

O significado sócio-ambiental de uma obra de arte pública e urbanística.
The social and environmental importance of a public and urban work of art

Richard Perassi Luiz de Sousa

Professor do PósDesign da Universidade Federal de Santa Catarina.

richard.perassi@uol.com.br

Erica Ribeiro de Andrade

Mestranda do PósDesign da Universidade Federal de Santa Catarina.

ericadesign@gmail.com

Magali Olhats

Mestranda do PósDesign da Universidade Federal de Santa Catarina.

m.olhats@gmail.com

Resumo:

Observar e descrever uma obra sob o escopo semiótico é percebê-la como mensagem e atribuir-lhe significações logicamente possíveis. Este artigo propõe a descrição e a interpretação semiótica da obra de arte urbanística intitulada **O morro**, produzida coletivamente na comunidade do morro Santa Marta, dentro do projeto social **Favela Painting**, no Rio de Janeiro. O produto da observação dos registros fotográficos é aqui interpretado, com uso da teoria semiótica peirceana, como foi apresentada em textos de Lucia Santaella (2002, 1999, 1993).

Palavras-chave: Arte Urbana, Ação Social, Interpretação Semiótica.

Abstract

*Observing and describing a work through a semiotic perspective means perceiving it's message and attributing possible significance, coherent with the cultural meaning. This article proposes a semiotic description and interpretation of the artwork entitled **O Morro**, produced collectively in the community of Santa Marta, as part of the social project **Favela Painting**, in Rio de Janeiro. The photographic record of the artwork interpreted uses Peirce's theory of semiotics, as presented in texts by Lucia Santaella (2002, 1999, 1993).*

Keywords: Urban Art, Social Work, Semiotic interpretation.

1. Introdução.

Sobre o objeto de estudo, o presente artigo propõe a descrição e interpretação semiótica da obra **O morro**, cujo local de produção e exposição é a praça Cantão no morro Dona Marta, cidade Rio de Janeiro. Como uma interferência artística, pública e urbanística, produzida coletivamente, a obra alterou a aparência cromática de um conjunto habitacional, situado em torno da praça.

Com relação à teoria adotada, considera-se “Semiótica” como área de estudos que trata da significação, do modo de interpretação ou da “semiose” desenvolvida na apreensão dos fenômenos. Assim, os estudos semióticos permitem também a interpretação de mensagens visuais, buscando a determinação do seu significado. O processo de interpretação busca descrever logicamente os códigos e as significações inerentes aos objetos ou fenômenos, que são percebidos como mensagens significativas. Entretanto, o processo depende inicialmente das sensações e sentimentos, característicos dos fenômenos de “primeiridade”, para poder se desenvolver em busca da identificação dos códigos culturais que caracterizam a “terceiridade”.

O processo de descrição consiste, portanto, em descrever objetivamente significado cultural das mensagens que se desenvolve a partir dos estímulos subjetivos decorrentes de sensações e sentimentos, como os primeiros elementos promotores das idéias. Assim, não há um símbolo de terceiridade que não comporta em si aspectos sígnicos indiciais de secundidade e icônicos de primeiridade (SANTAELLA, 2002).

Diante do que foi previamente indicado, percebe-se a adoção teórica das “categorias fenomenológicas” peirceanas, que são denominadas como: “primeiridade”, “secundidade” e “terceiridade”, sendo essas relacionadas ao “signo” que, em relação ao objeto que representa, manifesta propriedades de: “íconicidade”, “indicialidade” e “simbolicidade” (SANTAELLA, 2002).

A obra proposta à interpretação, como um fenômeno artístico, urbano e socioambiental, é aqui visualmente apresentada e comparada com outras obras, por meio de um conjunto de 10 fotografias, coletadas no site do projeto **Favela Painting** (2010), sendo que algumas imagens foram agrupadas em dupla para compor figuras comparativas. Não é possível esgotar as possibilidades de significação de um fenômeno, todavia, a interpretação proposta permitiu a indicação de sentidos e significados aptos a interferir nos sentimentos, nas idéias e no comportamento do público, que convive ou observa o ambiente urbano sob a interferência da obra.

