência e o espaço da cidade como elementos fundamentais para suas criações. Nesse contexto, o artista privilegia o informalismo e a espontaneidade, conforme descrito pelas suas próprias palavras: “*eu gosto do mosaico porque eles são assim, ligeiramente ‘despenteados’, não têm aquele rigor de linha, de traço, e eu me simpatizo com isso. Como se fosse uma espécie de um esboço com um traço, esboçando com as pedras*” (BORBA, 2005).

O mosaico foi eleito por Bel Borba como uma técnica ideal para ser desenvolvida nas ruas, devido principalmente à sua durabilidade e possibilidades expressivas de composição. Podemos perceber que nas mãos desse artista a configuração tradicional do mosaico dá lugar a uma configuração inusitada, criando uma nova possibilidade estética para essa modalidade artística. Nesse sentido, há uma (re)criação da técnica, incorporando recursos diferenciados do seu formato tradicional, tanto na feitura quanto nas formas de apresentação dos painéis.

Um outro aspecto relevante que merece ser enfatizado acerca dos mosaicos de Bel Borba, já mencionado anteriormente neste capítulo, é a (re)utilização de uma técnica milenar (o mosaico) em locais inusitados como paredões de pedra ou de concreto, encostas, muros e postes, localizados em vias de acesso e circulação rápidos, geralmente avenidas, ruas e viadutos (FIG. 12 E 13). Essa característica da localização intervém diretamente na estruturação final dos painéis, tanto em relação às formas desenvolvidas quanto em relação às possibilidades, oferecidas ao espectador-passante, de contato com a obra.



FIGURA 12 - Detalhe do poste com mosaico. Localizado à Rua Guedes Cabral, altura do n.º 93.



FIGURA 13 – Painel 1 localizado à Rua Conselheiro Pedro Luiz, próximo à Av. Anita Garibaldi. Dimensões: aproxim. 3,5 m x 9,0 m . Ano: 1998.

A procura por espaços alternativos para apresentação dos trabalhos é também consequência de uma reação ao circuito comercial e aos espaços tradicionais de exposição (museus e galerias). Bel Borba, assim como outros artistas que se dedicaram à arte pública, buscou fugir das limitações e das regras desses espaços, possibilitando, inclusive, uma maior aproximação dos seus trabalhos com o público. Acredita que esse espaço propicia uma ampliação do público, favorecendo aos não frequentadores de galerias e museus o contato direto com suas obras. Além disso, a rua não funciona somente como suporte e espaço alternativo, a cidade é, para o artista, fonte de inspiração, de sentimento e de liberdade. Na concepção da arte pública, o contexto urbano é elemento fundamental para a concretização da obra. O depoimento de Bel Borba retrata essa perspectiva, quando afirma:

Eu me sinto muito à vontade na rua, é como se Salvador fosse uma extensão da minha casa. Toda vez que penso num trabalho, já penso na rua, não

consigo desassociar porque é onde está o meu público. É um trabalho que não pede nada a ninguém, só a autorização, e olha quem quer, podem até destruir, se quiserem (BORBA, 2003, p. 12).

Neste comentário, Bel Borba enfatiza o desejo de estender o seu projeto artístico para as ruas, para todo o cotidiano do qual também é participante, cuja vivência lhe possibilita agir com a propriedade e a liberdade que apresenta nas suas intervenções urbanas. Nesse espaço, familiar e comum, o artista busca o incentivo necessário para continuar realizando o seu trabalho e cumprindo os seus objetivos. Incentivo que vem do público e das suas reações, que, de fato, é o que vai determinar o valor de suas obras. Observando essa relação do artista com a cidade e buscando compreender as possíveis vinculações estéticas desses trabalhos às demais expressões que compõem a sua obra, percebemos que o mote fundamental de sua criação – a cidade do Salvador - é o elo que vincula toda a sua produção. Portanto, a necessidade de representar essa cidade, de exaltá-la e incorporar seus elementos, modificando-os e apresentando-os com uma nova configuração, é a maior motivação para a produção dos mosaicos, assim como de todas as demais expressões produzidas pelo artista: pintura, escultura, etc.

Entretanto, não só a relação com a cidade vai fundamentar e orientar a obra de Bel Borba. A coerência poética, no que diz respeito ao trato da matéria e da forma desenvolvida nos seus trabalhos, também é uma característica marcante na pintura, na escultura e, mais recentemente, nos mosaicos do artista. Podemos mencionar, inicialmente, a busca pela simplificação do desenho, que vai se consolidar nos trabalhos que desenvolve atualmente, resultando num traçado despojado que constitui uma das marcas da obra de Bel Borba. Outra característica que se destaca é a relação entre os cheios e os vazios, os elementos vazados e as formas geometrizadas que compõem linhas orgânicas nas figuras que cria. Como exemplo de obras com essas características podemos destacar a grade do terreiro da Casa Branca (FIG. 7 e 8), já citada anteriormente neste trabalho. Nessa obra, especificamente, Bel Borba utiliza formas abertas com o propósito harmonizar a peça, feita de material pesado e impactante, e o local, entre uma avenida movimentada e a entrada do terreiro. Deixando passar, por entre os vazados das chapas de ferro, componentes do ambiente onde está instalada a grade, o artista relaciona a paisagem do local com a obra, ao mesmo tempo em que redesenha a paisagem do entorno. Os espaços vazios que formam os desenhos são arranjados em movimentos verticais e horizontais, enfatizando um dinamismo orgânico na relação entre as figuras e visualidade local. Além disso, a escala, o tamanho e a localização da grade foram pensados em função da topografia do sítio, o que demonstra uma preocupação do artista com uma ocupação

harmônica do espaço da cidade.

Essa preocupação com o local de instalação de sua obra e a combinação entre os componentes ambientais e suas produções, são aspectos fundamentalmente considerados no desenvolvimento dos mosaicos. Essas características se aproximam das noções que definem uma obra *site-specific*, visto que o artista realiza uma ocupação pensada em função de um determinado local, interferindo nele e ao mesmo tempo aproveitando os elementos que compõem o ambiente escolhido. Os mosaicos são concebidos de forma inter-relacionada com os espaços em que são estruturados, sendo, a partir daí, determinadas as suas dimensões, formatos, localização, escala e temas.

Entre os trabalhos de Bel Borba, as esculturas demonstram maior independência em relação ao local. Nem todas são necessariamente construídas em função de um sítio, apesar de serem elaboradas sempre com uma preocupação de harmonia das dimensões, escala e formato. Bel Borba utiliza materiais diversificados, mas a chapa de ferro e de aço tem sido o material preferido pelo artista. Trabalha com recortes e dobras nas chapas, mas também valoriza a construção escultórica a partir da união entre sobras de recortes do ferro soldadas, aproveitando a sucata. Por meio da manipulação da massa e peso, densidade e resistência, cor e textura - expressa na oxidação ou na pintura - são constituídas formas orgânicas que dialogam com o entorno e com o observador. As linhas curvas, o jogo entre as formas abertas e fechadas, entre os cheios e os vazios propiciam a movimentação e a leveza das peças que se interagem com a realizada do ambiente (FIG. 14).



FIGURA 14 - Exposição itinerante de esculturas em aço carbono pintado.
Local: Largo de Santana, Bairro Rio Vermelho.
Fonte: BORBA, 2003.

Esse tratamento das formas, dos volumes, dos cheios e dos vazios, conforme analisado no exemplo da grade e das esculturas citados anteriormente, vai estar presente na constituição dos mosaicos, como poderemos observar mais detalhadamente no capítulo III

deste trabalho. As formas são constituídas por contornos e pela relação entre espaços preenchidos e vazios. A sensação de volume e profundidade é provocada pela dinâmica estabelecida entre o espaço circundante, os volumes e planos das composições, sejam elas escultóricas, pictóricas ou musivas.

No trabalho com as esculturas e as pinturas, assim como nos mosaicos, Bel Borba mantém-se fiel ao seu processo de criação. Segundo os seus próprios relatos, ele raramente desenha a peça a ser construída, prefere trabalhar diretamente no material, cortando, dobrando, quebrando, soldando e pincelando conforme a necessidade apresentada para a estruturação da obra. Mais especificamente na elaboração das esculturas, outra característica se relaciona diretamente com a feitura dos mosaicos. A matéria é tratada com a mesma lógica de construção: a montagem das peças, em tamanhos e formatos variados, que vai determinar a forma final. Neste caso, apesar de ter se dedicado à escultura antes mesmo de trabalhar com o mosaico, o próprio artista afirma que os mosaicos influenciaram a sua produção escultórica, quando começou a produzi-la com a união de pequenos pedaços de chapa de aço inoxidável ou ferro (FIG. 16). Segundo as suas palavras: “estas [...] esculturas têm parentescos com meus mosaicos. As fiz com a união de pedaços de chapa de aço inoxidável. [...] Os mosaicos influenciando as esculturas [...]” (BORBA, 1998, p. 16). As esculturas das FIG. 14 e 15 foram feitas com os recortes que sobraram da chapa de ferro utilizada na confecção da grade da Casa Branca.



FIGURA 15 - Escultura montada a partir da união de pedaços recortados de chapa de ferro. 2002
Fonte: BEL BORBA, 2005.



FIGURA 16 - Escultura montada a partir da união de retalhos de chapa de aço inox. 2002.
Fonte: BEL BORBA, 2005.

Assim como na escultura, Bel Borba utiliza nas pinturas imagens que a cidade em

seu cotidiano e imaginário oferece, em nome de uma idéia que visa a participação do coletivo, dos elementos que expressam a rotina urbana diária, apresentados numa insólita ambiência. Num esforço de construir uma nova relação com a realidade, sua produção pictórica explora o gesto expressionista e improvisado. A tinta industrial, acrílica ou à óleo de diversos tons, aplicada sobre a superfície, produz efeitos inusitados: cores brilhantes e variadas, pinceladas avantajadas e linhas de tintas que escorrem pela tela. Outras características da pintura de Bel Borba, já levantadas anteriormente mas que merecem ser citadas são: áreas chapadas de cor, manchas, ausência de ilusão espacial e de volumes, uso arbitrário da cor, negação do aspecto mimético de representação e emprego de elementos abstratos (orgânicos ou geométricos), e, principalmente, uma figuração estilizada, que constitui a tônica desses trabalhos. Parece não haver preocupação maior com o acabamento e com isso o artista torna perceptível a energia do gesto e da ação da pincelada na superfície e do aproveitamento de áreas sem pintura como elemento da composição.

E como esse gesto expressionista se apresenta nos mosaicos? Podemos percebê-lo mais enfaticamente no corte improvisado da cerâmica, valorizado no arranjo das formas e na própria liberdade de criar as composições. Características expressionistas podem ser identificadas ainda no modo de Bel Borba configurar o impreciso e de tornar visível o gesto na montagem do seu quebra-cabeça poético. A arte musiva do artista, assim como grande parte de suas obras, é baseada na ação, voltada mais para respostas a dados subjetivos e intuitivos do que para os valores objetivos das formas, conforme especificaremos, mais detalhadamente, no capítulo seguinte.

Com efeito, a obra de Bel Borba se impregna da observação da atmosfera, do espaço e das formas que a cerca, a partir da intermediação que realiza entre os fatos da vida cotidiana e a paisagem urbana, com os meios e formas artísticas que o artista considera relevantes, significativos e expressivos. O referencial de sua obra está centrado na cidade do Salvador e suas figurações são constituídas pela vivência, apreciação e percepção que estabelece com a realidade soteropolitana. Embora as referências do artista se caracterizem pela visualidade do concreto, suas obras não apresentam imagens puramente narrativas ou descrições formais do conteúdo. O que Bel Borba constitui com os seus trabalhos não são simplesmente imagens que vê ou apreende, mas, sobretudo, imagens que procura revelar e/ou (re)significar. São figurações distorcidas, simplificadas, que abrem mão dos detalhes para serem associativas e evocativas, capazes de produzir no objeto figurado expressões que possibilitem lembranças, referências e associações múltiplas.

Capítulo III

Os mosaicos de Bel Borba: estruturas e características

Ao pensarmos a relação entre arte e cidade, entendemos o fenômeno artístico como algo que transcende as suas dimensões estético-estruturais, inserindo-se em universos mais amplos da cultura e assumindo significados que se configuram como referenciais importantes para a caracterização da identidade dos contextos urbanos e para a formação do imaginário das pessoas que habitam e convivem cotidianamente nesses espaços.

Assim, concebemos a cidade como terreno significativo de experiências estéticas que, conseqüentemente, a torna um espaço potencial para investigações dessa natureza. Investigações essas que inter-relacionam a arte a valores construídos social e historicamente, formando uma teia de significados sujeita tanto a mudanças e rupturas culturais, quanto à manutenção de “tradições”.

Nesse sentido, as manifestações artísticas tornam-se importantes fontes culturais que se estabelecem como registros das expressões humanas ao longo do tempo, sendo fatores determinantes para a constituição de sistemas e representações mentais que expressam as características temporais, culturais e espaciais estabelecidas pelos diferentes contextos urbanos e sociais.

A perspectiva de um estudo da arte com base sociológica, proposta por autores como Pierre Francastel, Jean Duvignaud, Rosa vel Zolads, Yolanda dos Santos, entre outros, busca compreender a manifestação artística de forma contextualizada com a realidade do universo sociocultural em que acontece. A arte, por essa ótica, é muito mais que uma simples representação ou idealização transformadas em produto. Ela é algo que possui estruturas de organização material próprias, com um funcionamento específico, que correspondem às bases de um pensamento figurativo e que estão conectadas a uma determinada realidade social.

Nesse capítulo realizamos uma análise das estruturas estéticas que constituem os mosaicos de Bel Borba, visando compreender essa expressão artística a partir de sua contextualização com o universo em que se insere, refletindo, também sobre as dimensões espaciais caracterizadas por essa intervenção na cidade do Salvador. Descrevemos, ainda, aspectos metodológicos que alicerçaram a realização da pesquisa, tomando como base concepções contemporâneas para o estudo da arte, em suas dimensões quantitativas e,

fundamentalmente, qualitativas.

O capítulo está organizado, então, em duas partes: na primeira apresentamos a estruturação metodológica que deu suporte ao trabalho, discutindo as bases epistemológicas que subsidiaram a concepção da pesquisa e descrevendo os instrumentos de coleta, análise e apresentação dos dados e resultados, respectivamente. Na segunda parte focamos, especificamente, os mosaicos de Bel Borba, analisando-os de forma ampla e descrevendo suas principais características, a partir das informações evidenciadas pela pesquisa.

3.1. Diversidade, arte e sociedade: definições metodológicas para o estudo do fenômeno artístico na contemporaneidade

Uma das principais características do atual panorama das artes visuais é a diversidade de linguagens, resultante da multiplicidade de atitudes e abordagens conquistadas pelas vanguardas artísticas¹, que proporcionaram maior flexibilidade à concepção e à estruturação da arte, libertando-a de qualquer perspectiva unilateral, no que se refere a dogmatismos, vinculações técnicas, formais e/ou estilísticas. Com os novos rumos da arte, modificando suas formas e estruturas tradicionais, consolidadas principalmente a partir das primeiras décadas do século XX, houve uma desconstrução da imagem comprometida exclusivamente com as artes acadêmicas e o naturalismo. Após a ruptura estabelecida pela arte moderna, os artistas foram levados a criar novas representações e expressões imagéticas, principalmente a partir da década de 1950, que se inter-relacionavam à atual realidade, sendo inspiradas, estruturadas e concebidas, sobretudo, por aspectos característicos da contemporaneidade com suas múltiplas e diversificadas implicações sociais.

Por conseguinte, os artistas têm estado em constante processo de busca, criando concepções amplas de produção e consolidação da arte que não têm como premissa a necessidade de constituir um estilo avançado em relação ao anterior, tendo a possibilidade de utilizar e/ou recriar tendências, características de qualquer período e/ou linguagem do passado. Essa perspectiva apresenta caminhos diversificados para o estudo da arte, rompendo com abordagens que contemplavam uma dimensão artística linear, impossibilitando a definição de estratégias metodológicas e características universais que, quando estudadas passo a passo,

¹ Considera-se como vanguardas os movimentos artísticos do início do século XX que se destinaram a romper com as formalizações academicistas, buscando novos caminhos para a produção artística fora dos moldes naturalistas e da noção de representação da tradição clássica. Esses movimentos correspondem a todos os “ismos” que se desenvolveram neste período: cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, fovismo, expressionismo, entre outros (DE FUSCO, 1988; FARIAS, 2002; ARGAN, 2001).

permitiam o entendimento de estilos, movimentos e características gerais da arte.

Além disso, as “belas artes” perderam seu *status* de “artes superiores”, abrindo possibilidades para a valorização de produções como o artesanato, as artes “decorativas”, as artes gráficas e outras técnicas, materiais e temas culturais diversos que, durante algum tempo, foram considerados pela visão “tradicional” como “inferiores”. Tal fato ampliou, significativamente, o foco e o leque de alternativas que fundamentam o estudo da arte na atualidade.

Diante da complexidade que permeia a arte contemporânea, Renato de Fusco (1988, p. 10) alerta para os problemas que dificultam o estudo e a compreensão desse fenômeno. Segundo as palavras do autor, a arte na atualidade se baseia em “[...] códigos particulares e especializados”, que não se enquadram mais em modalidades estéticas específicas e unilaterais. Tal fato tem, conseqüentemente, tornado o trabalho de pesquisa, crítica e historiografia da arte um complexo campo de investigações que não pode ser compreendido simplesmente por um conjunto de técnicas e métodos, de estudo científicos, previamente determinados.

Concordando com essa perspectiva, Alberto Tassinari, que considera a arte contemporânea um desdobramento da arte moderna², afirma que “a arte moderna [e, conseqüentemente, a contemporânea] é uma forte candidata a só se deixar apreender por partes, cuja reunião seria fruto mais de um desejo de ordenação do que de um movimento próprio a ela” (TASSINARI, 2001, p. 27).

Desde que a arte moderna, dos impressionistas aos abstratos, rompeu com a concepção de uma imagem restrita à tradição academicista e com a concepção espacial renascentista, centrada na perspectiva linear e na projeção geométrica, houve uma (re)definição das sistematizações figurativas, em que a imagem passou a ser, inclusive, uma figura diferente, comprometida com a realidade atual, com as inovações sociais, tecnológicas e culturais em geral.

Nesse universo os meios tradicionais de expressão, como a pintura e a escultura, deixaram de ser as únicas formas de manifestação artística num mundo amplamente

² Para Tassinari existem duas fases na constituição do espaço moderno: uma fase de formação e uma fase de desdobramento. Na primeira fase, a arte moderna se constituiu, fundamentalmente, a partir e contra o naturalismo de matriz renascentista, tendo o seu início datado por volta de 1870. A segunda fase representa a consolidação das rupturas conquistadas em função da elaboração de um espaço moderno, onde os artistas, não mais preocupados em “romper” com o naturalismo, trabalham num campo pleno de possibilidades. A passagem de uma fase a outra se deu por volta de 1955, data compreendida pelo autor como importante marco nas mudanças da arte moderna (TASSINARI, 2001).

modificado e em constante processo de (re)estruturação social, ideológica, política, tecnológica e, conseqüentemente, cultural. Nessa realidade, estabelece-se uma renovação dos próprios meios de expressão da arte, trazendo para o cenário contemporâneo recursos múltiplos e diversificados, inconcebíveis e impensáveis na perspectiva da arte “tradicional”, ligada ao passado.

Meios e formas de reprodutibilidade de imagens surgem de maneira exacerbada e se consolidam na sociedade contemporânea como veículos de criação e intensa divulgação imagética, valendo destacar a televisão, o cinema, os processos gráficos e, mais recentemente, os equipamentos de informática, cada vez mais avançados e acessíveis à população em geral.

Enquanto o modernismo tinha como mola propulsora a negação da tradição do passado clássico e acadêmico, propondo novas concepções espaciais e figurativas (FRANCASTEL, 1990; ARGAN, 2001), o pós-modernismo rompeu com a ordem temporal, com o sentido de continuidade e memória histórica, gerando o crescimento e a aceitação do efêmero e do fragmentário, mas, produzindo, também, certa capacidade de apropriação, absorção e (re) configuração do passado em combinações que inter-relacionam características de épocas anteriores a aspectos e tendências do presente.

Como conseqüência desses fatos, no campo da arte, as ações de apropriações, (re)criações e (re)construções de linguagens artísticas e a sua integração ao cotidiano, tornaram-se marcas fundamentais da intensa profusão de estilos, formas, práticas e programas artísticos que caracterizam o conjunto das manifestações contemporâneas. Manifestações que se valeram, não somente, das novas tecnologias e dos novos caminhos estabelecidos pela arte, como também reinventaram, (re)interpretaram e (re)examinaram práticas artísticas anteriores, conforme exemplificado nas palavras de Archer:

Tudo já havia sido feito, o que nos restava era juntar fragmentos, combiná-los e recombina-los de maneiras significativas. Portanto, a cultura pós-moderna era de citações, vendo o mundo como um simulacro. A citação podia aparecer sob inúmeras formas – cópia, pastiche, referência irônica, imitação, duplicação, e assim por diante –, mas por mais que seu efeito fosse surpreendente, ela não poderia reivindicar a originalidade (ARCHER, 2001, p. 156).

Tendo em vista o alargamento do conceito, das relações, dos significados e da produção da arte torna-se necessária a compreensão do objeto artístico de forma abrangente, contextualizada com a complexidade que configura cada uma das suas expressões na contemporaneidade. Assim, para realizar um estudo científico que possa dar conta de um

fenômeno dessa natureza é preciso buscar um arsenal metodológico que possibilite uma interpretação ampla e intensa da produção artística. Interpretação essa que transcenda os materiais e as formas, levando-nos a uma abordagem que contemple e compreenda a arte por uma perspectiva estética e, sobretudo, sociocultural.

Todavia, buscar uma compreensão da obra considerando as suas dimensões sociais e culturais não significa diminuir o valor da produção artística como objeto dotado de estruturas próprias de linguagem, que tem em suas dimensões estruturais características particulares e intrínsecas à sua expressividade. Nesse sentido, é preciso focar os diversos sistemas que se juntam à obra na caracterização do seu sentido, valor e expressão, sem perder de vista as particularidades artísticas do fenômeno e tampouco os mecanismos sociais e culturais que o engendram. As palavras de Yolanda Santos retratam essa perspectiva, quando a autora afirma que:

[...] é preciso levar-se em conta tanto *a obra* como o *fenômeno artístico*, já que são dotados de uma estrutura complexa onde fatores de natureza variada, ideológica, temática, composição, linguagem, agem num processo contínuo, com relações dialéticas, indo direcionar-se a uma investigação pluridimensional e estética porém não a retira do contexto social que está, obviamente, condicionado ao cultural (SANTOS, 1996, p. 16).

A idéia de fenômeno artístico, apresentada pela autora, concebe a obra de arte como uma expressão que é resultante da junção de diferentes fatores, entre eles os socioculturais. Tal fato enfatiza a necessidade de compreender a manifestação artística, em suas diferentes ramificações, como algo que não se resume ao objeto e que, portanto, não está limitada à sua estrutura física.

Sobre a problemática que envolve a compreensão do fenômeno artístico em seu contexto, os estudos de Pierre Francastel, a respeito do pensamento figurativo e da construção do espaço plástico, apresentam alternativas relevantes para pensarmos sobre caminhos e possibilidades para a compreensão das manifestações artísticas na atualidade. Segundo Francastel a obra de arte é resultante de um sistema de significações complexo e distinto, testemunha dos valores que a sociedade atribui às atividades coletivas e aos modos de vida. Para o autor a arte funciona como um “documento de civilização”, mas que possui ao mesmo tempo um sistema de significação próprio – uma linguagem - através do qual o artista elabora, modifica ou acrescenta algo novo. Não é simplesmente um reflexo, mas uma “renovação do imaginário”, comprometida com as leis do espírito de uma época (FRANCASTEL, 1998). Sob essa ótica, propõe um estudo que aborde os elementos formais e a estrutura que compõem

uma obra de arte, tendo em vista não apenas o fenômeno artístico isolado em sua materialidade mas, também, as referências decorrentes da relação que esses estabelecem com “os [elementos] que se encontram associados à forma e com os que denotam o conjunto das experiências comuns do artista e dos espectadores” (FRANCASTEL, 1998, p. 28).

Com efeito, os fenômenos artísticos devem ser observados em suas estruturas internas, em suas relações com o contexto social de onde origina e com o qual comunica a partir de sua manifestação material. Os elementos plásticos cor, forma, textura, composição, a concepção espacial, o material, a técnica, entre outros elementos que compõem a obra (signos plásticos, conforme Francastel) devem ser encarados como fundamentais e como ponto de partida para estudos que tenham foco no conhecimento da arte. Assim, do modo tradicional de se fazer uma historiografia ou qualquer outro estudo de manifestações artísticas, ainda são válidas as análises formais e a formação de biografias dos artistas. Entretanto, é necessário esclarecer que estes estudos são relevantes para descrever parte dos aspectos que envolvem a produção de uma obra, mas não são suficientes se não se inter-relacionarem com abordagens mais abrangentes do fenômeno artístico em sua realidade social.

Em face à complexidade cultural do mundo de hoje, nos é exigida uma abordagem da arte que dialogue com conhecimentos distintos. Maria Lúcia Bastos Kern (2001), acredita que

[...] as reflexões sobre as obras, aliadas aos cruzamentos das mesmas com a estrutura sócio-cultural, com a qual os artistas se relacionam e extraem elementos para as suas práticas, propiciam a manutenção das especificidades da disciplina, sem negar obviamente os recursos de outras (KERN, 2001, p. 63).

Essas inter-relações entre especificidades da arte e contribuições dos demais campos da ciência são essenciais para a compreensão do fenômeno artístico em sua realidade. Contudo, conforme reconhece Francastel, “se o estudo do caráter estético das obras oferece pois um terreno de estudo relativamente fácil e bem determinado, a investigação sobre os aspectos significativos e sociais da arte se apresenta como infinitamente mais delicada” (FRANCASTEL, 1982, p. 42), investigação esta que coloca o pesquisador frente a uma complexidade, exigindo sua atenção para não perder de vista o artista indivíduo e as singularidades de sua obra, bem como trabalhá-las conectando-as sempre com o mundo social.

O estudo das manifestações artísticas a partir de considerações estruturais, buscando o entendimento da relação entre “o todo e as partes” que as compõe, surge como uma consequência natural da abordagem ampliada da arte como “produto da mão e do espírito”

(FRANCASTEL, 1998, p. 28). Dessa forma, torna-se, então, necessário, criar especificações que constituam elementos relacionais de apreciação para julgar determinados fatos cujas variações, particularidades e generalizações compõem a diversidade do fenômeno artístico em questão.

As diversas perspectivas que apresentamos concebem a arte como fenômeno sociocultural, o que exige, portanto, um estudo capaz de contemplar tanto as suas particularidades expressivas estruturais, quanto as dimensões mais amplas que estabelece com a sociedade e com a cultura. Essa visão fundamentou a definição metodológica que sistematizamos para a pesquisa que deu suporte a este trabalho. Estudamos, então, os mosaicos de Bel Borba considerando a rede de significados que constitui a manifestação no contexto citadino de Salvador e as necessidades de um trabalho de pesquisa que pudesse contemplar a totalidade da obra nesse universo.

Assim, foram definidos instrumentos de coleta e análise de dados que pudessem fornecer uma visão abrangente e particular da expressão estudada, considerando os seus aspectos estético-estruturais e as dimensões mais amplas que estabelecem com o contexto sociocultural da capital soteropolitana.

3.1.1. O Universo da pesquisa

Os Mosaicos de Bel Borba foram selecionados como foco desse estudo pela representatividade que têm como expressão da Arte Pública na cidade de Salvador. O universo do estudo, então, contemplou essas obras e o contexto citadino em que estão inseridas, considerando não só as suas dimensões físicas, mas, também, as perspectivas dos atores envolvidos pela relação dos mosaicos com a cidade e, conseqüentemente, com o seu dia-a-dia no ambiente urbano. Contemplamos ainda as perspectivas, os anseios, e as concepções do artista em relação a sua obra, estruturando uma abordagem de pesquisa que pôde mesclar em seu universo as obras, o seu criador, a cidade e os seus moradores.