2 . Contextualização sociocultural e ambiental da obra em estudo.

O ambiente urbano registrado nas fotografias que representam a obra **O morro** é a Praça Cantão (Figura 1), na entrada da comunidade do morro Santa Marta, Rio de Janeiro. A obra é resultado de uma ação desenvolvida no contexto de um projeto de arte urbana, intitulado *Favela Painting*. Em 2005, o designer gráfico Jeroen Koolhaas e o jornalista Dre Urhahn, ambos holandeses, fundaram o projeto *Favela Painting*, objetivando produzir obras coletivas, como murais públicos, juntamente com os moradores de favela¹. Usando paredes, escadas e outras superfícies já existentes nas favelas, o projeto propõe interferências artísticas, visando humanizar locais normalmente associados ao perigo ou à pobreza.

Figura 1: Detalhes da obra **O morro** (HAAS&HAHN, 2010).



Fonte: Site *Favela Painting*.

A primeira obra do projeto *Favela Painting*, *Boy with Kite* (2007), foi proposta e desenvolvida na Vila Cruzeiro, outra comunidade da mesma cidade. A obra (Figura 2) retrata um jovem em atitude de quem está brincando com uma pipa. Mas, a pipa não foi visualmente representada, sendo apenas indicada no título da representação em grande escala, com 150 m².

No contexto cultural em que foi produzida, a imagem do menino brincando com a pipa, indicada somente pela atitude da imagem do menino e pela representação da linha em suas mãos, foi considerada polêmica, permitindo uma referência simbólica negativa. Pois, essa atividade deixou de ser percebida unicamente como brincadeira ou diversão, por estar vinculada a ações ilegais relacionadas ao tráfico e comércio de drogas proibidas.

¹ O termo “favela” é adotado no projeto e citado neste artigo, em concordância com “os Censos Populacionais” (1980, 1991 e 2000) do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE): “aglomerados subnormais como conjuntos de residências que ocupam terreno alheio (público ou privado), que estão organizados de forma desordenada, com elevada densidade populacional e com carência de serviços públicos essenciais” (IBGE 2002 apud DA MATA 2007, p 48).

Figura 2: *Boy with Kite* (HAAS&HAHN, 2010) e detalhe.



Fonte: Site *Favela Painting*.

Houve outra ação do projeto *Favela Painting*, na mesma Vila Cruzeiro, que resultou noutra obra (Figura3), **Rio Cruzeiro** (2008). Depois de oito meses de trabalho, foi representada uma grande queda d'água, em torno das escadas de acesso à comunidade.

Figura 3: “Rio Cruzeiro” (HAAS&HAHN, 2010).



Fonte: Site *Favela Painting*.

As duas obras produzidas no ambiente de Vila Cruzeiro, quando são vistas em detalhe (Figura 2 e 3), demonstram apuro técnico e estético. A obra **Rio Cruzeiro** (2008) é ainda composta por múltiplas representações de peixes e outros elementos aquáticos que são ali representados em grande número, para configurar um conjunto visual de detalhamento

complexo, com estilo e imagens associadas à cultura gráfica japonesa, especialmente ao desenho de tatuagens (Figura 3).

O efeito visual da primeira obra (Figura 2) recorre ao mural tradicional, figurativo, composto sobre a fachada de um conjunto de prédios germinados.

A segunda obra (Figura 3), composta às margens de uma escadaria, compõe a estilização de uma queda de água. Portanto, também é uma obra figurativa. Porém, essa obra (Figura 3) é composta por muitas figuras, que foram pintadas em meio à representação da água. Essa segunda obra propõe uma cena estilizada, figurativa e

decorativa, cuja forma tridimensional e sinuosa foge da tradição muralista, que representa as figuras sobre a parede plana.

A obra em estudo (Figura 1), entretanto, é mais abstrata e tridimensional que as outras duas, porque ocupa um amplo conjunto de prédios, cujas fachadas e paredes pintadas são dispostas em diversas direções e diferentes níveis. As fachadas e paredes pintadas são recobertas por faixas de diferentes cores, com relação de continuidade entre um prédio e outro. As faixas pintadas em diagonal e com diferentes espessuras indicam figuras angulares. Propostos pela sequência alternada de faixas coloridas, os ritmos visuais promovem sugestões de movimentos de expansão, de baixo para cima. O resultado estético-visual propõe diversos feixes luminosos coloridos sendo dinamicamente emitidos de baixo para cima sobre os prédios.

As obras, inclusive a obra em estudo, **O morro** (Figura 1), surgiram em um momento de urbanização das favelas. Com a urbanização e aumento da segurança, as favelas passaram a ser reconhecidas como comunidades e começaram a atrair a atenção das pessoas, tornando-se atração turística.

O programa de urbanização de favelas do Rio de Janeiro coloca o desafio de procurar aproximar a gente da cidade e integrar o tecido urbano, admitindo a diversidade como o pressuposto da socialização na cidade. Nesse sentido, se constituiu um largo campo experimental na cidade que permitiu a aproximação do urbanismo com a promoção da arte pública em novas bases” (KNAUSS, 2009: 27).

Esse momento de transição proporcionou às comunidades a chance de ser um palco de criatividade e expressão positiva. De acordo com Rosa (2009: 981), “a arte pública apresenta-se como um grande meio de provocar uma reflexão construtiva, tendo como objetivo a valorização do diálogo, o respeito às comunidades e a troca de informações culturais”. Desde a criação da obra até a divulgação e manutenção, os moradores participaram no processo, favorecendo o diálogo entre eles e as pessoas externas. Como indica Paulo Knauss (2009: 18), “a arte pública passou a demarcar territórios da cidade e afirmar identidades, os poderes locais e a força comunitária. É nessa altura que arte pública pode ser identificada com a valorização da diversidade das experiências urbanas”.

3 . Descrição visual do objeto estudado.

A imagem a seguir (Figura 4) apresenta um conjunto de casas com faixas ou listras de diversas cores. O tom determinado pela tinta branca ou a cor, que pode ser: verde, amarela, laranja, vermelha, rosa ou azul, em cada uma das listras ou faixas é lisa ou plana. Pois, não há dentro de cada faixa variação tonal ou cromática.

Por vezes, as listras ou faixas coloridas são intercaladas por uma listra branca. No geral, as listras são oblíquas, divergentes, sugerindo que seu ponto de partida está na base da composição visual. Depois da listra branca, há variações de nuance e de tom em faixas justapostas. Assim, há situações em que ao lado de uma faixa verde aparece uma listra branca e, depois, outras listras, sendo uma verde-amarelada e a outra amarela. Em outros casos, uma faixa vermelha é ladeada por duas listras cor de rosa ou uma faixa

azul aparece ao lado de outra listra pintada de azul claro, indicando variações de tonalidade entre as listras.

Figura 4: Detalhe da obra **O morro**, praça Cantão - comunidade Santa Marta (ZEEHANDELAAR, 2010)



A irradiação proposta pela sequência cromática e pela atitude expansiva das listras interage com a luz do sol que incide sobre algumas casas. Assim, são realçadas algumas cores, diversificando ainda mais os efeitos visuais.

Em sua composição original que pode ser observada sob o efeito cromático das listras, as casas mostram sua formação desordenada, porque são muito próximas e, ao mesmo tempo, apresentam formas irregulares entre si. Isso sugere visualmente diversas camadas de planos e figuras sobrepostas. As janelas são pequenas e se mostram muito irregulares no conjunto, confundindo-se com outros ritmos visuais compostos por conjuntos de postes de luz, de fiação e de caixas d'água, ainda misturados com as roupas estendidas em varais e com as antenas parabólicas.