No que se refere especificamente à seleção dos mosaicos estudados, tendo em vista o grande número de obras que existem espalhadas pela cidade, focamos preferencialmente os que utilizam a cor branca. Essa seleção se deu em virtude da própria concepção do artista, que afirma que os mosaicos caracterizados pelos azulejos brancos representam as produções realizadas por iniciativa própria. Já os azulejos coloridos retratam, fundamentalmente, as obras feitas sob encomenda. Tal fato, segundo Bel Borba, foi uma forma encontrada para,

inclusive, diferenciar os aspectos motivacionais de realização dessas expressões artísticas.

Outro fator significativo para a seleção dos mosaicos de azulejos brancos, como foco principal deste estudo, são as características particulares que eles apresentam em relação às outras formas de representação dessa arte. Quando o artista utiliza azulejos coloridos trabalha com uma outra concepção estética, que não se adéqua da mesma forma aos espaços vazios da cidade, onde são preferencialmente utilizados os brancos.

3.1.2. Instrumentos de coleta de dados

Considerando as dimensões de nossa abordagem, utilizamos instrumentos de coleta de dados que se adequavam ao contexto de estudo e às necessidades estabelecidas pelos objetivos da pesquisa. Dessa forma, coletamos os dados, especificamente, a partir dos instrumentos e procedimentos apresentados a seguir.

Pesquisa bibliográfica

A pesquisa bibliográfica foi realizada com o intuito evidenciar os conceitos essenciais que têm norteado o campo epistemológico das artes na atualidade, fornecendo informações que pudessem alicerçar e fundamentar as discussões apresentadas nos capítulos I e II, e as descrições e análises estabelecidas ao longo do trabalho. Foram contempladas obras das áreas de artes visuais, antropologia, sociologia, filosofia, entre outras afins ao campo de estudo. Além desse material, a pesquisa contemplou também documentos diversificados, em fonte e formatos variados como catálogos, jornais, revistas, etc., que continham informações pertinentes acerca da obra de Bel Borba e da arte pública e contemporânea em geral.

Registros fotográficos

As fotografias constituíram uma importante fonte de coleta de dados, tendo como objetivo registrar detalhes intrínsecos à obra de Bel Borba. Esse instrumento possibilitou a ilustração do trabalho, favorecendo as análises das obras, a descrição e o registro da produção do artista. A partir das fotografias puderam ser apresentadas nuances, particularidades e características gerais dos mosaicos, inter-relacionando o registro visual às informações descritivas e conceituais estabelecidas ao longo do texto.

As fotografias foram realizadas com duas finalidades fundamentais:

- 1) Coletar registros informativos diversificados, contemplando sobretudo detalhes estruturais, de localidades, de cores, de formas, etc. Esses registros tinham como

finalidade fornecer informações sobre as obras e, portanto, não havia uma preocupação estética na sua concretização.

- 2) Coletar registros ilustrativos que pudessem ser inseridos no trabalho como imagens representativas das obras. Tendo em vista essa finalidade, essas fotografias eram realizadas com maior preocupação na obtenção da imagem, com o intuito de que o registro pudesse retratar, na medida do possível, a totalidade da obra como expressão artística.

Entrevistas

Ao longo do trabalho foram realizadas entrevistas com Bel Borba, buscando esclarecer características qualitativas de sua obra, bem como as suas concepções sobre a produção que realiza e os aspectos fundamentais que constituem sua expressão artística. Foram evidenciadas durante as entrevistas, principalmente, questões relacionadas aos mosaicos e suas inserções na cidade de Salvador. Esses registros fundamentam principalmente as discussões realizadas no capítulo II e as análises efetivadas especificamente neste terceiro capítulo. Foram utilizadas com o artista, basicamente, entrevistas semi-estruturadas, sendo que, com base numa estrutura prévia, as questões eram redefinidas de acordo com as informações obtidas pelo diálogo com o artista.

Com outra finalidade, foram realizadas, também, entrevistas com moradores da cidade de Salvador, buscando obter informações amplas sobre a percepção desses indivíduos a respeito da obra de Bel Borba. O modelo utilizado para esta etapa do trabalho também foi a entrevista semi-estruturada, tendo em vista que a proposta era obter informações diversificadas que pudessem ser categorizadas e descritas no corpo do trabalho, subsidiando as análises que foram realizadas no capítulo IV.

Observação participante

Durante todo o processo de pesquisa foram realizadas várias visitas aos locais em que estão expostos os mosaicos de Bel Borba. Esse trabalho permitiu a apreciação direta das obras, no contexto em que foram concebidas, favorecendo a percepção de suas estruturas e características. Esse instrumento possibilitou ainda a observação de situações que expressavam as reações e os comportamentos das pessoas diante das obras.

Realizamos também visitas ao ateliê de Bel Borba, onde foi possível coletar informações diversas sobre a sua obra, a partir de registros diversificados em catálogos

particulares, *portfólios* e outros documentos do acervo particular do artista. Essas informações foram fundamentais para o processo analítico das obras, fornecendo dados singulares sobre a manifestação e registros não disponíveis em outros locais.

3.1.3. Análise e organização dos dados

A partir do criterioso processo de coleta, estruturamos uma proposta analítica capaz de contemplar a abrangência dos dados obtidos e apresentar resultados contextualizados com a realidade do fenômeno estudado e com a veracidade das informações coletadas. Assim, utilizamos os instrumentos apresentados a seguir como base para a análise e organização dos dados da pesquisa.

O referencial teórico

Desenvolvido a partir do amplo estudo bibliográfico realizado na pesquisa, o referencial teórico subsidiou as análises dos dados coletados no campo. Os conceitos centrais que nortearam a compreensão da temática foram tratados inter-relacionadamente às informações particulares do universo da pesquisa. Dessa forma, buscamos, considerar as perspectivas de autores e áreas que têm tratado temas específicos e/ou afins ao nosso campo de investigação, sem perder de vista as características singulares que constituem os mosaicos em seu contexto de expressão.

Estruturação das informações coletadas

Com base nas entrevistas, nos registros fotográficos e na observação participante, foram inseridas ao longo do trabalho descrições, ilustrações e análises diversas fundamentando as discussões apresentadas em cada parte da dissertação.

As informações obtidas a partir das entrevistas são apresentadas de forma mais ampla em discussões gerais realizadas durante as reflexões sobre a relação da obra com a cidade e o papel do artista (Bel Borba nesse universo). As entrevistas foram utilizadas ainda, de maneira mais específica, em citações textuais, de Bel Borba e de moradores da cidade do Salvador, servindo como suporte para discussões e descrições realizadas durante as nossas abordagens.

As fotografias foram inseridas no trabalho como figuras que ilustram as análises da estética estrutural da obras e os seus espaços de localização. Esses registros têm função fundamental no texto, servindo como exemplos e inter-relacionando o registro escrito à força da informação apresentada pela imagem.

A observação participante propiciou a percepção e a experiência necessárias para as análises da obra, considerando a realidade dos espaços em que estão localizadas e sua participação no universo sociocultural da cidade. As informações obtidas durante essa etapa foram fundamentais para a definição e estruturação do trabalho, tendo em vista que a análise pura e simplesmente da imagem fotografada não apresentaria, de fato, toda a complexidade do ambiente que dá vida e forma a esse fenômeno.

3.1.4. A apresentação dos resultados

A partir dos procedimentos analíticos apresentados, foi possível realizar uma leitura ampla dos dados, garantindo a veracidade das informações e a contextualização dos resultados com a realidade do fenômeno abordado neste trabalho.

Assim, os resultados foram estruturados de forma que pudessem ordenar clara e coerentemente as descobertas evidenciadas durante a pesquisa. Tal fato, possibilitou a apresentação lógica e sistemática de uma quantidade significativa de informações que se revelaram fundamentais para a caracterização dos mosaicos de Bel Borba enquanto expressão artística e sociocultural.

Os resultados obtidos, com base na ampla e minuciosa estruturação metodológica descrita anteriormente, permitiram estabelecer as bases conceituais e epistemológicas para a leitura e a contextualização da obra de Bel Borba no universo da arte contemporânea, aspectos discutidos e apresentados nos capítulos I e II. Além disso, o trabalho possibilitou a compreensão das características fundamentais que constituem os mosaicos do artista, proporcionando uma visão ampla dessas obras tanto no que se refere às suas estruturas, quanto no que concerne aos demais fatores que caracterizam essa expressão no universo citadino de Salvador, conforme descrito e analisado a seguir.

3.2. Estrutura e características dos mosaicos

Com o intuito de compreender os principais elementos e características que constituem os mosaicos de Bel Borba, abordando também aspectos relacionados à intervenção dessa manifestação artística nas ruas de Salvador, analisamos e apresentamos a obra, considerando, fundamentalmente, os seus procedimentos de feitura; elementos plásticos: material, formas, cores, composição; temas; e locais de inserção.

3.2.1. Procedimentos de feitura

O mosaico: características estruturais e históricas

A escolha do mosaico como técnica e meio de expressão possibilitou a Bel Borba a constituição de uma expressão artística urbana diferenciada pelas suas características visuais e, principalmente, privilegiada pela resistência e durabilidade de suas estruturas. A cerâmica utilizada para fazer os mosaicos se destaca em meio às superfícies de concreto onde é instalada e ao mesmo tempo consegue resistir às intempéries e danificações conseqüentes da exposição em espaço aberto e público. Esses aspectos são destacados por Bel Borba quando se refere à sua opção pelo mosaico. O artista enfatiza ainda a facilidade de manutenção dos painéis que essa técnica possibilita, tendo em vista que qualquer dano na estrutura da obra pode ser facilmente retificado, inclusive fazendo, caso necessário, a substituição de peças que venham a apresentar problemas.

Conforme costuma afirmar nas suas entrevistas, o que levou Bel Borba para as ruas não foi necessariamente os mosaicos, mas sim o seu interesse pelo espaço público. Com o intuito de trabalhar e contemplar esse universo, o artista foi em busca de uma técnica que fosse apropriada a ambientes dessa natureza. A partir da observação da cidade e das suas marcas de uso cotidiano, como restos de pichações, pintura, fuligem e outras interferências resultantes das ações do homem e da própria natureza, o artista apropriou-se de uma técnica milenar, o mosaico, (re)elaborando-a a partir das suas buscas, dos seus valores e dos seus princípios poéticos. No trabalho de Bel Borba a técnica é (re)estruturada, em relação à sua forma tradicional, de acordo com o interesse e o resultado visual buscado pelo artista, conforme ilustrado nas suas palavras: “[...] consigo bons resultados gráficos, e as pedrinhas brancas na cidade contra a fuligem, contra o cimento, contra os restos de grafismos que estão na parede, elas têm um resultado mágico[...]

 (BORBA, 2005a).

A técnica milenar de se fazer os mosaicos, muito difundida na época romana e bizantina, era inicialmente feita com cubos de mármore colorido, tesselas, para criar motivos decorativos ou cenas com pessoas e paisagens, com desenhos estilizados (UPJOHN, WINGERT, MAHLER, 1979). A técnica tradicional, observada principalmente nos mosaicos do período bizantino, consiste em agrupar tesselas, cubos de pedras de tamanho e formato desigual, mas aproximadamente regular, com pasta de vidro, em um chão úmido de cimento, onde o artista esboça um traçado que é preenchido pelas pedras coloridas.

Os mosaicos desenvolvidos na Terra Santa durante o período bizantino tiveram o

reconhecimento oficial do Cristianismo pelo imperador Constantino, no século IV, que patrocinou a construção de edifícios suntuosos nos locais associados à vida de Cristo (KITZINGER, 1965). Os séculos V e VI são marcantes para essa produção artística, haja vista a paz e a prosperidade que reinou no império bizantino nesse período e que permitiu o fortalecimento da religião cristã. Esse fato proporcionou a difusão dos mosaicos, que foram utilizados significativamente pela igreja da época. Mesmo com a invasão persa, no século VII e a subsequente conquista do império pelos árabes, os mosaicos continuaram a ser utilizados nas edificações dos oponentes dos bizantinos.

A arte mosaicista que sobreviveu em Israel é constituída por pavimentos adornados com mosaicos ricamente padronizados, que foram herança artística do mundo greco-romano. Ernst Kitzinger (1965) considera que neste país, integrante do Império Romano, os exemplares de mosaico oferecem um rico material para o estudo de história da arte em Roma e no período inicial bizantino, por ser tão vasto e uniformemente constituído. Para Kitzinger, a coerência estética, a permanência de características e o tratamento técnico dessa arte permitem o reconhecimento de uma tradição artística, uma vez que os mosaicos possibilitam a “observação detalhada de tendências principais durante esta era vital de transição, que viu o desarranjo e desintegração da arte clássica e o aparecimento de conceitos novos, temas, e estilos que iriam amadurecer eventualmente na arte do latino, bizantino e Idade Média islâmicos”³. (KITZINGER, 1965, p. 6, tradução nossa). Em Roma, os mosaicos de pavimento estão associados principalmente à arquitetura secular, tanto pública como privada, e somente uma pequena parte dessa produção está ligada aos edifícios religiosos. O uso da arte mosaicista em prédios laicos perpetuou-se no período bizantino e no século IV torna-se notável uma maior incidência destes pavimentos em contextos religiosos.

Os desenhos do mosaico de pavimento, do período bizantino, apresentam padrões e motivos que constituem um repertório imagético rígido, com poucas alterações incorporadas ao longo dos séculos. Esse repertório é utilizado por grupos de artesãos que definem sua prática profissional por meio da manutenção dos padrões originais. A primeira fase desses mosaicos, apresenta uma exuberante exibição de motivos animais, marinhas, pastoral e outros assuntos de gênero, com um número relativamente pequeno de distintivas cenas cristãs e símbolos provindos emblemas religiosos, elementos que compõem o repertório de imagens característico desse período.

³ Detailed observation of major trends during this vital era of transition, which saw the breakdown and disintegration of classical art and the emergence of those new concepts, themes, and styles that were to mature eventually in the art of the Latin, Byzantine and Islamic Middle Ages.

No início do século IV, a religião cristã passou por uma fase puritana, sendo que, nessa época, quase todas as representações de figuras foram banidas dos pavimentos das igrejas. Esse período gerou, então, o auge dos desenhos completamente geométricos, de influência mulçumana (KITZINGER, 1965).

No século VI a elaboração pictorial dos pisos das igrejas chega a seu esplendor. A variedade de motivos foi ampliada pela incorporação de frases e símbolos cristãos aos painéis, mesmos que houvesse ainda uma predominância de temas associados à natureza

Para a investigação a respeito das características dos mosaicos gregos e romanos foram marcantes as escavações arqueológicas do início do século XIX, que revelaram vestígios de Pompéia e Herculano, cidades romanas destruídas pela erupção do vulcão Vesúvio em 79 d.C. (ARGAN, 2001). Embaixo das lavas endurecidas conservou-se uma grande quantidade da cultura material das cidades, o que possibilitou descobertas fundamentais para o estudo de aspectos culturais do período clássico, inclusive dos mosaicos romanos.

No período colonial brasileiro, mais propriamente no século XVIII, , além do uso de azulejos em forma de barrados ou silhares para decoração interna das igrejas, era comum o uso de cacos de cerâmica para revestimento dos arremates das torres dos templos, como uma espécie de mosaico mais simplificado. Na igreja de Nossa Senhora dos Remédios, em Feira de Santana, Bahia, é possível verificar o uso de cacos nas torres, inclusive de pratos de louça.

No século XX o arquiteto espanhol Antoni Gaudí retoma o uso dos mosaicos de forma inovadora na construção do Parque Güell em Barcelona, uma obra de caráter público, inicialmente projetada para ser um bairro residencial. Quase todo o revestimento da obra recebeu cacos de cerâmica, inclusive as esculturas dos jardins, os muros e os inusitados bancos de formas orgânicas que Gaudí construiu na parte externa do conjunto arquitetônico. Utilizando artisticamente e em abundância a “cerâmica de desperdício”⁴, o artista revestiu ainda tetos, colunas, paredes, pisos, numa tentativa de integrar arte e natureza. (ZERBST, 1985, p. 151). Nessa obra, o mosaico, apesar de se limitar às condições do projeto arquitetônico, ganha uma configuração de arte moderna pelas mãos do arquiteto espanhol, com tendência ao abstracionismo pela ênfase dada à construção da forma pela cor, mas ainda mantendo a inspiração e a referência nas formas da natureza.

⁴ Esse termo se refere ao fato de Gaudí ter utilizado refugo, cacos e estilhaços, recolhidos em boas fábricas de cerâmica, para construir as preciosas coberturas brilhantes dos mosaicos do Parque Güel.

Inspirado em Gaudí, o artista nova-iorquino Julian Schnabel utilizou uma superfície de cacos de porcelana como suporte para trabalhar pinturas. Na sua obra intitulada “Mele”, de 1987, colou cacos de xícaras, pratos e pires num plano de madeira, sobre os quais foi pintado um retrato, criando um efeito incomum e expressivo. Entretanto, esse trabalho de Schnabel não é exatamente um mosaico, mas uma “pintura de pratos”, influenciada pelos mosaicos construídos nos muros do Parque Güell e pelas experiências de automatismo⁵ realizadas pelos surrealistas. Assim, apresenta uma outra possibilidade de composição artística que utiliza a cerâmica quebrada como recurso plástico e estético.

No Brasil, artistas de repercussão nacional utilizaram a técnica do mosaico, podendo ser destacado o trabalho de Portinari como importante referência para essa expressão na arte brasileira. Esse artista realizou em 1951 um mural em mosaico, intitulado “Bandeirantes”, originalmente para decorar um dos salões do Hotel Comodoro, São Paulo⁶. Atualmente o trabalho faz parte do acervo particular de um colecionador. Considerado um dos maiores trabalhos de Portinari em termos de dimensão, a obra representa o bandeirante, que foi de alguma maneira um dos temas históricos que o artista mais abordou. O mural é o único trabalho de Portinari feito em pastilhas, recortadas, uma a uma, artesanalmente. Por isso, os mosaicos são irregulares. Nesta obra, foram usados cerca de 70 mil peças. Temos ainda outros exemplos de artistas brasileiros como Tomie Othake e Burle Marx que produziram painéis de mosaicos em espaços públicos.

As referências artísticas apresentadas demonstram como o mosaico adquiriu soluções diversificadas conforme a época, a finalidade e a expressão individual de cada artista que o produz. De maneira particular, Bel Borba (re)cria a linguagem do mosaico, levando essa expressão para as ruas de Salvador e incorporando elementos da contemporaneidade e principalmente do cotidiano urbano na (re)configuração dessa manifestação artística. Pelas mãos de Bel Borba, o mosaico adquire espontaneidade, simplicidade e versatilidade, atributos consolidados a partir das soluções múltiplas que o artista apresenta nos seus painéis de rua. Para Bel Borba “o importante não é a técnica, mas o que se cria” (BORBA, 2003, p.17).

A (re)elaboração dos mosaicos

Para descrever o processo de feitura da obra, utilizei dados coletados em entrevistas com o artista e em informações adquiridas de fotos, catálogos, jornais e outras entrevistas. Foi

⁵ Tentativa de apreender as formas do inconsciente na ação do fazer artístico.

⁶ Informações disponíveis no site <<http://www.portinari.org.br>>. Acesso em 15/01/2005.

dada atenção especial às explicações do próprio autor, fato que possibilitou o entendimento do processo por descrições detalhadas do artista.

O primeiro passo para a realização dos mosaicos é a escolha do local, que é definida pela observação dos espaços da cidade por onde Bel Borba costuma circular. Nascido e morador da capital baiana desde a infância, o artista declara que a sua vivência da cidade somada à sua experiência de artista plástico fez com que desenvolvesse um olhar aguçado, o que lhe permite perceber os locais ideais para a construção dos seus painéis. Cada muro, cada encosta, cada canto que se apresenta vazio nos espaços urbanos chama-lhe a atenção para uma nova criação. E essa escolha acontece aleatoriamente, quase sempre em momentos que não foram programados para isso, nas idas e vindas do artista no seu cotidiano urbano, conforme retratado no seu depoimento:

[...] eu circulo muito pelas ruas, eu estou sempre olhando, eu já tenho o meu olhar aguçado. Eu vejo lugares às vezes que eu digo: como é que ninguém [...] viu este lugar aí?. Lugares virgens, que não têm um traço ainda [...]. Aí eu vejo, fica arquivado na cabeça e o dia em que eu estou com tempo e conveniência eu vou lá e faço [...] (BORBA, 2005a).

Nessa dimensão é que o espaço urbano torna-se o suporte fundamental dos trabalhos de Bel Borba. O artista conduz a sua vontade artística pela escolha que realiza, a partir da sua percepção do caráter ativo dos espaços da cidade, de cada canto, de cada rua, deixando-se levar pelo “devaneio que medita sobre a natureza das coisas” e “aceitando a solicitação da imaginação dos elementos” que lhe cerca (BACHELARD, 1994, p. 27;30). Essas opções, que não se fazem unilateralmente, partem da cidade que inspira o artista e este, por sua vez, revela os seus cantos esquecidos, lança luz sobre pontos da cidade em meio ao acinzentado caos urbano. As escolhas consolidadas nesse processo resultam de uma relação que não é somente lógica e racional, mas sim uma relação que engendra definições estabelecidas tanto pelo consciente quanto pelo inconsciente. Há neste percurso uma mistura de doses emocionais com intelectuais, algo que lembra a atitude do *flâneur* de perambular pela cidade e descobrir nela fontes genuínas de uma experiência estética.

Após a escolha do local, inicia-se a ação que se configura muito mais como um modo de fazer dinâmico e improvisado do que propriamente uma técnica específica. Na maioria das vezes, os painéis são desenvolvidos sem um desenho ou projeto prévio que funcione como molde para a realização do trabalho. A respeito desta opção, Bel Borba declara:

Às vezes eu faço algum planejamento, mas eu tenho essa mania de improvisar. Mesmo com a tela é assim. Não vou criar no papel, eu vou criar

com tinta e o pincel na mão [...]. É direto, eu não desenho, eu gosto de improvisar, para mim é um desafio. É muito mais fácil criar antes, mas me dá mais angústia (BORBA, 2005a).

Assim, as idéias para a criação do mosaico são concebidas diretamente na superfície selecionada, deixando visível na obra a marca da espontaneidade expressada nas irregularidades e assimetrias que o artista constrói. Essa característica se consolida pelo seu desafio de traduzir diretamente no suporte a concepção das formas, conforme pode ser observado na FIG. 17.

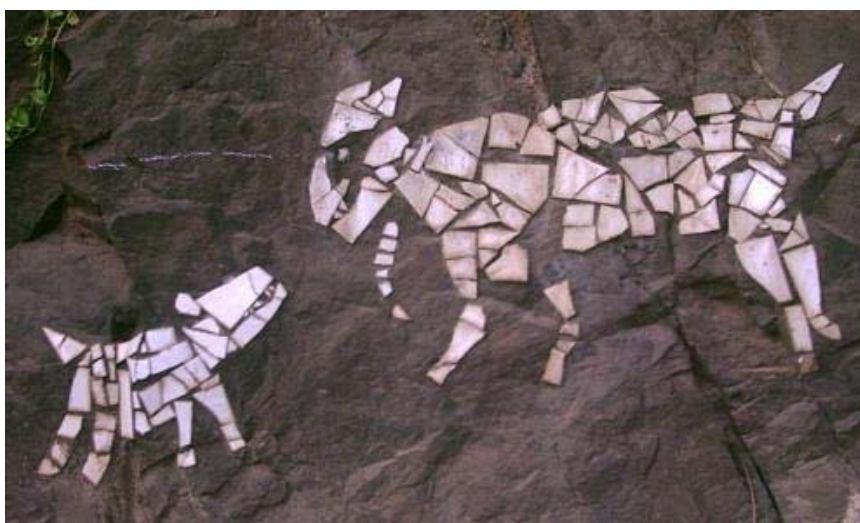


FIGURA 17 – Detalhe 1 do painel localizado à Rua Osvaldo Cruz, no Bairro Rio Vermelho, altura do número 480.

Para complementar a idéia da espontaneidade e a negação do rigor formal, o processo de montagem do mosaico é significativamente simplificado. Na maior parte dos painéis construídos pelo artista não foram utilizadas ferramentas para cortar os pedaços de azulejo e formar as peças do mosaico. A cerâmica é quebrada uma a uma, batida no chão ou na pedra, conforme a necessidade do tamanho e formato das figuras a serem construídas. Conseqüentemente, por não utilizar instrumentos para medição das peças nem para o corte, elas ficam irregulares e o artista tira proveito da quebradura para obter o aspecto informal que considera fundamental na sua obra: *“no início eu não usava ferramenta nenhuma. Eu quebrava pedra por pedra mesmo [...]. Normalmente eu gosto de tirar partido da quebradura”* (BORBA, 2005a)⁷. Depois desse processo, os pedaços de cerâmica são colados um a um com argamassa industrial, que é espalhada na peça com o auxílio de uma colher de

⁷A turquesa, ferramenta de corte, só é utilizada por Bel Borba geralmente em trabalhos específicos de encomenda, com figuração mais definida, que não são objeto de análise dessa pesquisa.

pedreiro ou pá.

Outro aspecto importante é o elemento surpresa que se destaca nessa feitura como consequência da improvisação incorporada à técnica do mosaico. Tal surpresa funciona como condição propulsiva, que instiga o fazer não planejado e que alia um caráter lúdico ao processo de construção das obras, onde a falta de uma previsão rigorosa do resultado final proporciona certa experimentação e exploração de diversas possibilidades na elaboração da forma. Dessa maneira, esse caráter de improvisação se mostra fundamental para o desenvolvimento do processo criativo que se estabelece na realização dos mosaicos.

Entretanto, faz-se necessário esclarecer que dificilmente qualquer ação é realizada com total isenção de planejamento. A respeito dessa questão, o filósofo Luigi Pareyson (1984) apresenta duas perspectivas sobre a criação artística: a primeira que acredita que a arte nasce antes de sua estruturação; e a segunda que entende que a obra é concebida durante o processo de execução. Fazendo uso do pensamento de Croce, Pareyson afirma que na primeira concepção “o processo artístico consiste no copiar de uma imagem interna”, sendo que a invenção realiza-se antes da execução. Noutra vertente, citando Alain, o autor esclarece que, de acordo com a segunda concepção “o processo artístico é essencialmente realização; a imagem é encontrada no decurso da execução” e só passa a existir quando a sua feitura é finalizada (PAREYSON, 1984, p. 140). A divergência é atenuada pelo autor quando inter-relaciona as duas proposições, uma que leva a um enrijecimento pela segurança de um plano pré-estabelecido e outra que se aventura por um caminho desconhecido e abandonado em si mesmo: “o processo artístico é caracterizado pela contemporaneidade de invenção e execução, e pela co-presença de incerteza e orientação, e é guiado pela teleologia interna do êxito, isto é, pela dialética de forma formante e forma formada” (PAREYSON, 1984, p.142).

Por essa visão, mesmo que o artista não utilize definições e planejamentos sistematicamente pré-determinados, privilegiando um fazer direto e espontâneo, ele apresenta algum tipo de concepção estética e/ou técnica previamente definida. Isso porque, de certa maneira, o executor já traz imbuído no próprio pensamento da concepção da obra um determinado nível de planejamento – *forma formante*, baseado principalmente na sua experiência e necessidade de expressão – *forma formada*. Conforme afirma Bosi:

[...] como o jogo, a obra de arte conhece um momento de invenção que libera as potencialidades da memória, da percepção e da fantasia [...] e como o jogo, a invenção de novos conjuntos requer uma atenção rigorosa às leis particulares de sintaxe que correspondem ao novo esquema imaginário a ser realizado (BOSI, 1991, p. 16).

Sendo assim, cabe ao artista determinar a combinação entre sensações, imagens e representações, e é isso que vai orientar o jogo da criação. Jogo que obedece às regras do juízo estético⁸, senso regulador da liberdade de construção formal, que torna coerentemente sensível e, portanto, traduzível em formas, o pensamento do artista. Na criação, a liberdade de formar atende “às leis de necessidade interna” (BOSI, 1991, p.16), de forma que a sua essência não consiste simplesmente em um fazer autômato. Segundo Pareyson (1984), o fazer do artista se dá de uma forma que, enquanto opera, inventa o que deve fazer e o modo de fazê-lo. A atividade artística é um processo de execução e ação que é ao mesmo tempo uma forma de inventar, criar e refletir.

Vale ressaltar que esse processo criativo não é uma entidade isolada do mundo, uma vez que concilia estruturas formais pertencentes a um espaço e tempo determinados. A arte é produto da “mão e do espírito” e a idéia da existência de um pensamento figurativo, como uma linguagem específica, nos termos de Pierre Francastel, reitera o entendimento de que a constituição das formas na criação do artista concilia as leis do espírito, ou da “necessidade interna”, com o movimento físico do mundo. Essa combinação gera concepções espaciais específicas de uma sociedade, que vão conduzir todo um sistema de significações figurativas.

Para a compreensão dos procedimentos de feitura da obra, o conceito de “Forma” e suas correspondentes “formas”, desenvolvido por Francastel (1982), oferece uma base analítica pertinente ao foco deste estudo. Para o autor, a Forma é a estrutura, a matriz como uma possibilidade do visível, que compreende os feitos do espírito no tempo, distinta das formas que correspondem a um processo de reprodução artístico determinado (SILVEIRA, 2003; FREIRE, 1997). Por esta linha epistemológica podemos concluir que, em um trabalho artístico, “apreendemos estruturas parciais do mundo exterior, combinando-as a aspectos limitados da nossa experiência” (SILVEIRA, 2003, p.135). Tal fato, torna a obra de arte o resultado de reproduções e/ou interpretações sensíveis de um procedimento técnico herdado, (re)constituído, que tem como modelo uma configuração espacial pré-determinada.

Constatamos, assim, que o procedimento de feitura dos mosaicos realizados por Bel Borba não se desvincula da realidade estética, técnica e espacial em que foi fundado. Conforme demonstrado no segundo capítulo, há uma série de procedimentos técnicos e variantes estilísticas correspondentes a padrões estéticos e concepções espaciais que

⁸ Em sentido amplo, a faculdade de julgar consiste em avaliar, escolher, decidir, sendo o juízo estético um dos campos de atuação dessa capacidade. Para Dewey, o juízo é “a conclusão de uma busca e a sistematização efetiva da situação que a provocou” (DEWEY, 1939 apud ABBAGNANO, 2003a, p. 591).

acompanharam todo o percurso artístico de Bel Borba. Quanto à execução técnica, podemos destacar a escolha do mosaico como um fator determinante da estética desenvolvida pelo artista, pois essa técnica, por mais que o artista a tenha recriado, responde a limitações de ordem material, plástica e processual que vão balizar toda a realização do seu projeto artístico.

No caso de Bel Borba, o fazer, a ação de construir, é um fator preponderante, não só no desenvolvimento dos painéis de mosaico, mas em toda a produção que realiza na trajetória como artista plástico:

A minha viagem é fazer, é criar [...] eu quero é me divertir fazendo, é ficar brincando, no bom sentido. Eu quero ficar refletindo, me provocando, me exercitando. Meu trabalho é uma busca, uma busca que não acaba nunca. Uma busca pelo trabalho que esteja coerente com os meus princípios, com o que eu julgo ser uma arte que deva ser feita no meu tempo (BORBA, 2005).

O fazer artístico que constitui os mosaicos de Bel Borba envolve um procedimento dinâmico que reúne fatores como agilidade, criatividade e ação, definindo uma nova concepção para a técnica do mosaico e idealizando um fazer que se renova a cada painel elaborado. Dessa forma, o artista busca desvincular-se dos modos tradicionais e se conectar com a vontade e a necessidade de elaborar formas desenvoltas, independentes de um rigorismo formal, atreladas ao desejo contínuo do fazer artístico que retrata o olhar, a sensação e a percepção de Bel Borba em relação aos espaços da cidade do Salvador.

3.2.2. Os elementos plásticos

Os materiais

O azulejo industrializado é a matéria-prima utilizada na composição dos mosaicos de Bel Borba. Constitui-se de um corpo cerâmico, vidrado, encontrado no mercado com diversas cores e motivos decorativos e que nos dias atuais está quase reduzido à função de revestimento arquitetônico, às vezes de objeto de *design*, sendo poucos os exemplos em que os azulejos são utilizados como suporte pictórico e/ou artístico.

Na história da arte brasileira, alguns artistas utilizaram ou ainda utilizam o azulejo em painéis modernos e contemporâneos, como suporte pictórico, podendo ser mencionados os nomes de Cândido Portinari, Athos Bulcão, Ismael Nery, entre outros. Vale destacar, a título de exemplificação, os murais feitos por Portinari na Igreja de São Francisco da Pampulha, em Belo Horizonte, Minas Gerais; Athos Bulcão, que foi assistente de Portinari na referida obra,

desenvolve um significativo trabalho de decoração de interiores e painéis externos em prédios de Brasília, como o Palácio Itamaraty, o Teatro Nacional, e o Congresso Nacional. Nos casos mencionados acima, é importante destacar o emprego dos azulejos em obras de caráter público, o que ressalta a funcionalidade e as qualidades plásticas que esse material oferece para trabalhos dessa natureza.

Na Bahia, a atuação do ceramista Horst Udo Erich Knoff (1912-1994) representa um marco na produção e divulgação de murais de azulejo pintado, sendo esse artista autor de diversas obras em Salvador, além de outras cidades da Bahia, do Brasil e do exterior. Da sua vasta produção como ceramista, destacam-se os painéis historiados e os azulejos vidrados decorados com pinturas de formas orgânicas, geométricas ou figurativas, que eram utilizados na decoração de fachadas e interiores de residências e edifícios em meados do século XX (COUTO, 1998, p. 6).

Em Salvador, podemos citar como exemplo da produção de Udo Knoff as seguintes obras: painel representando a chegada de Tomé de Souza, situado na praia de Porto da Barra; painel confeccionado por Knoff e desenhado pelo pintor Jenner Augusto, com o título "Chegada de Tomé de Souza no Brasil", (1953), instalado na fachada do Instituto Pestalozzi; painel apresentando uma vista panorâmica da cidade de Salvador, retratando o Mercado Modelo, o Elevador Lacerda, Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, que está localizado na Companhia de Navegação Baiana, atual Centro Náutico da Bahia.

No caso específico de Bel Borba, além dos painéis em mosaicos, o artista também fez do azulejo suporte pictórico (FIG. 18), como os artistas acima mencionados, em painéis que instalou nas ruas. Neste caso, o azulejo é colocado inteiro, formando uma base quadrada ou retangular, onde o artista realiza composições com pinceladas de tinta a óleo, demonstrando a sua versatilidade em meio às diferentes técnicas e suportes que utiliza, como pode ser percebido na sua própria afirmação: *“a técnica sempre foi indiferente, para mim, ao suporte. Isso acabou me permitindo e me deixando muito à vontade em circular muito bem por entre as técnicas”* (BEL BORBA, 2005a).

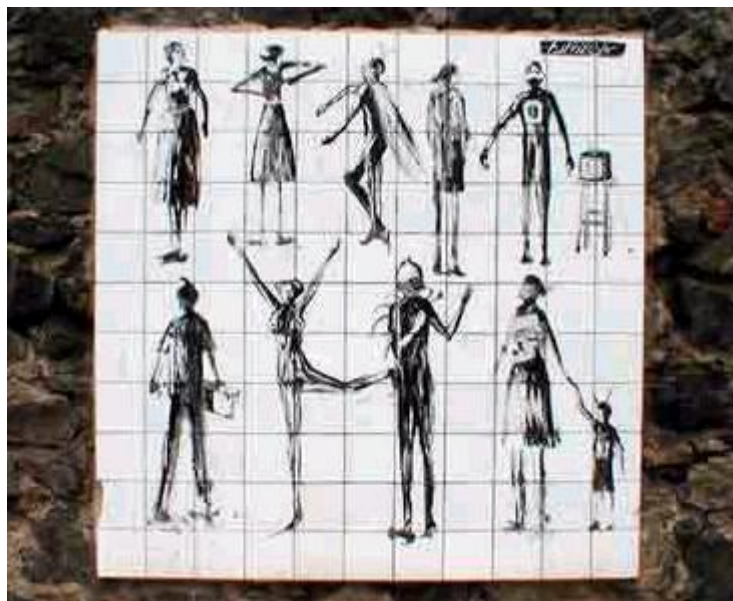


FIGURA 18 – Painel de azulejo, localizado à Avenida Oceânica, altura do número 1810.
Dimensões: 1,65 x 1,65.

Ainda como demonstração da diversidade técnica e artística do material utilizado por Bel Borba, podemos enfatizar o fato de que em Salvador é marcante a presença histórica dos azulejos lisboetas do período colonial, trazidos de Portugal para o Brasil a partir do início do século XVII⁹. Esses painéis, principalmente no século XVIII, foram utilizados na decoração interna e externa das igrejas, em casarões e em edifícios públicos. As obras continham imagens relativas à iconografia religiosa européia, inspiradas nas gravuras que foram amplamente utilizadas como modelo para a pintura dos azulejos desse período, destacando a sua função denotativa em relação aos ensinamentos religiosos e morais apresentados em forma de mensagens visuais à sociedade colonial.

No caso dos mosaicos de Bel Borba, conforme já discutido anteriormente neste trabalho, a resistência do azulejo foi um fator preponderante para determinar a opção do artista por essa forma de expressão, uma vez que a qualidade e resistência do material empregado é um aspecto relevante para o seu uso em espaços urbanos. Espaços esses que estão sujeitos a intempéries e desgastes físicos, exigindo um trabalho artístico que ofereça maior durabilidade, se o objetivo é a manutenção dos painéis por um tempo mais prolongado. Entretanto, mesmo com a resistência que é oferecida pelo material, existe um desgaste natural das obras, fazendo com que os painéis sofram modificações ao longo do tempo, com a formação de musgos e a

⁹ Informações extraídas do texto de Olympio Pinheiro, pesquisador que realizou um estudo dos azulejos do período colonial brasileiro como um importante meio potencial comunicativo da igreja, da coroa e da cultura brasileira em formação (PINHEIRO, 2001).

aglomeração de fungos, umidade e poeira, que modificam diretamente a sua coloração. Além dessas alterações naturais, ocasionadas pela ação da natureza, os mosaicos também sofrem com a ação humana, pelas interferências depredatórias e por pichações, que destroem e danificam os painéis, como ilustra a FIG. 19.



FIGURA 19 – Paineis localizado à Rua da Paciência, Praia da Paciência.
Dimensões: aproxim. 3,0 m x 6,0 m.
Ano: 1998.

Em relação à destruição dos painéis, Bel Borba expressa, através de sua fala, certa falta de preocupação com este tipo de problema, uma vez que considera a feitura do trabalho mais importante do que a obra em si: “acho que quando coloco na rua já não me pertence. Se eles estão destruindo, não estão destruindo o meu trabalho, porque eu já fiz o que queria [...]” (BORBA, 2005). Entretanto, ao fazer essa consideração o artista estabelece um contraponto com o seu próprio discurso, uma vez que atribui a escolha do mosaico justamente por sua característica de resistência. Por outro lado, analisando as duas perspectivas do artista, aparentemente opostas, o que podemos concluir que, de fato, existe um desejo de conservação dos trabalhos, mas ao mesmo tempo há a consciência de que no espaço urbano a exposição e a maior visibilidade conquistada para as expressões artísticas alia-se a uma impossibilidade de assegurar plenamente a manutenção dos painéis, pela dinâmica natural de ocorrências adversas que dificulta a preservação das obras no espaço da cidade.

Além disso, fica evidenciado mais uma vez, na fala de Bel Borba, que o processo de elaboração dos mosaicos é uma característica fundamental da manifestação. O artista

demonstra que uma de suas motivações essenciais é o fazer contínuo, a formalização constante de suas idéias, atitude que torna viva a sua capacidade inventiva.

A cor

A cor utilizada fundamentalmente para a caracterização dos trabalhos analisados é a branca, tendo em vista que, conforme enfatizado na delimitação do universo da pesquisa, o próprio artista classifica os painéis de azulejo branco como sendo os trabalhos gerados a partir de sua livre atuação, independente das produções que realiza por encomendas. Bel Borba estabelece assim uma distinção entre os mosaicos que faz por vontade própria e os mosaicos encomendados por clientes, sendo que o uso de azulejos coloridos fica quase sempre destinado ao segundo caso¹⁰ (FIG. 20), conforme a afirmação do próprio artista: “[...] mas [os coloridos] são muito poucos. Normalmente são os que me contratam para fazer, os que são pagos. É uma maneira de distinguir também” (BORBA, 2005a).



FIGURA 20 – Parte do painel de mosaico com azulejos coloridos, instalado no muro da Escola Cupertino Lacerda. Localizado à Av. Amaralina, nº 28, Bairro Amaralina.



FIGURA 21 – Painel localizado à Rua da Paciência, esquina com Odorico Dillon, Praia da Paciência. Dimensões: aproxim. 3,5 m x 5,0 m. Ano: 1998

Sendo o branco eleito pelo artista baiano como traço distintivo dos seus mosaicos, principalmente os expostos nos lugares pertencentes à coletividade, institui-se assim uma unidade entre as suas composições, que é determinante para a formação da estrutura elementar dessa produção. Dessa forma torna-se fundamental entender essa unidade para que se seja possível delinear uma compreensão significativa da realidade da manifestação.

¹⁰ A partir da análise da catalogação dos mosaicos instalados nas ruas do Salvador, pôde-se constatar que existe também uma diferenciação em relação à figuração, quando os painéis são feitos com azulejo colorido. Nesses casos, as formas adquirem um traçado mais linear, uma distribuição das peças de cerâmica mais equilibrada, preenchendo os volumes com cores diferenciadas, como ilustra a FIG. 20.

A cor branca é um dos elementos qualitativos que mais se destaca nos painéis analisados. Tal como é abordada, consegue se libertar da dependência exclusiva de representar algo externo, adquirindo autonomia como elemento expressivo e se tornando tão relevante quanto a forma. A opção pela monocromia reforça esse caráter expressivo que já é intrínseco à cor, visto que essa apresenta uma gramática própria, dentro de um sistema que obedece a estruturas perceptivas e expressivas específicas (SANTAELLA, 2001), apesar de ter seu significado vinculado ao contexto total da obra. Por tal motivo é que, no caso dos mosaicos, o branco precisa ser compreendido, inicialmente, em suas características físicas e perceptivas intrínsecas, como uma estrutura até certo ponto autônoma.

Em pigmento, o que se chama branco representa uma superfície capaz de refletir o maior número possível dos raios luminosos que compõem o espectro da luz solar. Israel Pedrosa define o branco como resultado da mistura de todos os matizes do espectro solar, formando “a síntese aditiva das luzes coloridas” (PEDROSA, 2002, p. 117). Desse modo, do ponto de vista físico, o branco é a soma de todas as cores e representa o ponto máximo de uma escala cromática ou o extremo da luminosidade. Em uma composição plástica apresenta-se como luz em relação às demais cores e isoladamente define o matiz de uma composição monocromática.

Por meio da utilização do branco, o artista conseguiu criar um contraste com o fundo escuro, realçando as formas pela contraposição entre sombra e luz. Essa escolha da cor é significativa, uma vez que estando os painéis localizados nas ruas, a iluminação natural do dia ou a artificial da noite (faróis dos carros e postes) influenciam diretamente na apresentação e apreensão das qualidades visuais. A iluminação gerada pelo branco dos azulejos cria pontos de luz que se destacam e ao mesmo tempo se integram harmoniosamente aos tons acinzentados característicos do espaço urbano: a cor do asfalto, dos muros de pedra ou concreto e das calçadas.

Conforme já descrito acima, Bel Borba optou pela monocromia com o objetivo de constituir uma marca para o seu trabalho. Além disso, o artista justifica a sua escolha pelas possibilidades plásticas que podem ser alcançadas a partir do uso do branco, como explicado na seguinte afirmação:

Eu gosto dos brancos porque eu consigo um bom coeficiente de ocupação sem estar correndo o risco de muita poluição. E também [...] porque se os mosaicos já trazem alguma surpresa no ambiente urbano, a escolha do branco com certeza [...]. O branco é uma maneira também de que você pudesse sempre associar com a minha obra. É importante que você associe

uma obra minha com outra, para que se determine uma trajetória e para que você de alguma forma vá enveredando pela minha obra e contextualizando-se [...] dentro de um todo (BORBA, 2005).

Mais uma vez, o artista destaca o elemento surpresa como motivação indispensável na concepção dos mosaicos, uma vez que o azulejo branco permite um destaque para as formas criadas em relação ao espaço de sua instalação, ao mesmo tempo em que diferencia os trabalhos dos demais mosaicos ou de outras manifestações artísticas concretizadas no espaço urbano de Salvador. Na perspectiva do artista fica evidenciada a necessidade de criar uma identidade artística por meio de uma unidade estilística e a preocupação de estruturar uma composição em conformidade com as condições imagéticas do espaço urbano.

As formas

Conteúdo e forma na obra de arte são, para Pareyson (1984), indissociáveis. Para o autor, a espiritualidade do artista coincide com a forma por ele materializada, uma vez que, enquanto trabalha carrega toda a sua interioridade para a obra, exteriorizando-a numa realidade material e sensível. Entretanto, buscando compreender melhor a estrutura dos mosaicos de Bel Borba, analisamos separadamente esses dois aspectos, abordando o conteúdo na parte deste trabalho que se dedica especificamente aos componentes temáticos. Essa separação permitiu certa independência no processo de análise, favorecendo o entendimento do processo de construção da forma em sua relação com o espaço e, ao mesmo tempo, a conseqüente formação de significados caracterizada a partir dessa relação.

Como já mencionado anteriormente, as formas apresentadas nos mosaicos são figurativas, mas com uma representação não realista dos temas, sendo geralmente sugestões de uma fauna imaginária, figuras humanas, objetos e outros elementos reduzidos ao traçado mínimo necessário para que possam expressar algum tipo de referência às formas reais. O traçado dos desenhos apresenta-se como uma composição de linhas de contorno que formam as figuras, às vezes sem preenchimento, como puros grafismos, e outras vezes com áreas preenchidas, mas ainda mantendo uma configuração simplificada.

Em relação à configuração, importa neste estudo compreender o processo de esquematização formal elaborado para transformar um conceito em algo material, uma idéia em imagem. Concordando com Côté-Real, acreditamos que configurar é dotar uma figura de “sinais da potência de reconhecimento” (CÔTE-REAL, 2001, p. 14). Assim, torna-se necessário identificar, a princípio, o processo pelo qual a imagem se concretiza pelo desenho, ou seja, como o pensamento figurativo se configura, para depois buscar a compreensão das

estruturas perceptivas geradas pela intervenção das imagens no espaço urbano, considerando especificamente o caso dos mosaicos.

Analisando as obras, observamos que o processo de configuração das formas está diretamente ligado à concepção espacial presente nos painéis, de modo que, ao buscarmos identificar as características dessas estruturas, não temos como não descrever aspectos da construção do espaço, tendo em vista que eles estão intrinsecamente aliados à natureza da intervenção. Identificamos, assim, a predominância de um traçado reduzido a formas elementares, que lembra características da expressão infantil, mas que é estabelecido intencionalmente pelo artista como consequência da sua busca expressiva. A forma elementar das figuras se adéqua bem à funcionalidade de uma comunicação visual que se estabelece nas ruas, haja vista que, em um ambiente de intensa rotatividade e de uso cotidiano, a percepção das informações visuais é prejudicada¹¹, considerando que os detalhes e as nuances se perdem em meio à conturbação do cotidiano citadino. Dessa maneira, o que é geralmente percebido resume-se ao traçado geral das formas (FIG. 22 e 23).



FIGURA 22 – Painel 1 localizado à Rua Osvaldo Cruz, altura do nº 480, no bairro Rio Vermelho.



FIGURA 23 – Detalhe 2 do painel localizado à Rua Osvaldo Cruz, altura do nº 480, no bairro Rio Vermelho.

Bel Borba desenvolveu a capacidade de apreender o traço fundamental da figura, como uma concretização de um espetáculo rápido ou de uma visão momentânea em linhas

¹¹ Segundo Lucrécia Ferrara (1999), a cidade traz “um impacto informacional”, que lhe configura uma imagem homogênea, baixando o nível da possibilidade de percepção dessas informações, principalmente de quem faz uso cotidiano desse espaço. Dessa forma, “no espaço urbano, a percepção não se opera como totalidade, mas através de um processo que se desenvolve entre um aglomerado de signos em meio a uma membrana de opacidade, de neutralidade significativa da linguagem urbana” (FERRARA, 1999, p. 18).

essenciais. Encontramos nas suas composições formas esquemáticas, em vias de se desfazerem, tendo em vista a ênfase dada aos valores qualitativos do movimento e às porções elementares das formas. A formação desse repertório imagético pode ter relação, como já mencionado, com a sua passagem pela publicidade, o que provavelmente lhe possibilitou o contato com o universo da comunicação visual publicitária e sua forma direta e objetiva de transmitir informações por imagens.

Por volta dos anos de 1970, quando Bel Borba trabalhou com ilustração para publicidade, conforme apresentado no capítulo II, desenvolveu muitos retratos e desenhos de alto rigor na técnica de representação, utilizando principalmente aerógrafo e nanquim. Contudo, o artista afirma que o seu trabalho hoje, em relação ao modo de configurar as imagens, segue caminhos distintos do tipo de representação imagética que produzia na época da publicidade. Naquele período os seus trabalhos eram desenhos e pinturas mais realistas, ligados ao período em que desenvolvia o hiper-realismo pictórico. Por esse motivo, a simplificação das formas não se relaciona com o trabalho publicitário que desenvolveu. Tem mais ligação com uma busca pessoal e artística, como afirma o próprio artista: *“é a minha busca pela minimalização, pela simplificação da forma! De alguma forma a síntese acaba sendo a busca de todo artista ao longo dos anos”*.

Quanto à publicidade, Bel Borba ressalta a contribuição dessa experiência, em termos de práticos, de domínio técnico e de agilidade na produção: *“a publicidade tem mais ligação com o fôlego, com os prazos a serem cumpridos [...]”* (BORBA, 2005a). Essa ênfase dada pelo artista ao ritmo da produção publicitária, retrata uma característica presente até hoje na sua constante e extensa produção.

Ao modo simplificado de figuração alia-se a espontaneidade do corte e da montagem dos cacos de azulejo na superfície. As peças compõem o desenho de maneira expressiva, pois o formato, a sua dimensão e o encaixe entre elas, com espaçamento bem aparente, constituem a estrutura de cada figura dos painéis, não só realizando a sua configuração, como também se destacando como elemento expressivo. A irregularidade da composição proporciona ritmo, movimento e unidade às figuras, conforme demonstrado nos exemplos a seguir (FIG. 24 e 25).



FIGURA 24 – Detalhe do painel 1 localizado à Rua Guedes Cabral, altura do nº 93, Bairro Rio Vermelho.



FIGURA 25 – Painel 1 localizado à Rua Guedes Cabral, altura do nº 93, Bairro Rio Vermelho.

Dimensões: aproxim. 3,0 m x 5,0 m.

Ano: 1998.

Bel Borba não utiliza argamassa ou pasta de vidro entre os pedaços de azulejo como na técnica tradicional, deixando visível o espaçamento entre os cacos. Da mesma forma, o fundo não é recoberto com as peças de cerâmica, deixando à vista a superfície, que é, então, incorporada como parte integrante da composição dos painéis e das figuras, como podemos perceber nas ilustrações das FIG. 23, 24 e 27. Quando os suportes utilizados são muros de pedras ou formações rochosas naturais, de superfície irregular, o formato das figuras e os tamanhos dos cacos de azulejo colados na superfície são determinados pelos altos e baixos relevos e pelo tamanho das pedras. Por conseguinte, é estabelecida uma nova concepção em relação à técnica tradicional do mosaico, sendo as irregularidades da superfície incorporadas como mais um recurso expressivo para a configuração final da obra. Além disso, o desenho da figura a ser construída também determina o formato das peças recortadas do azulejo, pois diferentemente da técnica tradicional, não existe um padrão pré-determinado, sendo utilizadas

espontaneamente dimensões e formas variadas no corte ou quebradura da cerâmica.

Esse tratamento da figura em relação à escolha do suporte e a simplificação das formas apresentadas nos mosaicos nos remete à concepção das pinturas rupestres. Além das aproximações temáticas, a forma de distribuir os elementos e configurar as representações, aproveitando o que o suporte oferece, apresenta características que aproximam esses trabalhos da estética da arte pré-histórica. São verdadeiros “mosaicos rupestres”, como denominou o historiador de arte Luiz Freire (2003), fazendo menção às intervenções de Bel Borba nos suportes de pedra, à maneira como ele aproveita a irregularidade da superfície e aos motivos que adota nos mosaicos, de forma similar ao que faziam nossos ancestrais mais remotos.

Observando painéis da arte pré-histórica brasileira, percebemos que há um aproveitamento do suporte na expressividade da figura e das composições (ANTES, 2004). A distribuição dos elementos obedece às condições que o plano oferece: irregularidades, rachaduras, rugosidades, áreas lisas e relevos. Mas, ao mesmo tempo, essas texturas são integradas de maneira orgânica e se transformam em importantes elementos compositivos. O que a princípio poderia ser uma limitação, tendo em vista as dificuldades impostas pela superfície, torna-se um interessante aspecto plástico a ser trabalhado.

Na FIG. 26, podemos observar alguns dos aspectos mencionados anteriormente: os planos são dispostos conforme o relevo da pedra e as figuras acompanham a inclinação da rachadura, sugerindo dinamismo e direcionamento na composição. Os elementos antropomórficos que se apóiam na linha da rachadura parecem caminhar em direção ao zoomorfo de maior dimensão, enquanto a pequena figura zoomórfica parece saltar em sua direção, devido ao afastamento da linha.



FIGURA 26 - Painel rupestre localizado no Sítio Boqueirão da Pedra Furada, Parque Nacional da Serra da Capivara (PI).

Fonte: ANTES: histórias da pré-história, 2004.

Nos painéis de superfície rochosa, como vimos, a presença do suporte é inevitável. Por sua força expressiva, esse elemento organiza os planos, define os limites, sugere e modela as formas, participando ativamente da composição. Outro aspecto que caracteriza a arte pré-histórica brasileira é a sua presença nos lajedos externos das cavernas e não no seu interior, como acontece, por exemplo, na arte rupestre européia. A localização externa privilegia uma maior visibilidade, mas também está vinculada com os hábitos de sobrevivência e as adaptações às condições climáticas aos quais o homem do período pré-histórico brasileiro estava submetido.



FIGURA 27 – Detalhe 3 do painel localizado à Rua Osvaldo Cruz, Bairro Rio Vermelho, altura do número 480.

Na figura acima (FIG. 27), podemos observar que o posicionamento dos braços e das pernas da figura humana representada acompanha os altos e baixos relevos da superfície, criando volume e movimento na representação, efeito que quebra o aspecto bidimensional do mosaico e resulta numa interessante formação de volumetria, considerando o fato da limitação dos materiais e o suporte utilizado. Na FIG. 27, que representa um lagarto, a construção da imagem acompanha a convexidade da pedra, possibilitando um movimento nas patas, no rabo e no próprio corpo da figura, características que também podem ser observadas nas ilustrações apresentadas a seguir (FIG. 28 e 29).



FIGURA 28 – Detalhe 4 do painel localizado à Rua Osvaldo Cruz, no Bairro Rio Vermelho, altura do nº 480.



FIGURA 29 – Detalhe 1 do painel localizado à rua Conselheiro Pedro Luiz, próximo à Av. Anita Garibaldi.

Neste ponto, coloca-se em questão a dimensionalidade das formas representadas. A percepção da figura em relação ao fundo nos dá a idéia imediata de uma estrutura bidimensional prevalecendo nos painéis, por não nos apresentar tratamento perspectivo ou um arranjo mais complexo dos objetos. Entretanto, por mais simples que seja uma linha incisa num plano, não nos parece ser possível, como enfatizado por Arnheim, ver uma linha de forma estritamente plana, de modo que esta “é vista como se estivesse apoiada na frente (ou dentro) de um fundo ininterrupto”. Uma simples linha envolvendo uma área cria a idéia de uma densidade em relação à área do entorno, de modo que “não existe uma coisa tal como uma imagem estritamente plana, bidimensional” sempre que houver uma distinção entre objetos representados e espaço vazio circundante (ARNHEIM, 2001, p. 210).

Esse aspecto inerente à percepção das formas e sua dimensionalidade, combinado com a maneira de representação e com a plasticidade oferecida pelo suporte, resulta na sensação de volume e profundidade, mesmo estando essas representações limitadas, em princípio, à bidimensionalidade. No que se refere aos mosaicos, o recurso da movimentação, que acompanha o relevo real da superfície, juntamente com a visualidade das áreas contornadas e preenchidas pelos cacos de azulejo, contribuem para o estabelecimento da sensação de profundidade, criando tridimensionalidade e planimetrias na composição.