O conjunto de listras propõe um ritmo expansivo e dinâmico em sentido macroscópico, sobrepondo-se à confusão visual do conjunto urbanístico original. Portanto, à distância, a intervenção cromática propõe visualmente uma área em que luzes multicoloridas se expandem em diversas direções em sentido de baixo para cima.

Ao centro do conjunto arquitetônico cromaticamente modificado está a Praça Cantão, como mostra a imagem a seguir (Figura 5). Os observadores situados na referida praça observam o conjunto arquitetônico que passou pela interferência cromática praticamente sem interferência visual de outras construções (Figura 5). Assim, a sugestão visual proposta aos observadores que frequentam a praça é um fenômeno cromático luminoso que emerge e se expande da praça para o céu.

Figura 5: imagem fotográfica da obra com efeito grande angular. **O morro** (HAAS&HAHN, 2010).



4 . A Teoria Semiótica.

Santaella (2007: 07) propõe que Semiótica “é a ciência dos signos”. Entretanto, é preciso considerar que tudo pode ser percebido como signo, desde que essa percepção seja dirigida a alguma coisa ausente que é representada pelo que está sob observação. Os signos, portanto, são entidades que representam coisas mentais ou materiais que estão ausentes. Os sistemas de representação ou sistemas de signos são também denominados como linguagens. Diante disso, Santaella (2007: 07) indica, também, que Semiótica “é a ciência geral de todas as linguagens”.

A significação nasce de maneira inconsciente a partir de sensações e sentimentos. Porém, como seres predominantemente simbólicos, as pessoas se esforçam constantemente para representar em linguagem lógica e consciente suas experiências no mundo. Assim, todo entendimento que se tem do mundo perpassa por redes de significação mediadas por diversas linguagens, sendo essas verbais ou não-verbais.

Há o esforço consciente em relatar logicamente os códigos assimilados na convivência humana com cheiros e cores da natureza, com expressões corporais e faciais e outras experiências biofísicas que, historicamente, foram e são mediadas pela cultura. Santaella (2007: 11-12) assinala linguagem como “gama incrivelmente intrincada de formas sociais de comunicação e de significação, que inclui a linguagem verbal articulada, mas absorve também, inclusive, a linguagem dos surdos-mudos, o sistema codificado da moda, da culinária e tantos outros”.

Por exemplo, as linguagens informais ou sensório-afetivas dos gestos pessoais, das atitudes, dos comportamentos e das produções artísticas humanas, que comunicam tudo a todos, são interpretadas e descritas por linguagens formais e bem codificadas, como as decorrentes da língua falada e escrita ou das línguas oficiais de sinais, visuais e gestuais, como os de trânsito e da língua brasileira de sinais (LIBRAS).

Na obra em estudo, há linguagens estético-afetivas das cores, das formas, dos ritmos e outras. Todavia, o objetivo dos estudos semióticos, como também deste estudo, é procurar descrever por meio de linguagem formal e bem codificada, como a língua escrita, as possibilidades simbólicas propostas pelas sensações e sentimentos vivenciados.

Por meio da descrição semiótica, não é possível reproduzir as vivências sensível-afetivas dos observadores da obra. Isso pode ser parcialmente obtido pela observação das imagens fotográficas apresentadas. Todavia, por meio da Teoria Semiótica, propõe-se descrever logicamente os aspectos simbólicos decorrentes da experiência visual proposta pela obra em estudo.

4.1 As três categorias fenomenológicas.

Para Charles Peirce (1839-1914) um fenômeno é “qualquer coisa que esteja de algum modo e em qualquer sentido presente à mente” (SANTAELLA, 2007: 32). Assim, qualquer sensação ou pensamento se caracteriza como um fenômeno. Porém, a origem desse fenômeno pode ser interna à mente, como um fenômeno da imaginação, ou externa à mente como um fenômeno da natureza.

Um fenômeno interno ou externo à mente pode ser somente sentido ou também pensado. Mesmo que seja apenas uma sensação, essa pode ser sentida como um fenômeno interno ou externo à mente. Todavia, como seres habituados a pensar, geralmente as pessoas pensam sobre suas sensações.