Francastel reconhece na concepção do espaço moderno uma ênfase em sistemas espaciais fragmentados, curvos e táteis, que tiveram origem no cubismo e na nova orientação do pensamento plástico promovida por este movimento. Pensamento esse que foi baseado, entre outras questões, na destruição dos planos perspécticos em virtude da equivalência espacial e da arbitrariedade na representação. Essa concepção, que corresponde ao nível

tecnológico, econômico e social da sociedade industrializada e capitalista, deu abertura para que novos valores fossem incorporados às pesquisas plásticas: “ritmo, velocidade, plasticidade, transferências, modificações” (FRANCASTEL, 1990, p. 236) . O espaço hoje é aberto, qualitativo, curvo, fragmentado e dinâmico, como resposta à figuração “psicofisiológica” e à percepção poli-sensorial analítica e não mais retiniana, cujo foco perceptivo é delimitado pelas projeções geométricas.

Os recursos de figuração utilizados por Bel Borba constituem um espaço moderno, conforme a concepção de Francastel, principalmente no que diz respeito à estilização linear, à abertura dos planos, à plasticidade e à indeterminação dos limites da composição. O artista situa objetos diversos num mesmo plano, num plano desprovido de linha do horizonte, meio sensível, meio imaginário, que avança para o próprio local de sua instalação, o espaço real.

A característica de fundir o fundo (espaço real) e a figura (representação) percebida nos mosaicos aproxima-se da noção de um “espaço manuseável”, discutida por Alberto Tassinari, no seu ensaio “O espaço moderno”. Para esse crítico de arte, o espaço moderno é antinaturalista e não nasceu pronto. Segundo o autor, de Cézanne a Jasper Johns, vários caminhos foram seguidos para escapar do naturalismo, sendo uma das primeiras conquistas a interrupção do contorno das figuras na pintura, o que resultou numa fusão entre figuras e espaço. Essa visão atribuiu um novo tratamento do espaço, fato que teve seus antecedentes nos impressionistas, pós-impressionistas e no fovismo, e que começa a se consolidar nas colagens cubistas, adquirindo novo *status* nas obras de arte contemporâneas. Obras como *Monumento a Balzac*, de Rodin, e *Guitarra* de Picasso são exemplos iniciais dessa transformação. Quando coisas e espaços se tornam equivalentes, os cheios se espacializam e os vazios ganham solidez, surgindo no espaço plástico a possibilidade de acolher as mais variadas operações. Dessa forma, o “espaço manuseável” apresenta-se como um território aberto ao fazer, “onde o feito pode mostrar-se ainda como que se fazendo” e operações como colar, rasgar, quebrar, cortar ficam à mostra na obra (TASSINARI, 2001, p. 44).

Marcados pela liberdade da técnica e do traço, os mosaicos urbanos de Bel Borba apresentam esse “espaço manuseável” na medida em que o ato de quebrar e colar os azulejos, no processo de configuração da obra, ficam registrados na organização não planejada do artista e o mosaico ganha forma pelo deslocamento entre as partes de cerâmica e os cheios e vazios do espaço. Ao quebrar as peças, o artista constrói a forma que deseja, ao mesmo tempo em que concretiza uma ação mais agressiva sobre o material. Na composição, sem planejamento prévio, a espontaneidade e a agressividade da ação resultam numa produção em

que coisas e espaços se tornam equivalentes, agrupados pelo traço inacabado à maneira de grafismos.

Na arte contemporânea, a partir da abertura da espacialidade da obra pelas marcas de sua feitura, a junção do mundo real com o mundo representacional da obra se estabeleceu definitivamente. O rompimento do contorno naturalista de expressões como a escultura e/ou pintura, possibilitou que o espaço do mundo em comum com a obra pudesse se tornar complemento dela. Assim, a aproximação entre arte e cotidiano se consolida não somente pela apropriação de objetos comuns, à maneira *duchampiana*¹², como também pela apropriação do próprio espaço da realidade.

O que se pode perceber nos trabalhos de Bel Borba é que a apropriação do meio urbano de Salvador acontece fundamentalmente de duas maneiras: uma pela forma e outra pelo significado. Formalmente, como já mencionado anteriormente, o próprio espaço físico da cidade é incorporado à obra, criando movimentação, ritmo e equilíbrio pela distribuição das peças de cerâmica na superfície desigual dos suportes escolhidos. Devido sua integração com o espaço urbano, não só pelo local de instalação, mas também pela simplificação e distribuição das formas representadas, a imagem gerada pelos painéis é de fácil e rápida comunicação. Esse fato torna-se relevante à medida que a localização dos mosaicos em vias de circulação como avenidas, ruas de grande movimento e viadutos, dificulta uma observação mais detalhada pelas pessoas que circulam nestes locais, reduzindo ou, até mesmo, eliminando uma experiência perceptiva mais aprofundada.



FIGURA 30 - Painel localizado à Rua Osvaldo Cruz, esquina com Rua Macaúbas, Bairro Rio Vermelho. Ano: 1998.
Dimensões: aproxim. 2,5 x 5 m.

¹² Marcel Duchamp, artista francês, marcou fortemente a produção artística do século XX, principalmente pela exposição dos seus *ready-made*, objetos industriais retirados do cotidiano e trazidos para a galeria, que desmistificaram o conceito da arte até então produzida. Para saber mais, consulte: ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos tempos modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Quanto à dimensão das formas, existe uma preocupação com a distribuição dos elementos no espaço, observando a disposição da área livre do próprio suporte escolhido e também a sua localização em relação aos espectadores - pedestres, motoristas e passageiros – que circulam pelas vias em que são estruturadas as obras. A depender do local, o mosaico atinge dimensões monumentais, como o que foi feito por encomenda da prefeitura, instalado em uma parede de contenção de encosta, no Largo do Retiro, com cerca de 1000 m² de extensão (FIG. 31).



FIGURA 31 - Painel localizado no Bairro do Retiro, numa parede de contenção de encosta.
Dimensões: 1.000 m².
Ano: 2000.

Existe uma proporcionalidade relativa entre as figuras, mas não como regra para a composição dos painéis. Num mesmo paredão, podem ser encontradas figuras humanas com cerca de 1,5 metros próximas a figuras de dimensões bem inferiores, com cerca de 20 centímetros, criando cenas à parte, como podemos observar no painel abaixo (FIG. 32).



FIGURA 32 – Detalhe 5 do painel localizado à Rua Osvaldo Cruz, altura do nº 480, no Bairro Rio Vermelho.

Esta variação no tamanho das figuras desconstrói em determinados momentos a narrativa apresentada na imagem, tornando-se também mais um recurso expressivo nas representações. As figuras pequenas, instaladas ao lado das grandes, causam estranheza e ao mesmo tempo podem surpreender o olhar de quem se aproxima do mosaico pela sutileza de sua visualidade em meio às proporções mais monumentais. Com isso, a dimensão variada e, algumas vezes, desproporcional, estabelece um ritmo que quebra a linearidade da composição, que por sua vez já foi rompida pelos fragmentos de cerâmica e pela superfície irregular de pedra. A respeito da escolha e expressividade relativa aos tamanhos das figuras, Bel Borba comenta:

Na verdade os grandes eu não comecei a fazer ainda. O que eu tenho feito, e que eu acho interessante, são uns pequeninhos que são perfeitos também, que ficam pelos cantinhos assim, bem legais. Agora tem os grandes, que eu também gosto, mas eu quero fazer ainda grandes intervenções[...] acho que a envergadura de um trabalho desse acaba sendo mais um dado expressivo [...]. A monumentalidade da dimensão sempre impressiona [...]. Os pequeninhos valem pela sutileza, são lúdicos, como se fossem gnomos, uns guardiãezinho (BORBA, 2005a).

O comentário do artista evidencia novamente o aspecto lúdico como referência fundamental para a construção dos mosaicos. Brincando com as formas, Bel Borba busca despertar olhares diferenciados por meio da diversificação das dimensões das figuras que cria nos mosaicos. Às grandes formas aliam-se à monumentalidade como recurso expressivo, já nas pequenas a expressividade soma-se à sutileza. Como um “pré-histórico” da modernidade, Bel Borba resgata recursos estéticos de nossas origens, mescla-os com uma atitude contemporânea

de lidar com os materiais e as formas e constitui uma nova configuração para o mosaico.

Por fim, podemos enfatizar que entre as principais características do mosaico de Bel Borba no que se refere especificamente à forma, destacam-se as ilustrações animadas pelas superfícies fraturadas, compostas pelos cacos de azulejo, que tornam importantes elementos para a configuração e a representatividade das obras no contexto em que estão inseridas. As peças de azulejo estruturam o desenho de maneira expressiva, pois a forma e dimensão das peças e o encaixe entre elas, com espaçamento bem aparente, compõem e ritmizam cada figura dos painéis. Contudo, é o espaço que vai ordenar a forma que passa, assim, a ser percebida numa relação figura *versus* fundo, sendo delimitada e caracterizada por uma profundidade rasa, na qual os volumes são construídos pela insinuosidade da superfície e pelo contraste entre o branco da figura e o cinza do fundo.

A apropriação do espaço pelo significado se dá pelos temas representados, que se traduzem em formas lúdicas de intervenção na cidade, criando uma relação substancial entre os simbolismos da figura e o local de sua instalação, conforme analisaremos, mais especificamente, no decorrer deste capítulo.

Composição

Compor, em artes plásticas, significa organizar os elementos visuais (linha, cor, forma, textura) em uma dada superfície ou espaço, com o intuito de caracterizar alguma expressão artística. Os elementos da visualidade encontram-se articulados expressivamente e em situações compositivas indicadas por: movimentos (reais ou aparentes), direções, ritmos, simetrias/assimetrias, contrastes, tensões, proporção, entre outros. Segundo Joly (2004), a composição é o elemento dinâmico de uma produção artística, considerando que, de acordo com a distribuição dos elementos plásticos no espaço, são criadas relações diversas, como as acima especificadas. Assim é dada origem às sensações visuais, produzindo efeitos psicológicos e sensíveis que são percebidos pelos espectadores.

Uma característica dos mosaicos de Bel Borba é a sua organização topológica¹³ não estruturada segundo padrões e regras da perspectiva, que tem como base a demarcação de planos e volumes. Não há a busca de uma exatidão na proporção, nas relações simétricas, mas existe uma distribuição, de certa maneira, equilibrada das formas no espaço. As figuras são estruturadas conforme as possibilidades que o suporte oferece, sendo que o próprio relevo da

¹³ Segundo o gestaltismo, o espaço topológico é a região que “se presta a expressar o espaço vital de um organismo” (ABBAGNANO, 2003b, p. 963).

superfície é que vai determinar a organização da imagem. Na parede de pedra, a composição tende a seguir o movimento irregular estabelecido pelos baixos e altos relevos. Nas áreas lisas, a estruturação do painel pode estabelecer-se mais livremente, conforme o plano disponível.



FIGURA 33 – Painel 1 (vista aproximada), localizado à Rua Osvaldo Cruz, altura do nº 480, Bairro Rio Vermelho.

Dimensões: aproxim. 3,0 m x 12,0 m.

Ano: 1998.

A unidade, continuidade e ritmo originados das relações estabelecidas entre as figuras que formam o conjunto do painel acima (FIG. 33), são determinados pelo jogo das linhas que direcionam o olhar do observador. Essa direção é definida, principalmente, pelo posicionamento das figuras e de suas partes: posição da cabeça, do corpo, das mãos, das pernas. As figuras da direita estão voltadas e apontando para a esquerda enquanto que as figuras da esquerda estão voltadas para o lado direito, ambas dirigindo-se para o centro do painel. Essas posições indicam o caminho que o olhar do espectador deve seguir e dirigem a composição para o ponto central, onde se posiciona a figura do lagarto.

Os painéis das FIG. 33 e FIG. 35, localizados à Rua Osvaldo Cruz, compõem um único paredão de rocha, que arremata a encosta, dividindo-o em duas partes, uma com cerca de 12 metros (FIG. 33) e outra com cerca de 18 metros (FIG. 35). Nesse local, a composição criada por Bel Borba se fragmenta em cenas isoladas, principalmente devido ao tamanho das figuras e ao espaçamento entre elas. O painel, se for considerada toda área da encosta, é formado basicamente por dois blocos de imagens e alguns elementos isolados que caracterizam a totalidade da obra (ver ficha técnica e mapa, no APÊNDICE B). No que se refere às dimensões das figuras, pode-se perceber que a metade direita é composta pelas imagens maiores – cerca de um metro e meio –, e a metade esquerda por elementos com tamanhos inferiores – cerca de 40 centímetros.

Apesar dessa fragmentação, a conexão entre as partes do painel se mantém,

fundamentalmente pela constância do branco, pela contextualização das imagens com o tema geral (animais e figuras humanas), e pela unidade da representação. Além disso, vale destacar na obra, a presença significativa da superfície de rocha que integra a composição com sua textura e sua forma.



FIGURA 34 – Detalhe 6 do painel localizado à Rua Osvaldo Cruz, Bairro Rio Vermelho.

Nesse detalhe do painel (FIG. 34), podemos perceber mais uma cena, em que as figuras estão dispersas pela superfície, acompanhando o relevo da rocha onde se instalam. A composição, nesse caso, obedece aos planos oferecidos pelo suporte, restringindo-se ao formato da pedra que determina a localização das figuras, bem como o seu tamanho. A estrutura da composição é retangular, com a figura do caranguejo marcando o centro da imagem (FIG. 35). Os elementos do entorno estão voltados para essa figura, mais uma vez direcionando os olhares e criando unidade e equilíbrio na obra.



FIGURA 35 – Painel 2 localizado à Rua Osvaldo Cruz, altura do nº. 480, Bairro Rio Vermelho.
Dimensões: aproxim. 2 x 18 m. Ano: 1998

Entre as duas cenas que se destacam no painel da Rua Osvaldo Cruz encontram-se figuras, de certa forma, isoladas, mas que na verdade criam uma inter-relação entre as cenas. Tal fato se estabelece, sobretudo, por dois motivos centrais: primeiro porque as imagens das duas cenas, juntas, dão continuidade ao mosaico, preenchendo o espaço vazio entre os dois blocos; segundo, porque indicam a direção da leitura do painel por meio do posicionamento das imagens, que estão voltadas para a esquerda, seguindo a mesma direção do trânsito de carros.

A FIG. 36 apresenta-nos um mosaico instalado na superfície de uma contenção de encosta, feita de concreto, de textura lisa e planificada. Podemos observar, nesse caso que o suporte não impõe limitações e/ou referências de significados como acontece nos paredões de rocha. As características de ritmo, de unidade e de equilíbrio são proporcionadas pela repetição das formas e suas distribuições no plano. As figuras, que representam pássaros esquematizados, são dispostas em filas paralelas que acompanham linhas sinuosas, sugerindo o movimento de uma revoada. Há nessa obra maior concentração de elementos na parte inferior do painel, deixando no plano superior um espaçamento maior entre as figuras, o que dá mais leveza à composição e articula de forma equilibrada os elementos do mosaico.



FIGURA 36 – Painel localizado à Av. Contorno, em frente ao Solar do Unhão – MAMB.

Dimensões: 10 x 62,0 m.

Ano: 1999.

Apesar do suporte utilizado nessa produção sugerir uma barreira visual estática e monumental à paisagem, a maneira da disposição dos elementos imprime um dinamismo ao

local, proporcionando leveza, ampliação e abertura espacial. A impressão que se tem é que os pássaros sobressaem do plano e alçam vôo no espaço aberto. Graças à contraposição de formas leves e soltas em curvas irregulares ao paredão inerte, a imobilidade do suporte foi transformada pela expressividade da composição fazendo com que as formas se direcionassem para além da superfície planificada.

Como demonstrado anteriormente, em grande parte dos mosaicos de Bel Borba os elementos internos (formas, cores, texturas, volumes) organizam-se de modo que apontam um para o outro numa referencialidade temática e espacial. Destaca-se a importância do suporte como elemento compositivo, visto que a textura da superfície direciona a construção e ordenação das relações entre os diversos elementos da obra. Assim, os efeitos perceptivos gerados pela distribuição e organização dos aspectos que caracterizam a composição estão subordinados à forte presença do suporte, principalmente no caso dos mosaicos construídos nas pedras. Haja vista que, a mesma superfície que une as figuras pela sua força expressiva, também fragmenta a obra em blocos, criando no conjunto dessa expressão cenas isoladas que se inter-relacionam pela totalidade do mosaico. Cenas em que os elementos se equilibram pela suas distribuições na parede de pedra, pela temática representada e, principalmente, pelo traço do autor. Vale ressaltar ainda que a própria impressão de movimento modifica-se conforme a regularidade ou irregularidade da superfície.

Nas imagens analisadas, a topologia da composição constrói-se com predominância da horizontalidade, estabelecida pelos modos utilizados pelo artista para posicionar as figuras, vinculando-as ao espaço que lhe é oferecido. Espaço esse que é moldado em conformidade com a natureza da composição que Bel Borba realiza. O artista interpreta a configuração espacial utilizando recursos que variam da diferença entre o tamanho das figuras ao emprego de elementos uniformes, criando relações diversas que contribuam para o conjunto da obra, de acordo com a sua intenção de expressividade.

3.3.3. Os componentes temáticos

A análise dos componentes temáticos permite observar uma organização narrativa expressada nos mosaicos, na medida em que esses são selecionados conforme o local onde foram instalados, apresentando certa unidade temática em cada painel. Todavia, não há a intenção de descrição, um processo de narração completo que dê conta de uma história, um período, um acontecimento, etc. São fragmentos de situações, referências a momentos, lugares e coisas dispersas, que se relacionam de maneira não descritiva, mas sim alusiva e contextual.

Desse modo, integram-se às paredes de rocha, geralmente encostas naturais, figuras que remetem a animais e homens pré-históricos; já às paredes das casas ou muros de tijolo e concreto são integradas outras figuras, como aves, morcegos, seres humanos e objetos diversos. Assim se estabelece um jogo entre forma e ambiente, em que a questão temática é, por vezes, subjugada em função da estrutura formal. Essa relação figura/suporte é parte intrínseca da proposta de intervenção e apropriação desses espaços, uma vez que Bel Borba constitui os seus mosaicos a partir do que lhe é oferecido pelo local. Conforme a declaração do próprio artista:

O rupestre para mim cai bem nas encostas, porque o próprio suporte já me sugere paredes de caverna, então eu sou um pouco sugestionado por isso. O suporte, o local já sugerem uma situação que poderia parecer um sítiozinho arqueológico (BORBA, 2005a).

Assim, o artista estabelece uma relação de ambientação da temática com o espaço de instalação dos mosaicos. Os temas dessas obras assemelham-se aos retratados nas pinturas rupestres¹⁴, apresentando elementos zoomorfos e antropomorfos estilizados que são executados geralmente em paredes de rochas naturais, o que configura uma relação entre os aspectos do local e o significado do tema representado. Essa idéia faz surgir um imaginário sítio arqueológico que modifica a natureza da cidade, criando um contraste significativo entre as características contemporâneas de urbanidade, modernidade e “civilização” e os fragmentos da paisagem natural que ainda se conservam nesse ambiente.



FIGURA 37 – Painele 1 (vista aproximada), localizado à rua Conselheiro Pedro Luiz, próximo à Av. Anita Garibaldi.
Dimensões: aproxim. 3,5 m x 9,0 m.
Ano: 1998.

¹⁴ Segundo Anne-Marie Pessis, as pinturas rupestres são inscrições realizadas em por indivíduos que viveram no período pré-histórico e que representam “a palavra não-escrita dos primeiros homens que alcançaram a suficiente capacidade de abstração para representar-se e também seus mitos e rituais, cujo significado se perdeu na pré-história” (PESSIS, 2004, p. 27).

A representação de um universo pré-histórico causa estranhamento, expõe algo fora do tempo e do contexto da metrópole. No entanto, os mosaicos, retratando esses aspectos, fazem referência à natureza que ainda permanece presente frente aos avanços da cidade de concreto e às raízes históricas que mantêm em Salvador registros de um outro tempo. Bel Borba retrata essa perspectiva quando afirma: “eu uso temas arqueológicos, buscando unir o passado e o futuro”¹⁵. Esse diálogo que o artista faz entre tempos distantes e presentes está intrinsecamente ligado à realidade soteropolitana, onde uma atmosfera barroca e colonial, representada pelos monumentos históricos, e a presença do mar e dos morros convivem muitas vezes em conflito com um meio urbano cada vez mais caótico e reduzido a meros espaços de circulação rápida.



FIGURA 38 – Detalhe 7 do painel em rocha natural, localizado à rua Osvaldo Cruz, altura do nº 480, no Bairro Rio Vermelho



FIGURA 39 – Detalhe 8 do painel em rocha natural, localizado à rua Osvaldo Cruz, altura do nº 480, no Bairro Rio Vermelho.

Por conseguinte, a própria técnica do mosaico possibilita a interlocução de características de épocas diferenciadas, uma vez que, mesmo recriada na poética do artista, essa expressão possui um passado histórico determinante que não é eliminado completamente por um novo tratamento. Assim, apesar da forma ser alterada para, segundo a perspectiva do artista, ganhar um aspecto plástico coerente com a estética contemporânea, alguns elementos semânticos permanecem representados, tendo em vista a dimensão histórica e cultural que permeia uma dada expressão artística. No caso do mosaico, por essa perspectiva, passado e futuro são recombinações pelo tema, pelo espaço, pela forma, pela técnica e até mesmo pelo meio material (o azulejo), que guarda fortes características da tradição histórica em que foi consolidado o seu uso.

¹⁵ Entrevista de Bel Borba, concedida à Edna Dias – Jornal eletrônico da FACOM – Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <www.facom.br/labirinto/belborba.htm>. Consultado em 09/08/2003.

Esse jogo de significados elabora um entorno dinâmico, formado pelo espaço físico que funciona como suporte, pelos transeuntes que circulam no contexto urbano, e pelo espaço imaginário, resultante do conjunto de interações que se articulam nesse universo. A criação de sentidos não se estabelece por meio de uma narrativa linear, mas por fragmentos de tempo e espaço que se justapõem no âmbito da cidade. Na figura abaixo (FIG. 40), o morcego é apresentado em um viaduto, como se este habitasse uma “caverna urbana”. Esse exemplo retrata a maneira pela qual Bel Borba, de forma simplificada, tece relações significativas entre a sua obra e o espaço urbano. O espaço da via recoberto pelo viaduto sugere uma cavidade subterrânea, um lugar sombrio da cidade que insinua uma toca de animais noturnos, leitura feita pelo autor que escolheu a forma de um morcego para exprimir a idéia da caverna:

[...] o lugar sugeriu uma “batcaverna” há muitos anos para mim. Há trinta anos que eu passo por lá e digo que ali é uma batcaverna, um lugar meio estranho, tem gente que nunca entra ali [...]. Vejam como a idéia vem, às vezes, de uma coisa super simples, e é isso que as pessoas têm que se conformar. Nem tudo é fruto de uma grande elucubração, de uma grande viagem, de grandes reflexões (BEL BORBA, 2005a).



FIGURA 40 – Detalhe do painel de morcegos localizado no viaduto da Av. Anita Garibaldi.
Dimensões: aproxim. 4,0 x 30 m.
Ano: 2001.

A partir da explicação do artista, é possível reconhecer que a abordagem temática em sua obra define-se mais como uma construção imaginativa do que propriamente como uma narrativa. Desse modo os componentes temáticos que Bel Borba associa na configuração dos mosaicos podem se referir a uma história, a um fato, ou a uma coisa qualquer vista. No entanto, os temas são transformados na própria sintaxe interna dos painéis. O artista adota

uma postura em relação à abordagem do espaço e da técnica, que termina por subjugar o tratamento do tema a um processo associativo, evocativo, construtivo e fraccional. Tal postura, pode ser explicada e compreendida pela versatilidade artística de Bel Borba, que experimenta várias formas de expressão, tendo como aspecto mais marcante de sua produção a variedade de soluções que apresenta para cada obra, ressaltando em todas uma intenção particular, mesmo quando se trata de uma continuidade produtiva, como é o caso da série dos mosaicos.

Os componentes temáticos que formam o eclético repertório de Bel Borba demonstram a sua liberdade na criação das formas. O ecletismo temático, a versatilidade e o experimentalismo que constituem o programa estético do artista relaciona-se a aspectos fundamentais da produção artística contemporânea. Considerando que as produções artísticas na atualidade valorizam propostas efêmeras, fragmentadas, descontínuas e caóticas, torna-se possível as transgressões às normas do estilo, às distinções entre “vanguarda” e “kitsch”, entre “arte e cultura”, e portanto o uso de um repertório imagético o mais variado possível (HARRISON; WOOD, 1998; HARVEY, 1993).

A idéia de descontinuidade que permeia a produção artística contemporânea fez com que os artistas assumissem uma postura anti-historicista, que rompessem com a ordem temporal, com o sentido de continuidade e perpetuação de valores artísticos, procurando desenvolver, cada um, modos particulares de experimentar, interpretar e situar-se no mundo. Daí resultou a quebra com as grandes narrativas e com a monogamia no trato dos temas, gerando a possibilidade de cruzar um arsenal de referências imagéticas em uma única obra. Desse pensamento resultou, ainda, a incorporação de outro tipo de figuração, que se beneficia de imagens diversas que vão desde as mais banais e descartáveis até as relacionadas a temas consagrados da história da arte.

Na obra de Bel Borba, esses aspectos se revelam nas imagens despretensiosas que apresenta, alheias a qualquer discurso mais objetivo. Assim, as representações imagéticas do artista percorrem um amplo campo de significados, algumas vezes se emaranhando em sentidos dispersos, e outras vezes criando referencialidade com a cidade. Seu discurso é plástico, visual, com um apelo às coisas mais simples da vida, a percepções lúdicas e prazerosas, cujos motivos nos remetem a uma nostalgia pela infância, pelo retorno à natureza e pela importância e necessidade de estar no mundo e poder vivê-lo e modificá-lo. A abordagem temática de Bel Borba demonstra a liberdade que tem ao fazer suas escolhas, sem preocupar-se com considerações externas de valores hierárquicos, estilísticos e técnicos.



FIGURA 41 – Painel 2 localizado à Rua Guedes Cabral, altura do nº 145, Bairro Rio Vermelho.
Dimensões: aproxim. 2,5 m x 6,0 m.
Ano: 1998.

Os lugares onde o artista realiza as suas intervenções trazem em si motivações para a definição das temáticas e para a caracterização da obra. Na FIG. 41 podemos citar como exemplo a imagem de uma Iemanjá¹⁶, no muro de uma casa localizada em frente à praia da Paciência e à Igreja de Santana, onde é festejado o dia da “rainha do mar”. O local em si já traz um repertório de signos que são evocados na imagem construída por Bel Borba. Assim também se constituem os outros painéis como, por exemplo os mosaicos “rupestres”, em que é a superfície em rocha que indica a presença de imagens de homens e animais pré-históricos e que reforça o sentido da intervenção.

Em suma, para a configuração dos seus componentes temáticos, Bel Borba seleciona coisas que são familiares, públicas e, às vezes, perturbadoras. Essas representações são ambientadas pelo artista em recortes imagéticos imaginários. Suas figuras são apresentadas de forma a possibilitar uma observação direta, o que torna os mosaicos de Bel Borba bem populares ao grande público. São fragmentos de histórias, “pequenas anedotas” como observou o historiador de arte Luiz Freire (2003), que oferecem uma comunicação direta, rápida, mas que são capazes de encantar, divertir e surpreender o transeunte.

¹⁶ Iemanjá recebeu os primeiros pedidos e homenagens neste local em 1924. No início um pequeno grupo de 20 pescadores com as homenagens saídas dos terreiros de candomblé. Atualmente, a festa de que homenageia Iemanjá é uma das mais importantes de Salvador, sendo realizada anualmente no dia 02 de fevereiro.

3.3.4. Os locais de inserção das obras

A cidade do Salvador é uma cidade-monumento que carrega em si o peso da historicidade e ao mesmo tempo dialoga com um espaço urbano característico de uma grande metrópole. Com cerca de 2.631.831 habitantes, sendo que destes 2.443.107¹⁷ residem na zona considerada urbana, a capital baiana mantém presente a força da natureza e o convívio social diversificado nas suas ruas, em eventos como festas em geral, carnaval, praia, futebol. Tal realidade se deve ao fato de que Salvador é uma cidade litorânea com características culturais e climáticas bastante propícias para congregar atividades como as listadas anteriormente. Entretanto, é possível verificar, também, que o crescimento populacional e urbano impede, cada vez mais, a vivência cotidiana da cidade, principalmente devido à violência e a redução dos espaços citadinos a vias de circulação rápida, apropriadas somente para o tráfego de veículos automotores.

Em meio a esse contexto, manifestações artísticas distintas compõem a cidade: monumentos, murais, esculturas, grafites e outras intervenções plásticas. Salvador oferece ao olhar dos transeuntes formas que, de alguma maneira, interferem significativamente no espaço. Para Focillon, a forma artística, instalada em determinados ambientes, “configura o vazio onde surge e confere-lhe uma existência inédita” (FOCILLON, 2001, p. 34). Assim, na urbe, onde tudo é textura, a ponto do horizonte confundir-se com a calçada, onde olhar para baixo equivale a olhar para o alto, a experiência artística constrói imagens novas que passam a fazer parte da própria paisagem urbana (PEIXOTO, 2004).

Participando da construção da paisagem de Salvador, Bel Borba estrutura e expõe os seus mosaicos nos locais que elege como propícios à sua interação artística, segundo o seu olhar curioso, sensível, perceptivo e investigativo. O artista, que nasceu e cresceu em Salvador, vê a sua cidade como um campo de investigações aberto a novas possibilidades estéticas e corrobora a idéia de uma vivência cultural no espaço urbano, característica de uma cidade onde o clima e os costumes favorecem o encontro de pessoas nas ruas. Com um sentimento de quem conhece bem a sua terra natal, considera que a cidade também é a sua casa, o seu lugar de pertencimento e por isso nela encontra provocações para o desenvolvimento e a consolidação de sua obra. Nesse sentido Bel Borba afirma: “*a rua é que chamou o mosaico, pois a rua sempre é meu tema. Como eu falei para vocês, tá na cultura soteropolitana [...], o clima favorece também*” (BORBA, 2005a).

¹⁷ Senso de 2004. Fonte IBGE. Disponível em <<http://www.ibge.gov.br>>. Consultado em 27/05/2005.

Bel Borba acumula olhares a partir da sua experiência da cidade, olhares que desenvolve principalmente nos arredores por onde circula costumeiramente. Em relação aos espaços escolhidos para a elaboração dos mosaicos, destacam-se os localizados nos bairros do Rio Vermelho, Ondina e Amaralina. Vale ressaltar que esses locais são freqüentados periodicamente pelo artista, fato que, conseqüentemente, interfere na sua opção por essas localidades. Bel Borba enfatiza ainda certa preferência pelo Rio Vermelho, conforme exposto a seguir :

Eu acabo colocando mais aonde eu circulo mais. Eu concentrei muito no Rio Vermelho, porque eu achei que seria interessante fazer uma pequena coleção. Eu morei muitos anos no Rio Vermelho e agora estou em Ondina, mas não me conformo. A minha vida, o meu lugar é o Rio Vermelho. [...] Ali é uma coleção, um dia você vai parar ali, pegar um mapinha e vai seguir e descobrir a minha coleção inteira num bairro só (BORBA, 2005a).

As intervenções de Bel Borba nos paredões, encostas e muros nas áreas urbanas da capital baiana, com figuras humanas, objetos do cotidiano e animais diversos, caracterizam de forma singular esses espaços, dando-lhes novo significado. Entretanto, a instalação dos mosaicos se dá também em vias de circulação rápida como avenidas, ruas de grande movimento e viadutos, o que normalmente não possibilita a permanência do transeunte, especialmente os lugares distantes do comércio e de moradias. Esse aspecto tem significativa influência na relação do espectador com os trabalhos, pois dificulta uma observação mais detalhada, reduzindo ou, até mesmo, eliminando a possibilidade de uma experiência estético-perceptiva mais aprofundada com os mosaicos.

A despeito das avenidas de vale, estas foram construídas fundamentalmente com o propósito de possibilitar a comunicação rápida entre as áreas de altiplanos que acumulam núcleos urbanos, comuns na cidade do Salvador. Essas áreas, com o crescimento da população, expandiram-se de forma significativa, sem possuir, ainda, um sistema viário e urbanizado condizente com a cidade que cada vez mais se edificava sobre as montanhas. Por esse motivo foram estruturadas grandes avenidas, a partir de 1949, como parte do projeto municipal de modernização da cidade instaurado pelo decreto-lei nº 701 de 1948. Esse projeto foi realizado pelo urbanista Mário Leal Ferreira e sua equipe, com inspiração nas reformas iniciadas em 1912 pelo governador J.J. Seabra¹⁸. O trabalho iniciou-se com a inauguração da

¹⁸ Vale lembrar que o processo de urbanização da cidade do Salvador iniciado por J.J. Seabra, inspirado no projeto de modernização que atingia as grandes capitais brasileiras, destruiu parte do seu patrimônio histórico, onde igrejas e edificações do período colonial foram demolidas em função da criação de vias modernas que facilitassem o trânsito urbano cada vez mais crescente.

avenida Amaralina, se intensificando a partir da década de 1970 com a construção de várias outras avenidas. Segundo Scheinowitz:

A rede de vales traz uma solução natural; caminhando no meio de jardins, permite uma extrema mobilidade e uma grande segurança já que o fluxo de carros é isolado das habitações (há exclusão de edificações marginais) e de outros componentes do tráfego que tem uma pista própria. Além disso, os pedestres não usam essa rede, pois as habitações estão situadas nas cumeadas onde chegam os transportes coletivos (SCHEINOWITZ, 1998, p. 12).

Essas avenidas que tinham *a priori* a intenção de facilitar a circulação de veículos, criaram por sua vez espaços de permanência temporária, quase nulos de uma possibilidade de contemplação e percepção de suas formas, servindo somente de passagem para os locais de destino. Essa realidade é consequência comum às instalações das metrópoles contemporâneas, definidas por Marc Augé (2003) como não-lugares, como já analisamos no primeiro capítulo. Assim, esses universos perdem a significação como lugar de encontro, vivência e convivência entre pessoas e coisas citadinas. Transformam-se em fluxo contínuo, efêmero, veloz, atento aos relógios que marcam o compasso de quem objetiva a chegada, pouco se importando com a partida ou o trajeto que percorre. Estar nesses locais é como estar suspenso e imerso numa dimensão em que só interessa a transposição, o ir além.

Salvador apresenta-se assim como uma cidade que já cedeu espaço para a modernidade, que viu encolher seu conjunto arquitetônico passado, adquirindo a face homogênea das grandes metrópoles. Instalados nesses espaços permeados pela impessoalidade, os mosaicos de Bel Borba resgatam da matéria urbana proporções poéticas e lúdicas que em algum momento podem romper a rotina visual diária e despertar a percepção anestesiada pela monotonia do fluxo. O cenário do entorno é de uma cidade que produziu espaços impessoais e estar “entre” esses locais pode representar também um estar “com”, se somarmos olhares para esse lugar onde do todo pouco se percebe. Sob essa perspectiva, as formas inéditas, lúdicas e estranhas ao restante da massa urbana acinzentada, chamam o olhar de quem por um instante se distrai do percurso, revelando cantos e lugares antes insuscetíveis de percepção.

Buscando ainda reconhecer aspectos desses locais de instalação dos mosaicos, tomamos de empréstimo o termo “fraturas da cidade”¹⁹, cunhado pelo historiador de arte Eugênio Lins. De fato, as avenidas de vale representam cortes profundos no relevo natural de

¹⁹ Essa metáfora foi atribuída às avenidas de vale pelo professor Eugênio Lins, durante uma aula ministrada no seminário de Pesquisa em Artes Visuais, disciplina integrante do curso de mestrado em Artes Visuais – EBA/UFBA, no primeiro semestre de 2004.

Salvador, como verdadeiras “fraturas” expostas dos vales naturais que foram modificados em função da urbanização da cidade e do seu crescimento. Revelam a força de intervenção do homem no seu *habitat* natural, o desejo de moldá-la às necessidades que se tornam cada vez mais complexas à medida que o ser humano percorre sua trajetória histórica.

Os painéis de Bel Borba localizados nas avenidas de vale (FIG. 42) geralmente têm poucos elementos e as figuras apresentam maiores dimensões, pois assim possibilitam a visualização das pessoas que circulam de carro por essas vias. As obras situam-se próximas a semáforos ou pontos de ônibus (FIG. 43), locais de parada obrigatória e maior concentração de pessoas. Encontram-se em locais que têm a presença da natureza, como as encostas que formam os vales, dialogando os sentidos do espaço e das representações de zoomorfos e antropomorfos. Pelos mosaicos, Bel Borba atua na tentativa de capturar as imagens da natureza, tanto de forma visual como também intervindo diretamente no espaço natural que restou da massificação urbana.



FIGURA 42 – Vista parcial do local de instalação dos mosaicos, mediações da Rua Conselheiro Pedro Luiz e Av. Anita Garibaldi.



FIGURA 43 – Painel localizado em ponto de ônibus na Av. Juracy Magalhães Júnior, em frente ao Ceasa Rio Vermelho.

O artista trabalha diretamente a matéria que a cidade lhe oferece, apropria-se de locais restantes da paisagem natural, transformando-os de forma lúdica e até mesmo irreverente. Dessa forma, revela relações estéticas entre homem, natureza e cidade, resgatando sentimentos ancestrais que ainda possam existir no homem contemporâneo. A despeito do lugar, chama a atenção para a identidade mágica do homem com a terra que se perdeu em meio à selva de asfalto. Atentando-se para o sentido da unidade do homem com a natureza que foi se perdendo na medida em que a unidade tribal foi se esfacelando pela divisão do trabalho e pela propriedade privada, o que terminou resultando na falta de harmonia com o mundo exterior, principalmente com a natureza.

No entanto, vale ressaltar que de alguma forma ou em algum momento a percepção da obra é efetivada, visto que os sentidos humanos estão aptos a captar informações visuais que estão à sua volta (MERLEAU-PONTY, 1999). A compreensão dessas informações é que pode variar conforme o grau da experiência perceptiva. A própria concepção dos mosaicos efetiva-se com uma preocupação estética que atenda às necessidades impostas pelo espaço urbano. Os elementos plásticos, a constituição dos painéis, como discutimos anteriormente, visam contornar os obstáculos comuns decorrentes da dinâmica citadina e criar modos de se destacar em meio aos eventos urbanos.

Além disso, alguns dos painéis se encontram em locais mais propícios à observação do espectador, como em muros e postes de ruas em bairros residenciais. Como exemplo, podemos destacar as produções realizadas no Rio Vermelho e o mosaico instalado em uma esfera de concreto localizado na entrada principal do campus de Ondina da Universidade

Federal da Bahia (FIG. 44). Em ambos os casos, mesmo que também sejam locais de passagem, a posição dos mosaicos em relação aos transeuntes e a sua localização em lugares próximos a residências, comércio, onde há maior concentração de pessoas, permite a permanência mais prolongada do espectador-passante, oportunizando, assim, uma observação mais detalhada das obras.



FIGURA 44 – Mosaico em esfera de cimento e fibra de vidro, localizado à entrada principal do campus da UFBA, Ondina.
Dimensões: 5 m Ø.
Ano: 2001.

Os locais vão também determinar a ação do artista, a depender da dimensão do painel, da sua superfície e de sua localização. Nos painéis mais monumentais, como o da Avenida Contorno, ilustrado na FIG. 36, foi necessária a utilização de andaimes para atingir a altura da parede de concreto que forma a contenção da encosta. Na realização do painel localizado no viaduto da Avenida Anita Garibaldi (FIG. 40), a dificuldade enfrentada foi o fato do local ser destinado somente para a passagem de carros e onde não poderia ser interrompido o tráfego. Mesmo assim, o artista colocou um carro parado no local, com um pisca-alerta ligado e uma pessoa que ficou acenando e desviando os carros que apareciam logo depois da curva, onde está localizado o mosaico. Estes exemplos demonstram como os impedimentos do espaço acabam se tornando elementos instigadores para as criações de Bel Borba, que não vê limites para a realização dos seus trabalhos.

O espaço demarcado pelos mosaicos torna-se lugar, na medida em que Bel Borba inscreve sua marca, agindo no cotidiano citadino. Faz do espaço que ocupa um território marcado por tempos remotos, associando aspectos e figuras conflitantes, reunindo o que habitualmente aparece afastado – natureza e cidade, passado e futuro -, e apresentando, assim,

a condição democrática das ruas em meio ao torvelinho social das grandes capitais. Bel Borba concretiza essa ação em formas estranhas e lúdicas, transformando espaços urbanos, imbuídos de dinamismo, em espaço de configurações, que para Francastel (1982) é o espaço do objeto na sua condição material, revelador de mentalidades, valores simbólicos e históricos inscritos nas técnicas e materiais envolvidos na sua elaboração.

Desse processo, tem-se visível não apenas o complexo conjunto de imagens dos espaços urbanos, mas também o universo psicológico, emocional e intelectual que direcionou as escolhas dos locais para a instalação dos mosaicos. Essas escolhas, a partir do que Bel Borba considera uma “extensão do seu lar”, a cidade, foram feitas por meio de um mapa psíquico, que se formou lentamente com os anos, com a formação desde a infância do artista, com os seus contatos e as suas andanças pelas ruas, com suas leituras, com o desenvolvimento de sua sensibilidade e de seu amadurecimento artístico. A exploração da cidade pelo olhar revela suas preferências, referenciam seu universo mental, reações emocionais e recortes intelectuais.

No decurso da seleção de locais, temas e formas também estão presentes memórias implícitas, calcadas nas lembranças de vivências anteriores, vindo à tona no ato de sublinhar ou destacar espaços. Bel Borba cria mapas imaginários de sua experiência da cidade pelas coisas e lugares que assinala, num processo que também opera recalques do inconsciente, transformando essa vivência dentro da linguagem poética e colocando-a à disposição de finalidades que não são simplesmente funcionais como as que nos deparamos ao caminhar pelas ruas.

Junto a esse mapa referencial de vida, outros mapas vão se associando, pelos olhares dos transeuntes que cruzam com esses lugares sinalizados pela monocromia das formas iluminadas com o branco. Nesse encontro, novos contornos geográficos e imaginários emergem das imagens dissolvidas no devir urbano, contornos visuais que não finalizam ou indicam um único caminho. São caminhos múltiplos de quem percebe e aninha na memória lugares da cidade ressaltados pela arte, mesmo que esses sejam resultantes de instantes raros de percepção na entorpecida correria do dia-a-dia.

Capítulo IV

Percepções e interpretações da obra de arte: uma perspectiva da inter-relação entre os moradores de Salvador e os mosaicos de Bel Borba

Como temos enfatizado neste trabalho, a obra de arte representa muito mais do que um simples objeto material. Ela se insere no universo cultural das sociedades como algo que representa o que se pensa, o que se faz, o que se busca e o que se expressa em lugares e épocas específicos. Como algo que é submetido à interpretação humana, a arte não é autônoma para determinar as percepções, as reações e as inter-relações que as pessoas estabelecem com a sua representação. Na realidade o fenômeno artístico é fruto de uma integração entre a obra, o apreciador e o universo sociocultural em que se insere. Compreendendo essa realidade, buscamos analisar os mosaicos de Bel Borba, não só pela perspectiva da obra, mas também pelas reações e interpretações que essa produção gera no público que a aprecia.

Assim, realizamos neste capítulo descrições e análises de percepções de moradores de Salvador sobre os mosaicos de Bel Borba, com o intuito de compreender a receptividade dos transeuntes em relação a essas obras e a interação que elas estabelecem com as pessoas que circulam pelos locais onde estão instaladas.

Entendemos que as discussões concretizadas neste capítulo subsidiam a compreensão dos mosaicos no seu contexto sociocultural, favorecendo, assim, a consolidação da abordagem proposta por este trabalho. Nesse sentido buscamos, no ambiente em que os mosaicos se constituem, impressões, reações e percepções do “espectador-passante”, visando uma análise global e ampla dos fatores estéticos decorrentes da inter-relação entre a obra, o público e o ambiente. A soma dessa tríade, compreendida de forma holística como fenômeno artístico e social, representa o que, de fato, é a expressão que caracteriza os mosaicos de Bel Borba.

Como suporte para as análises concretizadas neste capítulo foram realizadas quarenta entrevistas semi-estruturadas com moradores de Salvador, em dias e locais diferenciados, durante o ano de 2005. Os transeuntes entrevistados foram selecionados aleatoriamente nos locais onde estão instalados os principais painéis do artista, contemplando mais especificamente os analisados neste trabalho. Dessa forma, foram abordadas pessoas que

circulavam, principalmente, pelos bairros do Rio Vermelho, Ondina e Amaralina, tendo em vista a necessidade de obter informações junto a transeuntes que tinham contato direto com as obras.

A análise dos depoimentos coletados nas entrevistas privilegiou, fundamentalmente, o levantamento das principais características estéticas percebidas nas obras. As impressões dos entrevistados estão inseridas no texto como ilustrações textuais, que fundamentam as nossas discussões. Privilegiamos, neste capítulo, uma abordagem qualitativa, em que retratamos interpretações e percepções geradas pelas obras nas pessoas, contemplando as particularidades de suas percepções, sentimentos e formas de expressão. Nesse sentido, não temos a intenção de generalizar os dados, apresentados nesta parte do trabalho, para o extenso universo de moradores da cidade, considerando que não focamos a nossa pesquisa numa abordagem quantitativa dessa realidade.

Nas nossas análises e discussões enfatizamos percepções geradas a partir dos mosaicos, tendo em vista as condições impostas, à receptividade e à apreciação da obra, pelos locais de sua instalação, considerando, também, as relações estabelecidas pelo público citadino a partir da receptividade dessas produções.

A interpretação dos depoimentos recolhidos compõe, juntamente com a análise das obras e do contexto realizadas nos demais capítulos, um conjunto de valores que permitiu compreender o fenômeno artístico como uma manifestação sociocultural, expressada não só materialmente nas obras, mas, também, na forma de percepção e representação que a caracteriza no universo social em que está inserida.

4.1. A percepção no espaço urbano

O ambiente urbano é um emaranhado de signos visuais (texturas, cores, formas, movimentos, ritmo), ao mesmo tempo juntos e dispersos, que se desenvolvem cotidianamente numa trama complexa. Esses signos, constituídos pelo uso da cidade, formam uma massa de imagens empalidecida pela complexidade e pela vida agitada do contexto citadino na atualidade. A paisagem intrincada, estabelecida no âmbito dos contextos urbanos, é fruto de uma visão parcialmente encoberta por obstáculos característicos da contemporaneidade. Não há como apreender pela vista o espaço em sua totalidade. Muros, grades, asfalto, edifícios, sombras que se repetem continuamente, anestesiando a vista, impedem a visão ampla da cidade, considerando que nosso olhar vive e percorre um labirinto monótono consolidado

pelas vias urbanas e as demais estruturas das metrópoles. Aliada a essas características do espaço, fatores como a violência, a desconfiança, a pressa, o tempo que se gasta no trânsito e os percursos cada vez mais velozes, conduziram a cidade a uma situação em que as pessoas se cruzam sem se verem, passando pelas ruas tão preocupadas com compromissos que pouco do seu olhar se volta para pormenores que compõem o espaço urbano.

Como consequência da nossa submissão a aspectos que definem a atual situação das metrópoles, cultivamos uma percepção cada vez mais “ofuscada” do universo das cidades. Os nossos sentidos, a nossa maneira de ver as coisas, e outros fatores associados à nossa percepção visual, foram modificados em função das novas condições espaciais, físicas e socioculturais, uma vez que há na nossa percepção global uma combinação de elementos internos e externos que não se limitam às estruturas orgânicas do indivíduo. Assim, as transformações sociais acarretam mudanças nas estruturas perceptivas, pois, conforme enfatizado por Walter Benjamin, “o modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também [sociocultural e] historicamente” (BENJAMIN, 1985, p. 169).

Os efeitos do meio sobre os processos perceptivos induzem a novos comportamentos, novas formas de atribuição de sentidos e valores aos objetos do mundo e ao espaço circundante. No momento atual, em que os ambientes das cidades cosmopolitas estão cada vez mais técnicos, com as ações sendo modeladas mecânica e eletronicamente, a condição ativa e coletiva da percepção se faz mais pelo “hábito” do que pela “atenção” (VALVERDE, 2003, p. 20). A percepção é, assim, definida por um caráter prático, coletivo e ativo, mais caracterizada como uma observação casual e cinestésica, do que propriamente uma ação concentrada e atenta de um sentido como, por exemplo, a visão.

Segundo Lucrécia Ferrara (1999), existe uma baixa definição da cidade enquanto fonte de informação, visto que nela se constitui uma imagem homogênea estabelecida pela sedimentação do uso do urbano que se torna fenômeno habitual, difícil de apreender em sua totalidade. Entretanto, é por esse mesmo uso sedimentado que o homem se apropria e se identifica com o espaço urbano, reconhecendo-o e delineando os modos de ser e de viver nesse universo. Dialeticamente, a percepção ambiental torna o uso da cidade possível e significativo. A definição de Ferrara retrata essas características, quando a autora diz que:

A percepção urbana é uma prática cultural que concretiza certa compreensão da cidade e se apóia, de um lado, no uso urbano e, de outro, na imagem física da cidade, da praça, do quarteirão, da rua, entendidos como

fragmentos habituais da cidade. Uso e hábito, reunidos, criam a imagem perceptiva da cidade que se sobrepõe ao projeto urbano e constitui o elemento de manifestação concreta do espaço (FERRARA, 1999, p. 18).

Esse conceito reitera a idéia do espaço urbano definido como uma manifestação sociocultural, que supera a idealização de um espaço material projetado, sendo concretizado pelo uso que é feito pelos cidadãos e pelas suas práticas cotidianas (CERTEAU, 2002; FERRARA, 1999). O uso define as relações humanas, espaciais e a interação dos indivíduos entre si e com a cidade. Nas vias públicas, destinadas aos percursos diários, o uso soma-se ao hábito, que condiciona os sentidos dos transeuntes a determinados objetivos: suas práticas cotidianas.

Os mosaicos de Bel Borba estão instalados nesse espaço concebido pelo uso e, portanto, envoltos por essa camada opaca da homogeneidade informativa que faz o urbano. Não estão imunes ao corre-corre, ao trânsito de quem se interessa somente pela chegada e pouco pelo o que está na trajetória que faz, realidade que retrata características automatizadas pelo hábito do percurso diário.

Como discutimos anteriormente, no capítulo I e III, em Salvador, como em outras metrópoles, determinados espaços urbanos acabam se transformando em meros lugares de circulação, sendo raros os momentos e locais que possibilitam o convívio social e a experiência do contexto urbano de forma mais aprofundada. Mesmo nas ruas menos movimentadas dos bairros, o que percebemos é um espaço, de certa forma, anulado pelas necessidades de quem convive numa metrópole: o trabalho, o comércio, a escola, a consulta médica, o horário marcado. A praça, a avenida, a multidão, enquanto expressões públicas da cidade e possibilidade de vivência coletiva, foram substituídas pelas versões urbanas particulares, onde se demarca o espaço individual, separando-o do coletivo, sendo essa divisão justificada em nome da propriedade, da segurança, da tranquilidade íntima e da livre expressão.

Essa condição do ambiente urbano é característica comum dos lugares onde estão instalados os mosaicos de Bel Borba. Pudemos vivenciar essa realidade, durante a realização das entrevistas com os transeuntes, tendo em vista que as dificuldades que enfrentamos nessa etapa estavam relacionadas ao fato de que a maioria dos locais se caracterizava como vias de grande movimento, destinadas mais ao fluxo de carros do que de pessoas. Os poucos moradores que, de alguma forma, transitavam nesses locais, geralmente estão apressados, correndo para chegar ao trabalho ou para cumprir os compromissos diversos que fazem parte

do cotidiano das metrópoles. Essa realidade, que dificultou o nosso trabalho de coleta de dados junto aos moradores, aponta para uma questão determinante na relação dos mosaicos com o público, qual seja, a apropriação do espaço e a sua finalidade para a população.

Dessa forma, é notável que o uso da cidade define a percepção das pessoas sobre ela e é por isso que a relação do público com os trabalhos de Bel Borba depende diretamente da funcionalidade que tem os espaços de instalação dessas obras para os moradores que utilizam tais contextos. A maior parte dos entrevistados declarou que já viu os trabalhos, mas nunca os observou detalhadamente, justamente porque estavam “passando” pelo local rapidamente e não tinham disponibilidade de tempo para observá-los. Avenidas de grande circulação, como as avenidas de vale em Salvador, proporcionam percepções, na maioria das vezes, globais, pouco detalhadas, principalmente para quem passa de carro, ônibus, motocicletas e outros veículos de circulação rápida.

A percepção do espaço fica, então, subjugada às ações rotineiras. Por outro lado, o espaço nunca é “despercebido”. Há situações e níveis de percepção variados, dependendo da disponibilidade do espectador/transeunte e/ou das condições socioculturais e espaciais do ambiente. Podem existir situações momentâneas de percepção mais aguçada ou ainda a disposição do espectador que, mesmo na sua rotina urbana, se permite observar situações da cidade com um olhar mais atento. Às experiências rotineiras, podem ser incorporados novos olhares, por sensibilizações do indivíduo ou por provocações do próprio ambiente urbano.

O caráter permanente dos mosaicos também contribui para que a percepção das obras acabe sendo massificada juntamente com a vasta dimensão de informações que é gerada no ambiente das ruas. A presença constante dessa expressão artística, aliada ao uso, de certa forma autômato, da cidade, implica em um “amortecimento” da percepção, uma vez que os mosaicos tornam-se quase imperceptíveis por já estarem integrados aos hábitos diários dos indivíduos citadinos.

Essas reflexões levam-nos a entender que a percepção do fenômeno artístico, subjugado a um espaço, pode acontecer de diferentes formas, definindo, conseqüentemente, de maneiras distintas, os significados da arte para o público com o qual ela se relaciona. No que concerne especificamente à arte pública, a presença do espaço urbano é um fator fundamental para a constituição perceptiva do público que aprecia, interage e transforma as obras, conforme a sua maneira particular de apreensão dessa realidade. Do todo apreendido pelo espectador, a obra de arte é fragmento e, logo, esse todo se constitui como parte da especificidade de cada obra.

Nos processos de percepção da arte urbana estão envolvidas experiências ligadas à “sensação, associação, projeção das lembranças, à atenção, ao julgamento, enfim, às experiências relacionadas com o que está dentro do campo fenomenal” (RIBEIRO, 1996, p. 45). Nessa mesma direção, podemos afirmar, segundo o pensamento de Merleau-Ponty, que:

A percepção é compreendida com referência a um todo que por princípio só é apreensível através de certas partes ou certos aspectos seus. A coisa percebida não é uma unidade ideal possuída pela inteligência (como por exemplo uma noção geométrica); ela é uma totalidade aberta ao horizonte de um número indefinido de perspectivas que recortam segundo um certo estilo, estilo este que define o objeto do qual se trata [...] (MERLEAU-PONTY apud RIBEIRO, 1996, p.48).

Diante da complexidade do campo fenomenal que envolve os processos da percepção, torna-se tarefa árdua compreender e retratar as características dessa experiência. Entretanto, não nos propusemos neste trabalho a analisar quantitativamente os níveis da receptividade e da percepção dos moradores sobre os mosaicos de Bel Borba. Buscamos, sim, entender a relação do público-transeunte com a obra e as experiências estéticas geradas a partir dessa relação, entendendo que elas representam uma importante característica dos mosaicos na realidade soteropolitana.

Assim, o conceito de percepção que orienta a nossa análise está ligado à apreensão, à interpretação, e/ou à construção de significados por meio dos estímulos que o sujeito recebe na sua relação com o meio ambiente, formando mentalmente representações dos objetos externos a partir de dados sensoriais, o que define a percepção estética. Compreendemos que, pela percepção, o indivíduo, em contato com o ambiente, escolhe, organiza e transforma as informações que lhe chegam, baseando-se em experiências precedentes e preparando-se para futuras ações (ABBAGNANO, 1999; JAPIASSU; MARCONDES, 1996).

Nessa perspectiva, concordamos com Merleau-Ponty, quando afirma que “todo saber se instala nos horizontes abertos pela percepção” e que a todo momento estamos aptos a receber estímulos do ambiente que nos cerca (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 280). Acreditando também que as formas, as cores, os temas e as imagens da arte de rua fornecem estímulos à percepção, coletamos, por meio das entrevistas, reações e impressões estimuladas pelo contato do público com a obra de Bel Borba, o que nos permitiu uma compreensão representativa de aspectos característicos da relação espaço, obra e público.

4.2. Percepções dos transeuntes

O público que tem contato com os mosaicos é bastante eclético: moradores dos bairros, vendedores, comerciantes, turistas, empresários, “flanelinhas”, estudantes, artistas, entre outros. São os atores anônimos que compõem o dia-a-dia da metrópole soteropolitana e que constituem um público transitório, diversificado, diferente dos grupos frequentadores de galerias e museus, principalmente por abranger parcelas distintas da sociedade que não vão aos locais de exposição exatamente com a finalidade de contemplar ou de participar da obra. Esse público é caracterizado por moradores ou visitantes da cidade que estão de passagem, com objetivos distintos e, entre uma olhadela ou outra, percebem que podem descobrir mundos imaginários abertos para a apreciação e inter-relação, distraíndo-se, assim, do cotidiano e da rotina diária.

Bel Borba reconhece nesse público o caminho para realização de sua obra, considerando que a exposição dos trabalhos para essas pessoas compreende um dos maiores objetivos de sua arte, conforme ele próprio enfatiza: “o nosso alvo mesmo são as pessoas, e as pessoas são a maioria”. A “maioria” a que o artista se refere são as pessoas que estão circulando pelas ruas. Tal fato faz do espaço urbano um meio para estabelecer o vínculo entre a obra e o público, configurando-se, dessa forma, como o local ideal para a instalação dos mosaicos, conforme retratado pelas palavras de Bel Borba: “eu vi na rua o elo! O elo que possibilita você mostrar seu trabalho e as pessoas o verem [...]” (BORBA, 2005b).

Ao conquistar as ruas de Salvador, a obra de Bel Borba ganhou, e vem ganhando cada vez mais, popularidade. O seu nome tornou-se conhecido entre a população em geral, fato raro entre a classe dos artistas plásticos, que normalmente circulam por entre galerias e museus e são conhecidos, somente, por uma parcela específica da sociedade. Os mosaicos são os trabalhos responsáveis por essa popularidade, como pudemos constatar não só nas entrevistas, mas também na grande divulgação dessas obras na mídia local e nacional.

Ao mesmo tempo em que a exposição nas ruas oferece uma maior possibilidade de acesso ao público, impõe barreiras determinantes para a experiência perceptiva. Bel Borba reconhece as interferências do contexto urbano na sua obra e as dificuldades do público em apreciá-la detalhadamente. No entanto, acredita que expor na rua pode promover um resgate do indivíduo da rotina do seu cotidiano, mesmo que momentaneamente, tirando-o do seu itinerário perceptivo usual e lançando-o para uma outra “órbita”. Nesse sentido o artista afirma: “eu tenho a sensação de estar fazendo um seqüestro [...]. A pessoa está passando com

as suas ambições, com seus projetos, com as suas aspirações e de repente [...], eu o seqüestro, nem que seja por dois segundos [...]" (BORBA, 2005b).

De fato, interessa a Bel Borba essa provocação estética do espaço urbano que, de alguma forma, atinge o espectador. A presença de suas obras na cidade, que opera com recursos simplificados e diretos de expressão, é um manifesto objetivo de sua poética que, justamente por ser um discurso lacônico, potencializa as possibilidades perceptivas num espaço repleto de expressões e informações.

Os mosaicos de Bel Borba possuem qualidades estéticas fundamentais para uma obra que usa o espaço urbano como suporte, conforme analisamos no capítulo III. Vale ressaltar que elementos como a cor utilizada, o material, as formas desenvolvidas pelo artista, e todos os demais fatores estruturais que constituem as obras, se estabelecem a partir das suas integrações à funcionalidade e às condições perceptivas do espaço urbano, fato que pôde ser constatado nos relatos dos transeuntes.

Os mosaicos estão nas ruas para serem vistos e/ou percebidos e, em algum momento, sob alguma condição, serão captados pelos sentidos dos transeuntes, sendo estabelecido um processo de percepção estética singular. A partir dessa experiência, o elemento estimulador da percepção é captado, associado, identificado, julgado e elaborado conforme as vivências pessoais do sujeito que o percebe. Contudo, quando a experiência da percepção se dá num dado tempo e espaço, ou seja, num contexto cultural determinado, muitos indivíduos podem vivenciar um mesmo fenômeno e as percepções resultantes terem uma série de similaridades. Para Merleau-Ponty, esse aspecto se torna possível porque vivemos situações comuns decorrentes da interação com um mesmo meio, apesar da vivência das situações ser específica a cada indivíduo:

É preciso pois que pela percepção do outro eu me ache colocado em relação com um outro eu que seja em princípio aberto às mesmas verdades, em relação com o mesmo ser que eu. E essa percepção se realiza, do fundo de minha subjetividade investida de direitos iguais, porque no meu campo perceptivo se esboça a conduta do outro, um comportamento que eu compreendo, a palavra do outro, um pensamento que eu abraço e de que aquele outro, nascido no mesmo meio de meus fenômenos, se apropria tratando-o segundo as condutas típicas de que eu próprio tenho a experiência. (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 50).

Do exposto, podemos afirmar que, apesar de ser complexa a tarefa de identificar a totalidade do processo perceptivo, é possível analisá-lo, considerando que encontramos uma série de elementos do mundo externo que são comuns a muitos indivíduos na experiência da

percepção.

Nas entrevistas realizadas com os transeuntes, alguns pontos comuns podem ser identificados como consequência do fato de que esses indivíduos se situam num mesmo contexto, sujeitos às mesmas interferências socioculturais e, conseqüentemente, à mesma visualidade espacial. Dentre esses aspectos, pudemos verificar que a maior parte dos entrevistados já conhecia os trabalhos de Bel Borba, tendo-os visto nas ruas, enquanto passavam a pé, de ônibus, de carro, etc. Os mosaicos são identificados pelas suas principais características, como a cor, a forma de representar, os locais e principalmente a feitura da obra, sendo essa última característica um dos elementos que mais desperta a curiosidade das pessoas e que, conseqüentemente, é mais destacado por elas nas suas respostas.

A assinatura do artista é outro elemento, entre os apontados nas entrevistas, que chama a atenção dos transeuntes e cria certa referencialidade para as obras, uma vez que evidencia a autoria dos mosaicos. A identificação do nome do artista faz com que as pessoas reconheçam essas produções, passando a observar outros trabalhos “parecidos” e buscando identificar características comuns entre eles. A obra ganha um “nome” e, portanto, uma referência que a situa entre as demais obras que dividem os espaços públicos da cidade.

Outro fator importante para a identificação dos mosaicos é a divulgação promovida pela mídia, em que as pessoas têm a possibilidade de conhecer o artista e o seu trabalho, o que, conseqüentemente, desperta a atenção do público para a presença das obras nas ruas. Alguns entrevistados citaram a participação de Bel Borba no programa de Jô Soares, transmitido em rede nacional pela TV Globo, afirmando que a entrevista possibilitou-lhes conhecer o artista que realizava os mosaicos e o processo de construção das obras. Essa visibilidade do trabalho, gerada pela divulgação da televisão, permitiu aos moradores identificar as expressões, também, nas ruas que transitam periodicamente.

Grande parte dos entrevistados declarou que gostam dos trabalhos, afirmando que as obras embelezam a cidade e contribuem para diferenciar esses espaços dos demais, fazendo com que eles chamem a atenção e despertem a curiosidade dos turistas e dos próprios moradores. Alguns fatores são apontados pelos transeuntes como aspectos positivos em relação à presença não só dos mosaicos, mas também de outros trabalhos artísticos nas ruas, conforme retratado nos exemplos citados a seguir:

Acho super importante, pois proporciona à grande população que não pode ir aos museus o contato com obras de arte [...] (Bárbara de Souza,

estudante)¹.

[...] deveria ter muito mais, porque deixa a paisagem mais bonita não só para nós, como também para o turista (Geraldo Eustáquio Ferreira, vigilante).

Eu acho uma maravilha, pois a arte sempre toca as pessoas de alguma forma (Maria Eugênia Fernandez, professora aposentada).

A cidade poderia ter mais trabalhos assim, urbanos! A cidade poderia ser uma grande galeria de arte [...] (Fábio Portela, designer).

As citações retratam a importância da arte pública para esses espectadores, demonstrando que eles a consideram como uma forma de democratizar a arte e de proporcionar à cidade uma paisagem mais “agradável”. Há, também, nos depoimentos, uma preocupação com o coletivo, com a importância e a necessidade de propiciar à comunidade o acesso aos trabalhos de arte em suas diversas manifestações. Nas suas falas, não só os mosaicos foram apontados como expressões importantes para o espaço público, mas, também, outras obras como os grafites, por exemplo. O depoimento de um dos entrevistados retrata essa concepção:

Acho que toda espécie de arte deve ser colocada ao público (Gustavo Andrade, garçom).

A discussão em torno da questão da arte nos museus e no espaço público foi outro tema comum aos depoimentos. A disponibilidade das obras nas ruas de Salvador é apontada como um benefício à população, tendo em vista que os museus são considerados espaços restritivos, mesmo no caso em que são gratuitos, pois há uma barreira “simbólica” que, de certa forma, acaba reservando esses espaços às classes mais privilegiadas da sociedade. O depoimento a seguir, retrata essa perspectiva:

Os mosaicos representam uma oportunidade do povo perceber o que pode vir a ser um trabalho de arte e suas várias formas, começando a se questionar, dentro da sua falta de informação do que seria uma obra artística, se aquele tipo poderia ou poderá ser um trabalho artístico. Uma vez que esse povo sempre vive à margem da informação cultural [...] imagina que arte é algo que estaria distante de sua percepção, dentro de galerias e museus ou ambientes impossíveis para essa população, que não tem, nem nunca lhe foi dada a oportunidade de conhecimento, de um entendimento básico da humanidade que é a arte (José Jorge, estudante).

¹ As entrevistas foram realizadas nos meses de maio, junho, agosto e setembro do ano de 2005. As referências dos trechos citados foram listadas à parte nas “Referências Bibliográficas”, indicando o nome do entrevistado e a data de realização da entrevista. No texto deste capítulo, os trechos dos depoimentos coletados nas entrevistas foram grafados em itálico e parágrafo recuado, visando dar maior destaque à informação em análise.

Quanto aos aspectos estruturais dos mosaicos, a técnica de elaboração é de fato a característica dos painéis mais observada e comentada pelos entrevistados. A disposição dos cacos de azulejo branco nos muros ou nas pedras instiga a curiosidade, trazendo à imaginação dos transeuntes indagações sobre como o desenho foi elaborado, como foram coladas as peças de azulejo e se elas são recicladas, etc. Vejamos alguns depoimentos que apontam nessa direção:

Fiquei imaginando como o artista conseguiu fazer tão bem feito, com cada pedacinho de cerâmica tão certinho, detalhado, como se fosse um desenho [...] (Maria Isabel de Oliveira, enfermeira aposentada, comentando a respeito do mosaico da Escola Cupertino Lacerda, em Amaralina).

[...] a técnica também chamou minha atenção, acho que pode ser uma maneira interessante de reciclar utilizando pedaços de cerâmica de forma criativa (Francisco José Silva, engenheiro).

A percepção da técnica aponta para outro importante aspecto dos mosaicos, que é a maneira de configurar as imagens a partir da combinação das peças de azulejo. Parte dos transeuntes observam que o artista tira partido do encaixe entre os pedaços de azulejo e com isso consegue formar os desenhos dos painéis, como retratado nos seguintes depoimentos:

Vejo que as figuras são formadas a partir do material utilizado, das sobras de azulejo, organizando de forma bastante criativa [...]. Parece um quebra-cabeça, simples de se ver, mas bem complicado, eu acho, na hora de montar os desenhos [...]. É essa habilidade que eu acho mais interessante (Lívia Cruz, estudante).

Ele [Bel Borba] consegue representar o que ele quer dizer com apenas pequenos pedaços de azulejo, faz desenhos incríveis com esses pedacinhos criando uma bela harmonia com a vida urbana (Rodolfo Araújo, estudante).

A relação entre a técnica e o suporte é comentada, em outros depoimentos, enfatizando as dificuldades impostas pela superfície na montagem das figuras, no caso do mosaico feito nas pedras, como ilustra o seguinte relato:

O lugar é bem complicado de se trabalhar, porque é todo acidentado [...]. Fazer numa parede lisa é fácil, mas na rocha, é outra história [...] pra ficar visível então, imagino que é bem complicado [...] (Camila Dias, auxiliar de escritório).

Analisadas as similaridades dos depoimentos, enfatizaremos, a seguir, as diferenças verificadas nos relatos dos transeuntes, aspectos que retratam ainda mais a possibilidade perceptiva dessas obras. Sabemos que as formas representadas nos mosaicos, por serem

figurativas, transmitem significados de fácil assimilação ao apreciador. Contudo, mesmo limitados às representações, os sentidos transmitidos possibilitam leituras diversas, indicando que essas formas se interagem significativamente com a imaginação do espectador. Como todo trabalho artístico, os mosaicos de Bel Borba estão abertos a interpretações e sentimentos múltiplos, que se adéquam à concepção de Umberto Eco, para quem cada fenômeno artístico mostra-se como uma forma “habitada” por certa “potência”, a potência de se constituir numa série de aparições reais ou possibilidades interpretativas. Na sua visão de “obra aberta”, Eco traça um panorama de “abertura perceptiva”, demonstrando que o “objeto para ser definido, deve ser transcendido em direção à série total da qual ele, enquanto uma das possíveis aparições, é membro” (ECO, 1976, p. 58).

A poética da obra aberta, traçada por Umberto Eco, consiste em perceber a obra de arte como passível de inúmeras e diferenciadas interpretações, delineando um diálogo entre fruidor e objeto que permite abstrair outros significados possíveis e legítimos de uma mesma expressão. Neste sentido, os mosaicos de Bel Borba constituem um sistema de efeitos comunicativos que o artista constrói a fim de que cada espectador possa compreendê-los. Entretanto, mesmo o criador da arte produzindo uma obra acabada em si, cada indivíduo que a frui traz uma experiência existencial já consolidada, de acordo com determinados valores, gostos, conceitos e preconceitos, de modo que “a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual” (ECO, 1976, p. 41).

Como primeiro passo para compreender essas interpretações, podemos partir para a análise do estranhamento e da surpresa dos moradores de encontrar esses painéis em locais inusitados, que provocam os sentidos e possibilitam percepções diversas, conforme retratado no depoimento de uma moradora do Bairro Rio Vermelho:

São estranhas formas. Ninguém iria pensar em fazer este tipo de desenho neste lugar (Ana Maria Costa, psicóloga).

Provocada pela surpresa, a entrevistada descreve as suas interpretações sobre a obra:

Tem algo rústico que lembra o homem primitivo, acho que o artista quis voltar ao passado, fazer igual aos homens das cavernas [...]. Dá a idéia de quando tudo começou, nos faz voltar no tempo, lembrar da história, das origens do homem, de como ele convivia em harmonia com a natureza [...] (Ana Maria Costa, psicóloga).

O lugar é um importante elemento instigador da percepção, que faz as pessoas se questionarem a respeito da escolha do artista. A partir desses questionamentos, o transeunte,

que observa os mosaicos, vai elaborando idéias em busca de uma explicação plausível, que nem sempre se relaciona com o que foi proposto pelo artista, mas que abre a possibilidade de reflexão estética ao espectador:

Porque alguém escolheria um lugar tão “estranho” pra fazer seus trabalhos de arte? Acho que ele quis nos provocar mesmo, porque ninguém tinha pensado em fazer isto antes [...]. Ninguém olhava para aquele lugar antes, agora ele está bem à mostra [...] (Camila Freitas, estudante).

Em outros momentos, as impressões do público demonstram que as interpretações vão além do significado dos mosaicos estabelecido numa primeira percepção: o homem pré-histórico ou um sítio rupestre conforme retratado em painéis com temas dessa natureza. O exemplo a seguir ilustra essa visão

[...] os primórdios do homem [falando sobre o que os mosaicos representam], a evolução e tem também o instinto de sobrevivência, do homem que precisa caçar para sobreviver. Tem a sensação também de violência, representa a violência das ruas de Salvador, que também é uma maneira de sobrevivência (Rafael de Carvalho, motorista).

A partir da imagem pré-histórica, o espectador fez ligações com o instinto de sobrevivência humana, refletindo sobre a violência presente no seu dia-a-dia. Ainda nesse sentido, o entrevistado complementou: “o homem precisa roubar para sobreviver, pois a miséria está grande”. Há, em meio à representatividade figurativa da obra, espaço para a avaliação crítica da atual condição de Salvador, de rever o estado de miséria em que se encontra a grande massa, misturado a uma crença de que tudo vai melhorar. O depoimento a seguir, retrata essa visão:

[...] os aspectos e as características que mais me marcaram foram os pássaros, ali representados como sentimento de liberdade de um povo desprovido de horizontes [...], com uma população muito grande como também o mosaico representa. O colorido apresentado me fez imaginar a alegria de um povo sem horizonte que estaria tendo a oportunidade de sentir-se livre no vôo dos pássaros (José Jorge, estudante).

Nessa mesma direção, outro espectador traduz a imagem da figura representada nos mosaicos, referindo-se a elementos da cidade do presente e do passado:

[...] o peixe pra mim lembra a fome, porque é um esqueleto e lembra a miséria da nossa cidade, que a cada dia aumenta mais. Mas me lembra também o passado, um resgate da história de Salvador, desde os seus primórdios, quando o homem ainda morava nas cavernas e caçava para sobreviver (Genivaldo Aquino Fonseca, estudante).

Algumas interpretações relacionam as características dos locais de instalação com o tema representado, identificando particularidades dos bairros com os significados dos mosaicos. Comentando sobre os temas retratados nas obras, moradores de Ondina e do Rio Vermelho declararam:

Representam coisas do mar. Acho que é porque estamos perto do mar, o Rio Vermelho tem a cara do mar e o mosaico mostra isso. Mostra a presença da natureza no nosso bairro (Carlos Barbosa, técnico contábil).

Parece que os mosaicos que ele faz tem alguma ligação com o bairro. Por exemplo, a bicicleta em Ondina, onde tem ciclistas passeando, peixe no Rio Vermelho onde tem mar. Fica parecendo que são marcas da cidade mostrando o que os bairros têm (Rogério Silva, estudante).

As “*marcas da cidade*” oriundas das percepções provocadas pelos mosaicos, modificam cada um desses locais, articulando-os a uma complexa rede de significados. Os lugares físicos interferidos pelos mosaicos transcendem sua significação imediata de lugar geográfico e se transmutam em sentidos diversos, absorvendo e ao mesmo tempo acrescentando conteúdos imagéticos e socioculturais da região onde esses trabalhos estão instalados. Os mosaicos passam a ser vistos como referências dos bairros e da cidade, não só pelo conteúdo que transmitem como também pela integração estética com o ambiente.

Sentimentos de beleza, harmonia e equilíbrio também são apontados nas entrevistas como características que definem a presença dos mosaicos nas ruas. As formas reproduzidas se destacam pela expressividade, criatividade, inovação e harmonia com o espaço. Esses aspectos são relacionados nas falas dos transeuntes, entre as quais podemos destacar:

[...] é interessante a forma da figura humana, a expressão que o artista conseguiu fazer com azulejos [...] são muito bonitos. E estão harmonizados com o local, não agredem o espaço. São figuras pequenas, simples, não perturbam o ambiente (Mércia Soares, secretária).

São leves e brincalhões, bem situados no espaço [...]. Acho que não sujam a cidade, não são agressivos, e têm uma idéia de movimento que eu gosto (Ângela Maria Barros, psicóloga e ceramista).

Opiniões divergentes, que são contrárias à localização das obras em determinados ambientes, também são reveladas nos depoimentos dos transeuntes, conforme ilustrado na fala de uma da moradora do Rio Vermelho, que declara:

As formas não levantam o local. Não está acrescentando nada aqui, deveria ser retirado, pois num local onde tem plantas, natureza, deveria ter algo leve, mais alegre (Terezinha Gonçalves, professora).

Em meio às declarações de oposição aos trabalhos, a entrevistada aponta uma possível funcionalidade para o tema representado nos mosaicos que, na verdade, não têm relação direta com a idéia pensada pelo artista na instalação da obra:

[...] o do túnel eu já acho estratégico, porque coloca medo. Você está passando de carro e vê aquela figura (morcego), fica logo com medo, reduz a velocidade. Aquele túnel é muito perigoso, e por isso que eu acho que de certa forma aquele mosaico está num lugar estratégico, pelo medo que pode causar em quem passa (Terezinha Gonçalves, professora).

Nesta observação, encontramos uma forte ligação da percepção relatada com a localização do painel. De fato, o “túnel” é um local onde os carros transitam com uma velocidade elevada, o que pode oferecer riscos aos motoristas. Nesse local, a circulação exclusiva de carros e motos é um importante elemento para refletirmos sobre os aspectos que condicionam a percepção do público. Além disso, o viaduto tem uma curva bastante acentuada, que dificulta a visibilidade do trajeto. Os morcegos estão dispostos acompanhando o percurso que o motorista faz (FIG. 40 - Capítulo III) e essa característica do local pode provocar uma percepção visual diferenciada, uma vez que está aliada a um deslocamento veloz e curvo. Mais uma vez, as interpretações do tema remetem ao lugar e ao uso a que ele se destina.

A arte localizada nos espaços públicos gera sempre a expectativa quanto à percepção e à reflexão que esses trabalhos podem provocar. Em relação aos mosaicos de Bel Borba, é pouco provável a possibilidade de uma apreciação duradoura, a menos que o espectador se disponha a uma contemplação mais acurada das obras, o que é raro, tendo em vista que a maioria dos transeuntes, conforme suas declarações, não tem tempo e disponibilidade para observar detalhadamente essas expressões artísticas. Tal fato decorre, principalmente, das limitações do próprio ambiente, conforme comentamos e analisamos anteriormente.

Detectamos ainda, em alguns depoimentos, uma certa dose de reminiscências e lembranças, fato que nos leva a refletir sobre a capacidade dos mosaicos em despertar e trabalhar a memória dos transeuntes. No caso dos depoimentos analisados, não se trata de uma memória coletiva, histórica, mas de reminiscências pessoais, ligadas a desejos e sonhos (realizados ou não), que foram despertados pela provocação estética da obra. Os espectadores, ao entrarem em contato com essa expressão, instigam a memória e a imaginação a trabalharem juntas, entrelaçando lembranças e imagens (BACHELARD, 1994). As memórias individuais misturam-se às experiências vividas coletivamente e à imaginação, transformando

as percepções da obra em breves momentos nostálgicos, que remete a algo realizado e/ou projetado utopicamente. Os depoimentos a seguir, ilustram essa concepção:

Remetem a lembranças da minha infância, dos trabalhos de arte na escola, que eu gostava muito de fazer [...] acho que todo mundo um dia teve vontade de ser artista. O que eu vejo é que esses trabalhos despertam sentimentos de admiração pelo artista [...] pela condição de poder ser artista (Manuela de Jesus, diarista).

Antes de trabalhar [em escritório] eu fazia arte com materiais reciclados e quando eu vi esses trabalhos pensei: aí, tava na hora de alguém ter uma idéia dessa [...] e aí me deu uma saudade dos trabalhos que eu fazia [...] agora não dá tempo não, é uma correria o dia todo, mas sempre pinta uma vontade fazer algo mais criativo [...] (Amaury Trindade Costa, corretor).

Dos exemplos acima, podemos destacar ainda a idéia e o poder de sedução tátil-visual que reveste o objeto artístico. No caso específico dos mosaicos de Bel Borba, chama a atenção a capacidade elaborativa, um fazer manual que lembra o “arcaico” e que estabelece uma forte contraposição aos espaços tomados pelas transformações contemporâneas, principalmente as tecnológicas e mecânicas. Como enfatiza Lucrécia Ferrara:

O presente da cidade cosmopolita é nostálgico do passado e oscila entre a produção industrial e a aura do objeto artesanal, desse modo, embora o produto utilize signos da nascente indústria como o ferro ou recupere o vidro dando-lhe novas formas, cores e funções, os objetos são trabalhados decorativamente à maneira do passado (FERRARA, 2005).

Dessa forma, os mosaicos de Bel Borba atraem o público, também, por sua qualidade tátil, de manipulação da matéria, de um fazer manual que incorpora uma prática artesanal não-erudita, comum ao gosto popular pelo artesanato e ornamentação e próximo das expressões de criatividade e habilidade manual características da cultura brasileira. Essa tendência pode estar vinculada a uma lógica pré-industrial ainda marcante nas formas de produção do país, no jeito de fazer, tramar e arranjar a matéria, ligadas às bases de uma tradição manufatureira que, apesar do processo de industrialização já instalado e desenvolvido, ainda não foi extinta (CHIARELLI, 1999).

No Brasil, as práticas artesanais coexistem com a produção industrializada e estão presentes como referência no trato da matéria em boa parte da produção artística contemporânea. Há uma tradição pelo fazer manual que não se rompeu, apesar e por causa do forte processo de industrialização “descontínuo e cheio de vácuos pelo qual vem passando o Brasil há décadas” (CHIARELLI, 1999, p. 123). Processo esse que permeia os modos de fatura em distintas atividades socioculturais. Conseqüentemente, os artistas se apropriam

dessas práticas, moldando a matéria num jeito peculiar de fazer, montar, criar coisas, mesclando habilidade, técnica e improviso.

Essas qualidades apresentadas em obras de arte brasileiras são apreciadas pelo público, que logo se identifica com as obras que apresentam características artesanais e vêm nelas uma realização do imaginário que agrega diversas formas de existência da sociedade brasileira.

Um outro aspecto relacionado com a elaboração dos mosaicos, que foi apontado nos depoimentos, é a ousadia das intervenções, a liberdade com que o artista se projeta nos espaços e espontaneidade que caracteriza a sua forma de criar. Essa atitude de Bel Borba é considerada provocativa e estimulante no que diz respeito à necessidade dos indivíduos de se expressarem espontaneamente, em práticas artísticas ou não. Os depoimentos a seguir, retratam essa dimensão:

[...] além de outros aspectos, o que eu vejo é que esses trabalhos provocam estímulos em muitas pessoas e provocando reações, fazendo com que aqueles que tem aptidão ou desejo artístico ousem e se lancem [...] mas não é só pra quem quer ser artista, é algo de ensinamento pra vida [...] (Gilson Santana, engenheiro).

[...] provoca-me lembranças inúmeras, já que ele não tem um padrão de representar os mosaicos, uma hora ele representa bichos, dinossauros, outra ele representa pessoas se locomovendo etc, como a gente ta vendo aí. O que ele faz não tem rótulos, padrões, é ousado, irreverente [...] ele busca representar o que está sentindo ou, talvez o que está vendo em suas obras de arte (Rodolfo Araújo, estudante).

A arte de Bel Borba é ainda considerada reflexo de uma atitude contemporânea, de um artista ligado às novas tendências da arte e conectado com a sua realidade. O autor das obras é considerado original na maneira de abordar o espaço urbano e de trabalhar com os azulejos, ao mesmo tempo em que utiliza uma forma simples e criativa.

Assim, podemos afirmar que os trabalhos de Bel Borba consolidam seu sentido estético de acordo com as múltiplas interpretações que o público lança sobre essa produção, mesmo tendo a sua forma encerrada em sua perfeição de organismo. Essa ambigüidade é tratada e ampliada pelo filósofo Merleau-Ponty, que corrobora esse pensamento quando questiona:

Como poderá então uma coisa apresentar-se verdadeiramente a nós, já que a síntese nunca se completa [...]. Como posso ter a experiência do mundo como de um indivíduo existente em ação, quando nenhuma das perspectivas

as quais o vejo consegue esgotá-lo e quando os horizontes estão sempre abertos? (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 381).

Para Merleau-Ponty, a definição do objeto está na própria ambigüidade que se estabelece na contraposição entre finitude e infinitude. Ambigüidade essa que favorece um universo de possibilidades perceptivas, como descrito por MERLEAU-PONTY:

A crença na coisa e no mundo não pode senão subentender a presunção de uma síntese acabada – e entretanto, este acabamento torna-se impossível pela própria natureza das perspectivas a correlacionar, pois cada uma delas remete continuamente através de seus horizontes a outras perspectivas [...] (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 381).

No caso dos mosaicos, esse contínuo “acabamento” da forma, gerado pelas interpretações, acrescenta a cidade como elemento significativo na caracterização do que é e do que representa a obra de arte. Nessa visão, o contexto citadino é transformado pela expressão artística ao mesmo que também a transforma, estabelecendo um processo constante de construção e reconstrução de significados, que são, ao mesmo tempo determinados pela percepção e determinantes dessa. Esse processo faz com que a experiência estética não limite o existente a uma porção finita de manifestações e apresenta o mundo como fonte inesgotável de leituras, aberto a revelar novos valores, novas características, etc., dependendo de quem o aprecia e, também, de como é apreciado.

Dessa maneira, as interações culturais, sociais e artísticas demandam conhecimento estético que possibilita a elaboração de mecanismos para o desenvolvimento da sensibilidade e da ação criativa, calcado também na consciência das ações e pensamentos do intelecto. Os mosaicos de Bel Borba participam desse pensar, agir e refletir de forma estética que se faz na cidade, concretizando ações que materializem o sentimento dentro de uma ordem (o pensamento figurativo) e de uma estrutura dinâmica que possa conectar as diversidades do imaginário gerado a partir da experiência humana em contato com a arte.

Ao entrar em contato direto com os moradores de Salvador, durante as entrevistas realizadas no trabalho de campo, pudemos interferir na sua forma de apreciação das obras, fazendo-lhes parar para pensar sobre os trabalhos de Bel Borba nas ruas por onde passam diariamente. Assim, acabamos provocando percepções novas sobre as produções do artista e/ou estimulando os moradores a reverem interpretações já estabelecidas. Considerando a falta de tempo e de disposição das pessoas para lidar com as expressões visuais do contexto urbano no dia-a-dia, entendemos que pudemos despertar os transeuntes para um momento de

leitura das obras e, conseqüentemente, do espaço em que estão inseridas. Espaços esses que são percorridos diariamente, mas que raramente são percebidos além do hábito, analisados, e/ou até mesmo questionados.

Conforme temos enfatizado, determinados aspectos das percepções são recorrentes de características relacionadas à técnica, à inovação trazida pelo artista, à escolha do suporte, à relação com a matéria, à feitura da obra, ao jeito peculiar de transformar os cacos de azulejos em figuras, à simplicidade e objetividade do fazer artístico de Bel Borba. As demais interpretações são variadas, recorrem à imaginação, às lembranças, aos desejos e a posicionamentos críticos e estéticos. Tal fato, demonstra a potencialidade dos mosaicos enquanto fonte de estímulo à percepção, enfatizando, assim a importância de integração física e visual dessas obras ao ambiente em que estão instaladas.

A partir da análise dos depoimentos dos moradores foi possível reconhecer, ainda, conceituações e (re)definições de arte, compreendendo o que é, ou não, considerado “artístico” para os entrevistados, no que diz respeito à suas percepções em relação aos mosaicos. Os aspectos apontados pelos transeuntes, que definem os trabalhos de Bel Borba como “arte”, foram retratados, fundamentalmente, por palavras como: criatividade, habilidade técnica, beleza, originalidade, expressividade, espontaneidade, ousadia e harmonia.

O diálogo que estabelecemos com os moradores da cidade e a análise das expressões orais desses atores urbanos permitiram reconstituir fragmentos significativos da obra de Bel Borba em sua dimensão sociocultural, materializando percepções que possibilitaram caracterizar, conceituar e interpretar os mosaicos produzidos pelo artista, compreendendo, sobretudo, de que forma o público, os transeuntes, relaciona-se com a obra e com o contexto de sua produção e exposição.

CONCLUSÃO

Com base nas discussões realizadas neste trabalho, pudemos descrever e analisar as principais características dos mosaicos de Bel Borba, tanto no que se refere aos aspectos estético-estruturais das obras, quanto no que concerne às suas dimensões socioculturais. Nossas abordagens evidenciaram que a arte pública tem sido expressada de diferentes formas, possibilitando aos artistas múltiplas maneiras de atuação e intervenção no contexto urbano da atualidade, conforme retratamos ao longo das nossas reflexões, considerando, especificamente, a expressão dos mosaicos.

Contemplando estudos que têm se dedicado a compreender a Arte Pública na contemporaneidade, foi possível demonstrar que a interação e a contextualização desse fenômeno com um universo em constante processo de mutação, como o ambiente urbano, faz com que tal expressão se caracterize num espaço dinâmico que, apesar da rigidez de sua estrutura física, representa aspectos históricos, políticos e culturais da realidade (in)visível das cidades. As ruas, avenidas, edificações e, fundamentalmente, a vida cotidiana constituem, junto ao contexto citadino, aspectos definidores dos significados, das relações e das expressões que configuram a realidade visual das metrópoles e a relação de seu espaço físico com os moradores e transeuntes que neles circulam. Tal aspecto evidenciou que o uso e as práticas sociais urbanas são, então, fatores fundamentais para compreender as diferentes realidades socioculturais das metrópoles, bem como as manifestações artísticas existentes nesse contexto.

Conforme revelamos no trabalho, Bel Borba, na sua trajetória de artista plástico, consolidou expressões diversas como a xilogravura, a pintura e a escultura, entre outras, tendo como referência para a configuração de suas produções elementos extraídos da realidade urbana da cidade do Salvador. Retratar, ainda, o ecletismo do artista, que tem como marca fundamental da sua carreira, a liberdade que utiliza para criar e a experimentação de técnicas e materiais diferenciados. Essas características fazem da obra de Bel Borba uma expressão da arte que não tem, diretamente, vínculos a estilos e/ou movimentos artísticos específicos, se constituindo como uma representação particular concebida pelas buscas, descobertas, interações e intenções do artista.

A forte ligação que os trabalhos de Bel Borba mantêm com o universo cultural da cidade de Salvador fez perceber que os seus mosaicos participam ativamente do dinamismo da metrópole, sendo incorporado à realidade desse universo. Conseqüentemente, essas obras

interferem e alteram a paisagem urbana, caracterizando-se como o resultado de uma inter-relação entre arte, cidade e espectador. O uso do espaço público é (re)estabelecido pelo artista ao concretizar os mosaicos nos muros, paredões e postes da cidade, fazendo desses espaços o suporte de seus trabalhos e, (re)definido, assim, uma nova configuração visual para esses contextos.

No que concerne especificamente a essas obras, entendemos que suas características, gerais e específicas, são resultados da ampla pesquisa plástica que o artista realiza na capital soteropolitana, às vezes intencionalmente e outras sem intencionalidade imediata, em seus encontros e desencontros, em suas idas e vindas, e nas demais relações estabelecidas cotidianamente na urbe.

A partir da observação da cidade, dos seus espaços vazios, das suas marcas resultantes do uso cotidiano, Bel Borba apropriou-se de uma técnica tradicional, o mosaico, (re)elaborando-a no espaço urbano com base nas suas buscas e nos seus anseios artísticos. Com o objetivo de obter um resultado despojado e surpreendente, o artista transforma a técnica em si, desestruturando-a em sua forma tradicional e incorporando-lhe novos aspectos.

A análise dos painéis e dos depoimentos de Bel Borba permitiu verificar que a escolha do local é um dos princípios fundamentais para a criação dos mosaicos. A concepção estrutural das obras, a temática representada, a configuração das formas, o dinamismo e o equilíbrio das composições dependem, basicamente, do que é oferecido pelo suporte. Assim, os muros de pedras ou formações rochosas naturais, as paredes de contenção de encostas e os muros residenciais se tornam parte da obra, sendo as texturas, irregularidades ou as planezas de suas superfícies incorporadas à expressividade dos mosaicos. Dessa maneira, essas obras são incorporadas ao espaço em que estão instaladas na medida em que absorvem nas suas representações imagéticas as imagens do entorno, intervindo na paisagem urbana e, consequentemente, participando da dimensão visual cotidiana da cidade do Salvador.

Como característica fundamental das figuras, podemos destacar o fato de que elas ganham expressividade pela forma gráfica e pelo dinamismo criado a partir do encaixe das peças de azulejo, bem como pelo contraste entre a cor dessas peças (predominantemente o branco) e a escala de cinzas que domina os suportes selecionados por Bel Borba no espaço urbano. Vale ainda ressaltar a importância da improvisação, do dinamismo e da liberdade, tanto temática quanto técnica, para a configuração das singularidades que marcam a produção dos mosaicos de Bel Borba.

Outro aspecto que ficou evidenciado ao longo da pesquisa, como sendo característico das obras, é o uso de formas figurativas que, no entanto, configuram uma representação não realista dos temas, sendo geralmente esboços de animais, figuras humanas, objetos, com um traçado esquematizado. Essa configuração “simplificada” e “objetiva” corresponde à funcionalidade de uma comunicação visual que Bel Borba objetiva estabelecer com os transeuntes nas ruas, considerando que, na cidade atual, a intensa rotatividade das vias urbanas e o uso rotineiro do espaço público prejudicam consideravelmente a percepção das informações visuais. Nesse emaranhado de imagens e representações, estáticas e/ou em movimentos, os detalhes imagéticos são, quase sempre, perdidos, sendo as figuras e demais expressões percebidas de maneira restrita e limitada, resumindo-se ao traçado geral das formas.

Grande parte dos mosaicos se encontra em lugares de fluxo constante, valendo destacar as avenidas de vale, que têm como finalidade possibilitar o deslocamento rápido dos veículos entre áreas residenciais e comerciais. Esses locais, que oferecem pouca segurança para os transeuntes, inibem a presença constante dos indivíduos que, assim, usufruem desses espaços somente para a locomoção ágil de um lugar para outro. As características de localização são, dessa forma, importantes aspectos para a particularização da arte pública de Bel Borba, especialmente no que diz respeito à sua potencialidade e possibilidade perceptiva. Essa visão nos remete à conclusão de que a relação do público com a obra vai depender, assim, do uso que os indivíduos fazem do espaço urbano, sendo que suas percepções são estabelecidas em conformidade com o fluxo, a velocidade e os objetivos que os levam a transitar por esses universos. Entretanto, vale ressaltar que mesmo a percepção do público sendo, de certa forma, “anestesiada” pelo fluxo constante de veículos e pessoas, a obra de arte instalada nas vias urbanas pode provocar momentos perceptivos significativos, sensibilizando e despertando a imaginação dos transeuntes, ainda que por instantes, durante o trânsito em carros, ônibus ou a pé.

Pelas nossas investigações ficou evidente que os mosaicos de Bel Borba oferecem ao espectador-transeunte a possibilidade de um olhar diferenciado à paisagem do seu itinerário urbano. Destacam-se, na visão dos moradores, referências a respeito das formas estranhas (figuras que remontam à pré-história), graciosas (revoada de pássaros) amedrontadoras (morcegos, dinossauros, lagartos) e lúdicas (borboletas, homenzinhos, peixes). Imagens que, lidas e percebidas pelos transeuntes, algumas vezes assustam pelas figuras exóticas e outras vezes encantam pelo aspecto lúdico que representam. A presença dos mosaicos em locais

inusitados também é destacada pelos transeuntes como fator que chama a sua atenção nas obras. Os moradores enfatizam que consideram a escolha do suporte para os painéis, principalmente as superfícies rochosas, uma atitude criativa e original do artista. Ainda nesse sentido, podemos afirmar que a utilização dos azulejos para a caracterização dos mosaicos é outro fator que desperta a curiosidade do público. Para essas pessoas, a técnica constitui uma expressão que representa algo criativo, inovador e interessante.

De maneira geral, os mosaicos não só despertam a curiosidade dos transeuntes, mas também a imaginação e a memória, fazendo com que desenvolvam narrativas a respeito dos temas representados e inter-relações dessas temáticas tanto com as condições atuais da cidade e do indivíduo citadino quanto com a identificação do ser humano com as suas origens e com a natureza. Esse jogo de significados constitui uma trama estética dinâmica, formada pelo espaço físico, que funciona como suporte; pelos transeuntes, que circulam nesta área; e pelo espaço imaginário resultante do conjunto de interações que se articulam nesse ambiente.

Refletindo sobre a totalidade deste trabalho, podemos destacar o fato de que, se por um lado as ruas inibem a percepção dos moradores, por outro elas potencializam o acesso às manifestações artísticas, deixando-as disponíveis para um público diversificado, que frequenta diariamente o espaço urbano. A exposição e disponibilidade dos mosaicos nos espaços públicos, que fez com que Bel Borba se tornasse um artista popular e (re)conhecido local e nacionalmente, dá a essas obras características que particularizam o seu contato com o público e que (re)definem as suas formas de concepção, criação, estruturação e divulgação.

Por fim, podemos enfatizar que a estética que dá forma e significado aos mosaicos de Bel Borba, em sua inter-relação com a cidade do Salvador, é consolidada, sobretudo, pela liberdade expressiva, despojamento e simplicidade impressas nas obras, bem como pelo o jogo e o prazer que o artista consolida em sua expressão. No universo urbano de Salvador, já repleto de imagens, homogeneizado e automatizado pela velocidade e rotina dos percursos, os mosaicos se apresentam como uma possibilidade visual e simbólica diferenciada, capaz de despertar, por vezes, a percepção dos transeuntes e de destacar e transformar elementos e espaços do vasto cotidiano citadino. Essas obras tornam-se, assim, vestígios de uma ação estética que, mesmo incorporada à rotina urbana, oferece aos transeuntes novas perspectivas imagéticas, imaginativas e perceptivas do meio urbano. Perspectivas essas que fazem dos mosaicos uma intensa e significativa representação do que a Arte pública pode proporcionar ao universo das cidades, transformando-o em lugares com identidades múltiplas que representam características da concepção físico-estrutural das metrópoles, mas que,

fundamentalmente, retratam e determinam os valores, significados e expressões do universo artístico, social e cultural das urbes.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. Juízo. In: _____. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2003a. Original italiano.
- ABBAGNANO, Nicola. Topologia. In: _____. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2003b. Original italiano.
- ABBAGNANO, Nicola. Percepção. In: _____. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Original italiano.
- ANTES: histórias da pré-história. Rio de Janeiro: (s.n.), 2004. *Catálogo de exposição*, 12 out. 2004- 09 jan. 2005, Centro Cultural Banco do Brasil.
- ARCHER, Michel. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Tradução de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Original inglês.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *História da arte como história da cidade*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira, 2001. Original inglês.
- ARTE BAIANA HOJE. Salvador: Raízes, 1983. *Catálogo de painéis de artistas baianos realizado para a Biblioteca Central da Universidade Federal da Bahia*, 14-16 jul. 1983.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. 3. ed. Campinas: Papirus, 2003.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 2. ed. Campinas: Papirus, 1995.
- AYALA, Walmir; SEFFRIN, André (Org.). *Dicionário de Pintores Brasileiros*. 2. ed. Curitiba: UFPR, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- BORBA, Bel: *site oficial do artista*. Disponível em: <<http://www.belborba.com.br>>. Consultado em: 05 set. 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Obras escolhidas III).
- _____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense; 1985. (Obras escolhidas I).
- _____. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Obras escolhidas II).

BERKOWITZ, Marc. Bel Borba. In: LOUZADA, Júlio. *Artes plásticas: seu mercado, seus leilões*. São Paulo: J. Louzada, 1984.

BRITO, Reynivaldo. Texto de apresentação do catálogo. In: EXPOSIÇÃO GERAÇÃO 70. Salvador [s.n.], 1985. Catálogo de exposição, Museu de Arte Moderna da Bahia.

BORBA, Bel. Bahia, Brasil, 05 maio 2005a. 1 fita cassete (60 min). Entrevista concedida a Sicília Calado Freitas.

BORBA, Bel. *Bel Borba na Bahia de 40 para 2000*. Salvador: Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, 2003. Catálogo de exposição, nov. 2003, Galeria dos Correios.

BORBA, Bel. Entrevista concedida a Luís Lassere. In: REVISTA DE ARTE DENDÊ. Salvador: ano 1, n. 6, jul./ago. 1998.

BORBA, Bel. Entrevista concedida à Tv Bahia. Disponível em: <<http://www.webtvbahia.com.br/>>. Consultado em: 20 out. 2005b.

BORBA, Bel. *Glauber Rocha por Bel Borba: exposição de pinturas e estudos*. Salvador: [s.n.], 2005c. Catálogo de exposição, 11 mar –17 abr. 2005, Conjunto Cultural da Caixa.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991. (Série Fundamentos).

BRENSON, Michael. Perspectivas da arte pública. In: SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO – SESC. *Arte Pública*. São Paulo: SESC, 1996. p. 16-29.

BUREN, Daniel. *A force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter?*. Paris: Sens & Tonka, 1999.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O espaço urbano: novos escritos sobre a cidade*. São Paulo: Contexto, 2004.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 8. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2002.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999.

CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CÔRTE-REAL, Eduardo. *O triunfo da virtude*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.

COSTA, Selma Fraga. As artes plásticas e o modernismo na Bahia. *A Tarde*, Salvador, p. 31, 2 out. 1992.

COUTO, Norma de Athayde. Udo, o ceramista. *Boletim da ACE - Rio*, Rio de Janeiro, ano XI, n. 47, p. 6-7, nov./dez. 1998.

DE FUSCO, Renato. *História da arte contemporânea*. Lisboa: Presença, 1988.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1976.

EXPOSIÇÃO GERAÇÃO 70. Salvador, 1985. Geração 70: primeira mostra. Apresentação de Heitor Reis. Texto de Ivo Vellame. Salvador: Museu de Arte da Bahia,
FARIAS, Agnaldo. *Arte brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002. (Folha Explica).

FERRARA, Lucrecia. *Cidade: fixos e fluxos*. Disponível em:
<<http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/213.rtf>>. Consultado em: 10 out. 2005.

_____. *Olhar periférico: informação, linguagem, percepção ambiental*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. *O regionalismo na arte moderna brasileira: Bahia*. In: CULTURA VISUAL. Revista do curso de pós-graduação da Escola de Belas Artes – UFBA. v. 1, p. 69 – 78, jan./jul. 1998.

FOCILLON, Henri. *A vida das formas*. Tradução de Ruy Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2001. Original francês. (Arte & Comunicação).

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Estudos, 21).

_____. *Imagem, visão e imaginação*. Tradução de Fernando Caetano. Lisboa: Edições 70, 1998. Original francês. (Arte & Comunicação).

_____. *Pintura e sociedade*. Tradução de Elcio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1990. Original francês.

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC/Annablume, 1997.

FREIRE, Luiz ALberto Ribeiro. *Os mosaicos rupestres de Bel Borba*. 2003. Palestra proferida no Seminário "Arte Urbana", promovido pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/UFBA, Salvador, 2003.

GOMES, Paulo César da Costa. *A condição urbana: ensaios de geopolítica da cidade*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2002.

GRABAR, André. Introduction. In: *Greek mosaics of the Byzantine period*. New York: Mentor-Unesco Art Book, 1964.

GUATTARI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993

HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Ed. Loyola, 1993.

ITAU CULTURAL. Enciclopédia de Artes Visuais.

JACQUES, Paola Berenstein. Elogio aos errantes: breve histórico das errâncias urbanas. In: VITRUVIUS: arquitextos – periódico mensal de textos de arquitetura. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp256.asp>>. Consultado em: 22 out. 2004.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Tradução Marina Appenzeller. 7. ed. Campinas: Papirus, 2004. (Coleção Ofício de Arte e Forma)

KERN, Maria Lúcia B. Os Impasses da História da Arte. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS, 2., 2001, Salvador. *Anais...* Salvador: EDUFBA, 2001.

KITZINGER, Ernst. *Israeli mosaics of the byzantine period*. Nova York: A Mentor –Unesco Art Book, 1965.

KNAUSS, Paulo. Olhares sobre a cidade: as formas da imaginária urbana. In: ENCONTRO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS EBA/ UFRJ, 8., 2001, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades: conversas com Jean Lebrun*. São Paulo: UNESP, 1998.

MASHINI, Glen. África do sul: desafios para o futuro. In: SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO – SESC. *Arte Pública*. São Paulo: SESC, 1996. p.198-202.

MATOS, Matilde. A arte contemporânea da Bahia. In: 100 ARTISTAS PLÁSTICOS NA BAHIA. Salvador: Prova do Artista, 1999.

MATSUDA, Malie Kung. *Artes plásticas em Salvador: 1968-1986*. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes) – Mestrado em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1995.

MERCADO CULTURAL. Disponível em: <<http://www.mercadocultural.org/materias/terca/belborba.htm>>. Consultado em 05 dez 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto R. de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Original francês.

MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: da missão artística francesa à geração 90 : 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

O LIVRO da arte. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Original inglês.

PALLAMIN, Vera Maria. *Arte urbana: São Paulo: região central (1945-1998): obras de*

caráter temporário e permanente. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1984. Original italiano.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. 8. ed. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 2002.

PESSIS, Anne Marie. Um mergulho no passado: a renovação de um pacto. In: ANTES: histórias da pré-história. Rio de Janeiro: [s.n.], 2004. Catálogo de exposição, 12 out. 2004- 09 jan. 2005, Centro Cultural Banco do Brasil. p. 24-29.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Arte e cidade. In: SESC –SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. *Arte pública: seminário de arte pública II*. São Paulo, 1996.

PINHEIRO, Olympio. Azulejo colonial luso-brasileiro: uma leitura plural. In: TIRAPELI, Percival (Org.). *Barroco memória viva: arte sacra colonial*. São Paulo: Editora UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2001.

PORTUGAL, Claudius. *Outras cores: 27 artistas da Bahia, reportagens plásticas*. Salvador: FCJA; TELEBAHIA, 1994.

RIBEIRO, Claudete. Psicologia e percepção: um olhar para a arte. *Revista Arteunesp*, São Paulo, v. 12, p. 43-53, 1996.

SANTOS, Yolanda Lhullier dos. A produção artística do ponto de vista sociológico. *Revista Arteunesp*, São Paulo, v. 12, p. 11-21, 1996.

SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SCHEINOWITZ, A. S. *O macroplanejamento da aglomeração de Salvador*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo/EGBA, 1998.

SILVA, Juremir Machado. *As tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SILVEIRA, Renato da. A ordem visual: uma introdução à teoria da imagem de Pierre Francastel. In: VALVERDE, Monclar (Org.). *As formas do sentido: estudos em estética da comunicação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 123-147.

SMITH, Neil. Contornos de uma política espacializada: veículos dos sem-teto e produção de escala geográfica. In: ARANTES, Antônio (Org.). *O espaço da diferença*. Campinas: Papius, 2000.

SPINELLI, João. Arte Pública: subsídio para a pesquisa em artes visuais. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS, 2., 2001, Salvador. *Anais...* Salvador: EDUFBA, 2001.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001.

TEDESCO, Eliane Athayde Custódio. *Passagens e desdobramentos entre o repouso e o isolamento na constituição de uma poética visual*. 2002. 156 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002. Disponível em: <www.biblioteca.ufrgs/bibliotecadigital/2005-1/tese-art-347570.pdf>. Acesso em: 29 out. 2005.

UPJOHN, Everard; WINGERT, Paul S.; MAHLER, Jane Gaston. *História Mundial da Arte: dos Etruscos ao fim da Idade Média*. v. 2. Tradução Maria Benedicta Monteiro. Lisboa: Bertrand, 1979. (Enciclopédia de Bolso Bertrand). Original inglês.

VEL ZOLADS, Rosa W. (Org.). *Imaginário brasileiro e zonas periféricas: algumas proposições da sociologia da arte*. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2005.

WOOD, Paul; HARRISON, Charles. A idéia do pós-moderno. In: WOOD, Paul. *et al. Modernismo em disputa: a arte desde os anos 40*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. (Arte Moderna: práticas e debates).

VALVERDE, Monclar. Recepção e sensibilidade. In: _____ (Org.). *As formas do sentido: estudos em estética da comunicação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 13-30.

ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983.

ZERBST, Rainer. *Antoni Gaudí i Cornet: uma vida na arquitetura*. Tradução Casa das Línguas. Köln: Taschen, 1985.

ENTREVISTAS COM OS TRANSEUNTES

AMAURY TRINDADE COSTA. Bahia, Brasil, 19 set. 2005. Gravada em fita cassete. Entrevista concedida a Sicília Calado Freitas.

ANA MARIA COSTA. Bahia, Brasil, 20 maio 2005. Gravada em fita cassete. Entrevista concedida a Sicília Calado Freitas.

ÂNGELA MARIA BARROS. Bahia, Brasil, 22 maio 2005. Gravada em fita cassete. Entrevista concedida a Sicília Calado Freitas.

BÁRBARA DE SOUZA. Bahia, Brasil, 10 jun. 2005. Gravada em fita cassete. Entrevista concedida a Sicília Calado Freitas.

CAMILA DIAS. Bahia, Brasil, 19 set. 2005. Gravada em fita cassete. Entrevista concedida a Sicília Calado Freitas.

CARLOS BARBOSA. Bahia, Brasil, 25 maio 2005. Gravada em fita cassete. Entrevista concedida a Sicília Calado Freitas.

FÁBIO PORTELA. Bahia, Brasil, 09 set. 2005. Gravada em fita cassete. Entrevista concedida a Sicília Calado Freitas.

FRANCISCO JOSÉ SILVA. Bahia, Brasil, 09 set. 2005. Gravada em fita cassete. Entrevista concedida a Sicília Calado Freitas.

GENIVALDO AQUINO FONSECA. Bahia, Brasil, 07 ago. 2005. Gravada em fita cassete. Entrevista concedida a Sicília Calado Freitas.

GERALDO EUSTÁQUIO FERREIRA. Bahia, Brasil, 09 jun. 2005. Gravada em fita cassete. Entrevista concedida a Sicília Calado Freitas.

GILSON SANTANA. Bahia, Brasil, 25 maio 2005. Gravada em fita cassete. Entrevista concedida a Sicília Calado Freitas.

JOSÉ JORGE. Bahia, Brasil, 09 set 2005. Gravada em fita cassete. Entrevista concedida a Sicília Calado Freitas.

LÍVIA CRUZ. Bahia, Brasil, 10 jun. 2005. Gravada em fita cassete. Entrevista concedida a Sicília Calado Freitas.

MANUELA DE JESUS. Bahia, Brasil, 09 set. 2005. Gravada em fita cassete. Entrevista concedida a Sicília Calado Freitas.

MARIA EUGÊNIA FERNANDEZ. Bahia, Brasil, 10 jun. 2005. Gravada em fita cassete. Entrevista concedida a Sicília Calado Freitas.

MARIA ISABEL DE OLIVEIRA. Bahia, Brasil, 25 maio 2005. Gravada em fita cassete. Entrevista concedida a Sicília Calado Freitas.

MÉRCIA SOARES. BAHIA, Brasil, 07 ago. 2005. Gravada em fita cassete. Entrevista concedida a Sicília Calado Freitas.

RAFAEL DE CARVALHO. Bahia, Brasil, 15 ago. 2005. Gravada em fita cassete. Entrevista concedida a Sicília Calado Freitas.

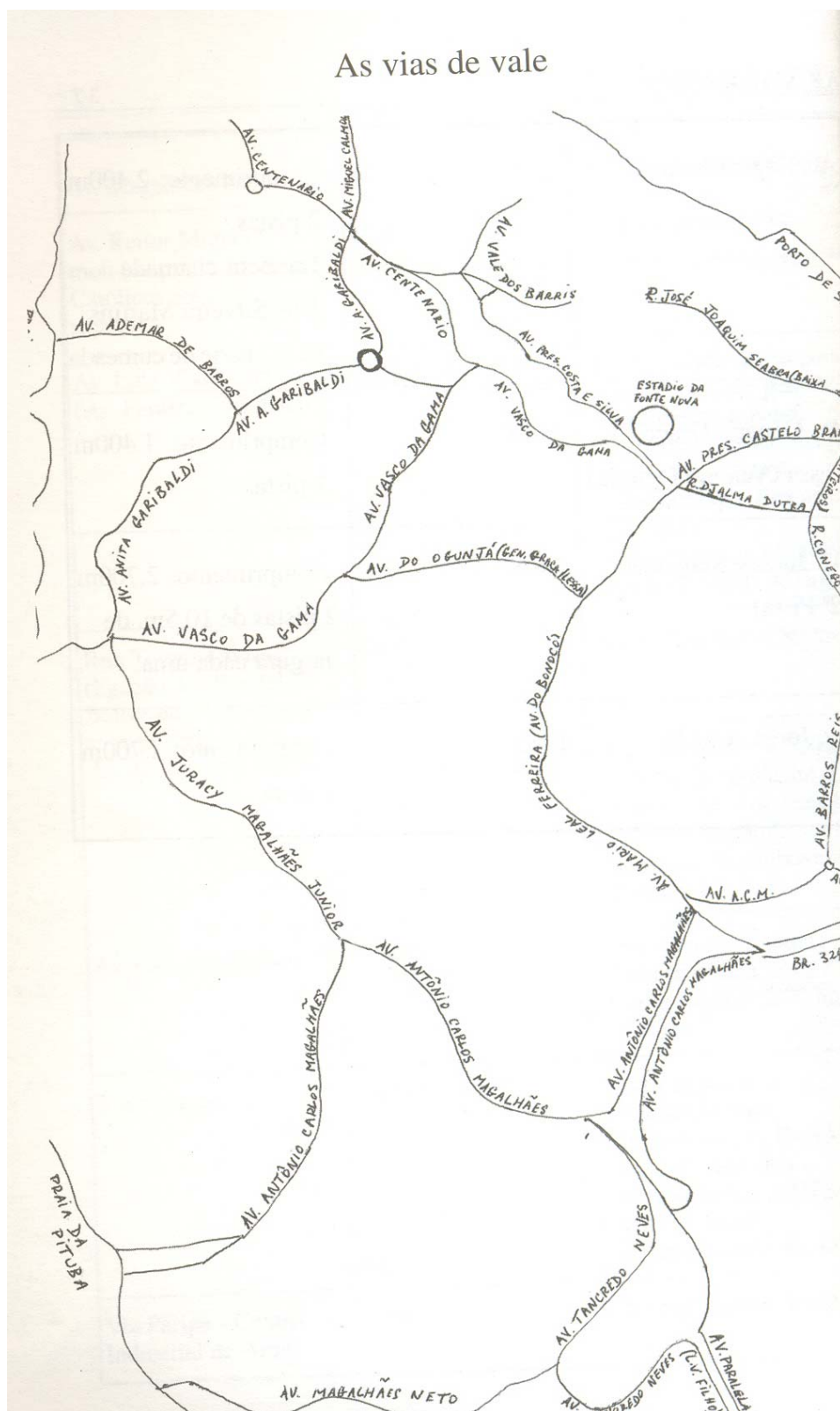
RODOLFO ARAÚJO. Bahia, Brasil, 09 set. 2005. Gravada em fita cassete. Entrevista concedida a Sicília Calado Freitas.

ROGÉRIO SILVA. Bahia, Brasil, 25 maio 2005. Gravada em fita cassete. Entrevista concedida a Sicília Calado Freitas.

TEREZINHA GONÇALVES. Bahia, Brasil, 15 ago. 2005. Gravada em fita cassete. Entrevista concedida a Sicília Calado Freitas.

ANEXO A

Avenidas de vale



Fonte: SCHEINOWITZ, 1998, p. 38.

APÊNDICE A

Cronologia da obra de Bel Borba

Exposições individuais

1975

- Galeria Cãnizares – Xilogravuras - EBA / UFBA, Salvador, BA.

1980

- Galeria Macunaíma / FUNARTE, Rio de Janeiro, RJ.

1982

- Ecum Galeria de Arte, Salvador, BA.

1984

- Escritório de Arte da Bahia, Salvador, BA.

1986

- “Bel Borba: pinturas” - Escritório de Arte da Bahia, Salvador, BA.

1987

- “Sete A” - Bar Gallery, Nova York, EUA;
- “Postal - Interferência” - Galeria Arte Viva, Salvador, BA.

1989

- Galeria O Cavalete, Salvador, BA.

1992

- Mostra de esculturas - Shopping Piedade, Salvador, BA.

1993

- “Bel Borba Pinturas” - exposição itinerante - Praia do Flamengo, Praia de Itapuã, Praia do Forte, Praça Cel. Waldir Aguiar, Salvador, BA.

1995

- Individual - “Bel Borba” - Ada Galeria de Arte, Salvador, BA;
- Restaurante e Espaço Cultural Barcelona, Salvador, BA.

1996

- “Telefones - Objetos de Arte” - Shopping Barra, Salvador, BA;
- “Amantes Infláveis on the Rocks “ - Restaurante e Espaço Cultural Barcelona, Salvador, BA;
- “Telefones - Objetos de Arte” - Amazonas Shopping, Manaus, AM.

1998

- “Bahia Fashion: Alto Verão e Festas”, esculturas - Shopping Barra, Salvador, BA.

1999

- Café Teatro Zélia Gattai, Fundação Casa de Jorge Amado, Salvador, BA.

2000

- Individual de pinturas, homenageando artistas baianos: Mário Cravo, Juarez Paraíso, Carlos Bastos, Calazans Neto, Edson da Luz, entre outros - Comemorativa aos 25 anos da Galeria ACBEU - Galeria ACBEU - Salvador, BA.

2003

- Esculturas em aço – Orixás. Igatu, Andaraí – BA;
- “Bel Borba na Bahia de 40 para 2000” - Homenagem a Pierre Verger – Centro Cultural Correios, Salvador, BA;
- “Por favor, não matem Raul Seixas” – Homenagem a Raul Seixas – Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, BA.

2004

- Mostra de esculturas de parede – Espaço de arte Quatro Cantos, Caminho das Árvores, Salvador, BA.

2005

- “Glauber Rocha por Bel Borba” – pinturas e estudos. Galeria do Conjunto Cultural da Caixa, Salvador, Bahia.
- Mostra de esculturas em aço - VI Mercado Cultural, Foyer do Teatro Castro Alves, Salvador, BA.

Exposições coletivas**1975**

- INCOBAL / EBA, Feira de Santana, BA.

1976

- 81º Salão Nacional de Belas Artes - MEC, Rio de Janeiro, RJ.

1977

- Salão Universitário Nordestino de Artes Plásticas: Festival de Arte Bahia 77 - UFBA, Foyer do Teatro Castro Alves, Salvador, BA.
- I Salão de Verão - Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Bahia, Fundação Cultural da Bahia, Salvador, BA;
- Coletiva -ACBEU,EBA / UFBA e Prefeitura Municipal de Jequié, , Salvador, BA;
- Salão de Artes Plásticas, Festival de São Cristóvão, São Cristóvão, SE;
- II Salão Nacional Universitário de Artes Plásticas, João Pessoa, PB.

1978

- III Salão Nacional Universitário de Artes Plásticas, Vitória, ES;
- I Salão Universitário Baiano de Artes Visuais - MEC / FUNARTE / EBA, Salvador, BA;
- Coletiva - “Dos 8” - Galeria Cañizares - EBA / UFBA, Salvador, BA;
- I Salão Nacional de Artes Plásticas, MNBA, Rio de Janeiro, RJ;
- 2º Salão Atalaia de Artes Plásticas - Aracaju SE.

1979

- Festival de Arte “Bahia 79” - Artes Plásticas Universitária Hoje - Foyer do Teatro Castro Alves, Salvador, BA;
- “Coletiva Um”- Galeria Baguette, Salvador, BA;
- II Salão Nacional de Artes Plásticas - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ;
- Arte Leilão - Salão de Convenções do Salvador Praia Hotel, Salvador, Ba;
- IV Salão Nacional Universitário de Artes Plásticas, Florianópolis, SC;
- Salão de Artes Plásticas de São Cristóvão, 7º Festival de Artes de São Cristóvão SE.

1980

- “Agoramostraquatro (quatro artistas baianos)”, Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, BA;
- V Salão Nacional Universitário de Artes Plásticas, UFBA, Salvador, BA;
- 37º Salão Paranaense de Belas Artes, Sala de Exposições do Teatro Guairá - Prêmio Petrobrás, Curitiba, PR;
- Exposição Proposta 80 - MAM/BA, Salvador, BA.

1981

- IV Salão Nacional de Artes Plásticas, Rio de Janeiro, RJ;
- 38º Salão Paranaense de Belas Artes, Curitiba, PR;
- III Mostra de Desenho Brasileiro de Curitiba, Curitiba, PR;

- “Cinco Talentos”- ACBEU Galeria de Arte, Salvador, BA;
- Grande Leilão de Arte - Salvador Praia hotel, Salão de Convenções, Salvador, BA.
- 1982**
 - VIII Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará, Fortaleza, CE.
- 1983**
 - Coletiva - Desenhos - Galeria O Cavalete, Salvador, BA.
- 1984**
 - “Rio/Bahia: nas Águas da Arte” - Galeria O Cavalete, Salvador, BA.
- 1985**
 - “Geração 70” - Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, BA;
 - “Vitória Régia” - Anísia Galeria, Salvador, BA.
- 1986**
 - Coletiva - Gênesis Galeria de Arte, Salvador, BA;
 - “Octaendro” - Galeria de Arte Raimundo Oliveira, Feira de Santana, BA;
 - Coletiva no Teatro Municipal de Ilhéus, Ilhéus, BA.
- 1988**
 - “Rotas e Perspectivas” - Anarte Galeria de Arte, Salvador, BA;
 - “1º Expo – Natura”- Abrigo da Arte, Salvador, BA;
 - “Projeto Nordeste de Artes Plásticas - Exposição de Inauguração 18 do Paschoal - Espaço Cultural, Salvador, BA;
 - “Projeto Nordeste de Artes Plásticas” - Escritório de Arte da Bahia, Salvador, BA;
 - Coletiva - Galeria de Arte Álvaro Santos, Aracaju, SE.
- 1991**
 - Coletiva - Bahiamar Hotel, Salvador, BA;
 - “Conclusões do Azul II” - Núcleo de Arte do Desenbanco - Salvador, BA;
- 1992**
 - “Interpretando a América 1” - Galeria ACBEU, Salvador, BA;
 - “Interpretando a América 2” - Galeria ACBEU, Salvador, BA.
- 1993**
 - “Anos 70” - Instituto Cultural Brasil Alemanha, Salvador, BA;
- 1994**
 - “Natureza à Mostra” - Ada Galeria de Arte, Salvador, Ba;
 - “Exus” - Fundação Casa de Jorge Amado, Salvador, BA.
- 1995**
 - “Persianas Criativas” - Shopping Barra, Salvador, BA;
 - Coletiva - Ada Galeria de Arte, Salvador, BA;
 - II Salão MAM-Bahia de Artes Plásticas, no MAM/BA, Salvador, BA.
- 1996**
 - “Baianos e Chilenos” - Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, BA;
 - Coletiva “Pinte no Pelô - 2º Festival de Artes visuais do Pelourinho” – Shopping do Pelourinho - Salvador, BA;
 - “Onze Mestres das Cores” - Restaurante e Espaço Cultural Barcelona, Salvador, BA;
 - II Bienal Internacional Afro-Americana de Cultura - Palácio da Aclamação, Salvador, BA;
 - “8 Expressões” - Ada Galeria de Arte, Salvador, Ba;
 - Coletiva - Hotel Sofitel Quatro Rodas, Salvador, BA;
 - III Salão MAM-BAHIA - Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, BA.
- 1998**
 - “Tropicália 30 anos: 40 artistas baianos” - Museu de Arte Moderna da Bahia,

- Salvador, BA;
- “3 Anos do espaço Cultural Telebahia”, Salvador, BA;
- “Bahia à Paris - *Arts Plastiques D’Aujourd’hui* ”- Galeria Modus, Place des Vosges, Paris, França.
- 1999**
 - “100 Artistas Plásticos da Bahia” - Museu de Arte Moderna da Bahia - Salvador, BA;
 - “500 Anos Depois - Artes Plásticas e arte Sacra da Bahia para Vila do Conde” - Auditório Municipal, Vila do Conde –Portugal;
 - Arte-Arte Salvador 450 Anos, na Fundação Cultural de Curitiba, Solar do Barão, Curitiba, PR;
 - Arte-Arte Salvador 450 Anos, no Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro, RJ;
 - Arte-Arte Salvador 450 Anos, no MAM/BA , Salvador, BA.
- 2000**
 - “ *Contemporary Art of Brazil*” - Mission Cultural Center for Latino Arts - San Francisco - Califórnia – EUA;
 - Coletiva - Galeria do Centro de Turismo de Póvoa de Varsim, Póvoa de Varsim - Portugal.
- 2001**
 - “Mestres da Arte Baiana”, Museu Náutico da Bahia - Salvador, BA;
 - 1º Exposição de Tapeçarias, Loja Dom Daqui, Apípema Center, Jardim Apipema - Salvador, BA;
 - Inauguração da Galeria Mundo Arte & Eventos, “Quatorze Artistas no Dia Quatorze”, Praça das Artes Cultura e Memória, Pelourinho - Salvador, BA;
 - Coletiva – “Clube dos Fenianos Portenses”, Cidade do Porto – Portugal.
- 2003**
 - XII Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira – Portugal.
- 2004**
 - Coletiva do acervo da Associação Cultural Brasil-Estados Unidos (Acbeu) - Museu Regional de Arte da UEFS;
 - Coletiva “Matilde”, em homenagem a Matilde Matos, crítica de arte – Galeria Ebec, Salvador, BA.
- 2005**
 - Mostra de artistas baianos “From Brazil with you” – Galeria Het Kusntbedrijf – Heemstede, Holanda.

Outros trabalhos

- 1984**
 - Realiza painéis em muros e fachadas da cidade do Salvador, BA.
- 1985**
 - Painel junto com outros artistas para a fachada do Cinema Glauber Rocha, Salvador, BA;
 - Escultura - “Guitarra”, em aço, com 8 m de altura para a loja *Sound and Sandwich*, Shopping Boulevard 161, Salvador, BA.
- 1986**
 - Mural em Pintura no Muro de Berlim, Berlim, Alemanha.
- 1987**
 - Mural sobre Apartheid, Segunda Avenida, New York, EUA;
 - Instalação e pintura mural na curva da Rua da Paciência, Salvador, BA;
 - Cartões Postais.

- 1990**
- Escultura “Iemanjá grávida”, Praça Coronel Waldir Aguiar, Bairro, Salvador, BA.
- 1991**
- Faz parte do júri da 1ª Bienal do Recôncavo, no Centro Cultural Dannemann, São Félix, BA.
- 1992**
- Esculturas de madeira e sucata, Praia Cacete Armado, Salvador, BA.
- 1994**
- Cenário para desfile Iguatemi Collection, Casa do Comércio, Salvador, BA;
 - Participa da Campanha “Verão Telebahia”, com telefones públicos estilizados (coco e berimbau), Salvador, BA.
- 1995**
- Escultura de barro “Fusca”, construída num morro da Avenida Paralela, Salvador, BA;
 - Cenário para show Família Caymmi e Daniela Mercury, Casa do Comércio, Salvador, BA.
- 1996**
- Desenvolve escultura em aço inoxidável - Serpente com 85 m de comprimento numa encosta do Candeal/ Cruz da Redenção, Salvador, BA;
 - Cenário do espetáculo teatral “Marmelada”, direção de Paulo Dourado, Teatro Cabaleros de Santiago, Salvador, BA;
 - Painéis na fachada e praça interna do Shopping Iguatemi, Salvador, BA;
 - Intervenção com fuselagem de avião, Candyall Gueto Square, Salvador, BA;
 - Cenário do espetáculo “Chocolate na Somália”, Salvador, BA.
- 1997**
- Início dos mosaicos de rua - construiu um iguana em mosaico colorido numa encosta da Avenida Juracy Magalhães, em frente ao Ceasa Rio Vermelho, Salvador, BA.
- 1998**
- Escultura em aço carbono - Iguana, para o Parque das Esculturas do Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, BA;
 - Cenário do espetáculo de teatro “Mágico de Nóis”, Teatro Jorge Amado, Salvador, BA;
 - Continuação dos trabalhos em mosaico feitos em encostas, postes, pontos de ônibus, árvores e pedras nos bairros da Barra, Amaralina, Boca do Rio, Av. Contorno, Av. Garibaldi, e principalmente no Rio Vermelho - Salvador, BA;
 - Cenário para show de Edgar Curvelo, Teatro Jorge Amado - Salvador, BA;
 - Paineis em mosaico para a Escola Cupertino Lacerda - Salvador, BA;
 - Cenário e figurino da Ópera Nordestina - Lampião, Teatro Castro Alves, Salvador, BA;
 - Escultura para Edifício Manoel Pontes Tanajura, Salvador, BA;
 - Escultura para Condomínio Chácara Suíça, Salvador, BA;
 - Integra o acervo do Museu Caetano Veloso, Santo Amaro, BA;
 - Paineis em mosaico para Praça Beira Mar, Lauro de Freitas, BA;
 - Cenário para show de Dino Brasil, Sala do Coro, Teatro Castro Alves, Salvador, BA.
- 1999**
- Viagens a Portugal, onde faz mosaico em um prédio da Linha Norte, Cidade do Porto, Portugal;
 - Continua o trabalho com os mosaicos nas encostas e ruas, em destaque o painel da Avenida do Contorno pelos 450 Anos da cidade do Salvador, Salvador, BA;
 - Paineis em mosaico para a “Praça das Artes”, Pelourinho, Salvador, BA;
 - Paineis no Edifício Rio Jiribatuba, Alto de Pinheiros, São Paulo, SP;

- Cenário do espetáculo teatral “Sabá das Bruxas”, direção de Carmem Paternostro, Teatro do ICBA - Salvador, BA;
- Vestido em mosaico para desfile no Barra Fashion, Shopping Barra - Salvador, BA;
- Escultura em mosaico “saxofonista”, para loja Wine & CD, Shopping Aeroclube, Salvador, BA;
- Mosaico no muro da Casa Cor Bahia, Salvador, BA.

2000

- Painel de músicos em mosaico para o Festival de Verão, Salvador, BA;
- Intervenção na escultura “Peixe”, agora denominada “Taoca - carambola”, Praça de Boipeba, Ilha Boipeba, BA;
- Esculturas de Tartarugas para Praça de Boipeba, Ilha de Boipeba, BA;
- Projeto “Mural e Praça da APAS”, na sede do Centro de Recursos Ambientais - CRA, com painel em mosaico, Salvador, BA;
- Palestras ministradas em escolas particulares e públicas, Salvador, BA;
- Workshop de esculturas em papelão na UNEB (Universidade do Estado da Bahia), Salvador, BA;
- Painel em mosaico colorido de 1.000m² - Contenção de encosta do Largo do Retiro - Salvador, BA;
- Escultura para o Centro Empresarial Catabas Tower, Av. Tancredo Neves, Salvador, BA;
- Escultura para o Condomínio Residencial Bosque Itália, Horto Florestal, Salvador, BA;
- Painel em mosaico para muro de entrada do Condomínio Residencial Chácaras Suíça e Bosque Itália, Horto Florestal, Salvador, BA;
- Ilustração para livro “Gabriela Cravo e Canela” de Jorge Amado, Editora ABPR;
- Capa e criação artística para CD da Banda “Mil Milhas”;
- Cenário para Feira de Música “Rádio Bazar”, Marina, Av. Contorno, Salvador, BA;
- Oficina de pinturas em camisas, com adolescentes do Projeto Buscapé, Salvador, BA.

2001

- Painel em mosaico colorido 400 m², na lateral de proteção da ponte sobre o rio Joanes, Estrada do Coco, Lauro de Freitas, BA;
- Imagem para Cartaz - Programação Visual da 53ª Reunião da SBPC (Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência), UFBA, Salvador, BA;
- Intervenção artística - entrada e saída do Túnel de Camaçari, Estrada do Coco, BA;
- Escultura permanente com 5 m de diâmetro em esfera - 53ª Reunião da SBPC UFBA - Salvador, BA;
- Participa do projeto “Arte na Lateral dos ônibus Urbanos”, com quatro pinturas, Salvador, BA;
- Escultura para Edifício Residencial Graça Imperial - Construtora Sartre Mendonça - Salvador, BA;
- Escultura para o Edifício Residencial Vivaldi - Liz Construções - Salvador, BA;
- Painel em mosaico - Morcegos - Túnel da Av. Anita Garibaldi, Salvador, BA;
- Cenário teatral - “Rainhas em Cheque” - Direção de Carmem Paternostro - Teatro do ICBA - Salvador, BA;
- Painel em mosaico do Hospital Aliança Infantil - fachada e calçada do estacionamento, Salvador, BA;
- Câmara dos Diligentes Lojistas - “Gestos Pessoais do Século”, Salvador, BA;

- Colégio São Paulo - Paineis em mosaico com a participação das crianças, Salvador, BA;
 - Mosaicos coloridos para o Parque da Cidade, Salvador, BA;
 - Participação na Casa Cor Bahia 2001.
- 2002**
- Coleção de esculturas (Troféus em grafite artificial) para Carbone Savali Brasil S/A;
 - Esculturas cenográficas (Releitura da Série Cacete Armado) para a Peça Teatral “A Coisa”, direção de Paulo Dourado;
 - Gradil da Casa Branca, para Fundação Gregório de Matos, Salvador, BA;
 - Participação em Júri da Comissão Julgadora do Prêmio Copene;
 - Participação, com escultura, na Casa Cor Bahia 2002;
 - Escultura para Condomínio Paul Gauguin e painéis de azulejo pintados com tinta de porcelana, Salvador, BA;
 - Painel em azulejo para Praia do Corsário - Quadra de Tênis – Salvador, BA;
 - Painel em azulejo doado ao Memorial Irmã Dulce, Salvador, BA;
 - Doação de painéis pintados em azulejo com tinta de porcelana - Projeto Intervenção na cidade do Salvador;
 - Painel coletivo com 103 crianças para Colégio Diplomata, Salvador, BA;
 - Bahia Fashion – Trabalhos de pintura em azulejos, Salvador, BA;
 - Troféu para Concurso de Design do Liceu de Artes e Ofícios, Salvador, BA.

Prêmios e menções honrosas recebidas pelo artista:

1976

- LXXXI Salão Nacional de Belas Artes – Menção Honrosa, RJ;

1977

- Salão Universitário de Artes Plásticas - Prêmio Pintura, São Cristóvão, SE;
- II Salão Universitário de Artes Plásticas, João Pessoa, PB.

1978

- III Salão Nacional Universitário de Artes Plásticas - Melhor conjunto de obras, Vitória, ES;
- II Salão Atalaia de Artes Plásticas - Medalha de bronze, Aracaju, SE.

1979

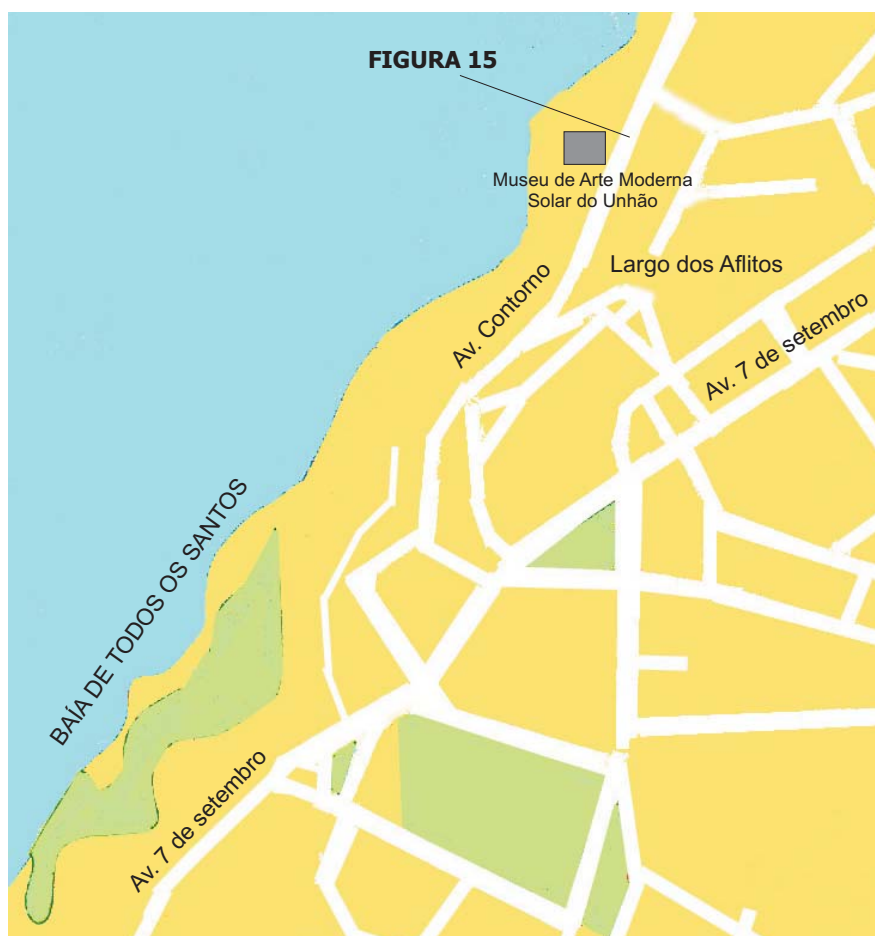
- IV Salão Nacional Universitário de Artes Plásticas - 1º prêmio em Desenho e Melhor Conjunto de Obras, Florianópolis, SC;
- VIII Salão de Artes Plásticas de São Cristóvão - Primeiro Prêmio, São Cristóvão, SE.

1980

- V Salão Nacional Universitário de Artes Plásticas - Grande Prêmio Universidade Federal da Bahia - Pintura, Salvador, BA;
- 37º Salão Paranaense de Belas Artes - Prêmio Petrobrás, Curitiba, PR.

1981

- Concurso Público de Projetos para elaboração de trabalhos de artes plásticas, promovido pela Fundação Cultural do Estado da Bahia, MAM/BA, Salvador, BA.



*As figuras representadas nos mapas estão identificadas na ficha técnica a seguir.

MOSAICOS - FICHA TÉCNICA (remissiva aos mapas)



FIGURA 1

Mosaico sobre esfera de cimento e fibra de vidro.
Localização: Entrada do campus da UFBA, Rua Ondina, Ondina.
Dimensões: 5 m Ø.
Ano: 2001.



FIGURA 2

Mosaico sobre muro.
Localização: Viaduto da Av. Anita Garibaldi (Praia da Paciência).
Dimensões: aproxim. 4,0 x 30 m.
Ano: 2001.



FIGURA 3

Mosaico sobre muro de pedra.
Localização: Rua da Paciência, esquina com Odorico Dillon, Praia da Paciência.
Dimensões: aproxim. 3,5 m x 5,0 m.
Ano: 1998.



FIGURA 4

Mosaico sobre muro.
Localização: Rua da Paciência, Praia da Paciência.
Dimensões: aproxim. 3,0 m x 6,0 m.
Ano: 1998.



FIGURA 5

Mosaico sobre pedras.
Localização: Av. Conselheiro Pedro Luiz, esquina com Av. Anita Garibaldi.
Dimensões: aproxim. 3,5 m x 9,0 m .
Ano: 1998.

**FIGURA 6**

Mosaico sobre pedras.

Localização: Av. Conselheiro Pedro Luiz, esquina com Av. Anita Garibaldi.

Dimensões: aproxim. 3,5 m x 6,0 m .

Ano: 1998.

**FIGURA 7**

Mosaico sobre muro de pedras.

Localização: Rua Guedes Cabral, altura do nº 93, Bairro Rio Vermelho.

Dimensões: aproxim. 3,0 m x 5,0 m.

Ano: 1998.

**FIGURA 8**

Mosaico sobre muro de pedras.

Localização: Rua Rua Guedes Cabral, altura do nº 145, Bairro Rio Vermelho.

Dimensões: aproxim. 2,5 m x 6,0 m.

Ano: 1998.

**FIGURA 9**

Mosaico sobre muro.

Localização: Rua Lucaia, altura do nº 209.

Dimensões: aproxim. 2,0 m x 3,0 m.

Ano: s/ data.

**FIGURA 10**

Mosaico sobre pedras.

Localização: Rua Osvaldo Cruz, Rio Vermelho, altura do número 480.

Dimensões: aproxim. 2 x 18 m.

Ano: 1998.

**FIGURA 11**

Mosaico sobre pedras.

Localização: Rua Osvaldo Cruz, Rio Vermelho, altura do número 480.

Dimensões: aproxim. 3 x 12 m.

Ano: 1998.

**FIGURA 12**

Mosaico sobre muro de pedras.

Localização: Rua Macaúbas, esquina com rua Osvaldo Cruz, Rio Vermelho.

Dimensões: aproxim. 2,5 x 5 m.

Ano: 1998.

**FIGURA 13**

Mosaico sobre encosta de terra.

Localização: Av. Juracy Magalhães Júnior, em frente ao Ceasa Rio Vermelho.

Dimensões: aproxim. 1,0 x 3,00 m.

Ano: 1997.

**FIGURA 14**

Mosaico sobre muro de pedras.

Localização: Av. Juracy Magalhães Júnior, em frente ao Ceasa Rio Vermelho.

Dimensões: aproxim. 1,0 x 2,5 m.

Ano: s/ data.

**FIGURA 15**

Mosaico sobre muro de contenção de encosta.

Localização: Av. Contorno, em frente ao Solar do Unhão – MAMB.

Dimensões:

Ano: 1999.