Para pensar um fenômeno, as pessoas utilizam ideias, como imagens ou palavras, designadas pela cultura em que estão inseridas. Assim, um fenômeno pensado relaciona três aspectos: (1) a sensação; (2) o estímulo, e (3) o pensamento. É necessário considerar que todo fenômeno é potencialmente um signo, portanto, é também composto por três elementos ou aspectos.

Ao vivenciar uma sensação ou fenômeno, um sujeito, em primeira instância, apenas sente. Essa sensação e os sentimentos correlatos são pura qualidade. Peirce classificou essa instância como *primeiridade*. A primeiridade é a sensação pura que um determinado fenômeno imprime sobre um sujeito. “A qualidade da consciência imediata é uma impressão (sentimento) *in totum*, indivisível, não analisável, inocente e frágil” (SANTAELLA, 2007: 32).

Toda sensação, entretanto, acontece no corpo físico, podendo ser decorrente de um estímulo externo ou do próprio corpo. Pois, a mente tem sua própria materialidade. Assim, a partir do momento em que se estabelece a relação entre a sensação em si e sua origem física, é estabelecida também a categoria que Peirce denominou como *secundidade*. No curto momento que o sujeito reage à sensação o fenômeno em seu corpo, já deixou de ser somente o primeiro aspecto, apresentando-se como o segundo aspecto, porque deixou de ser apenas qualidade, tornando-se reação e entrando no campo da *secundidade*. “Aquilo que é ainda possibilidade de ser, deslancha irremediavelmente para o que já é, e no seu ir sendo, já foi. Entramos no universo do segundo” (SANTAELLA, 2007: 47).

A secundidade é a percepção da existência do não-eu, ou seja, do que está fora da mente do sujeito cartesiano. A relação binária, polarizada, do eu com o não-eu, que caracteriza a secundidade. Portanto, a secundidade é “anterior à mediação do pensamento articulado e subseqüente ao puro sentir” (SANTAELLA, 2007: 48).

Após a rápida consolidação da secundidade, quase simultaneamente, à reação do segundo aspecto, a mente recupera da memória cultural os símbolos que, relacionados à relação entre sensação e reação, permitem o entendimento ou, pelo menos, a busca lógica pela compreensão do fenômeno. Isso caracteriza a *terceiridade*, como reflexão, pensamento ou tentativa de relacionar a sensação com outras experiências vividas e denominadas, para categorizá-la ou dominá-la intelectualmente. A terceiridade “aproxima um primeiro de um segundo numa síntese intelectual” (SANTAELLA, 2007: 51), permitindo que as pessoas entendam o mundo que as rodeia e suas próprias sensações e ideias, construindo significações, que recuperam ou enriquecem a cultura como acervo simbólico.

4.2 A segunda tricotomia, categorizando o signo como ícone, índice ou símbolo.

O signo é uma sensação ou fenômeno que é relacionado com outra coisa, passando a representá-la. Pois, para haver a percepção de algo, é necessário uma sensação, decorrente de um fenômeno mental, como uma ideia, ou de um estímulo físico, como a visão de algo externo. Imediatamente, a sensação é relacionada à sua origem mental ou física. Por fim, essa relação evoca a lembrança de algo, que não é a sensação e tão pouco o estímulo do fenômeno, caracterizando um objeto, como uma terceira coisa que é representada pela relação anteriormente estabelecida.

“Daí que o signo seja uma coisa de cujo conhecimento depende o objeto, isto é, aquilo que é representado pelo signo. Daí que, para nós, o signo seja um primeiro, o objeto um segundo e o interpretante [o significado] um terceiro” (SANTAELLA, 2007: 52).

Tomando, por exemplo, a obra em estudo (Figura 5), primeiramente, acontece no observador a sensação colorida que, imediatamente é relacionada à imagem que lhe deu origem (Figura 5). Mas, apesar da imagem fotográfica indicar a pintura sobre o conjunto residencial, antes de pensar sobre isso, o observador pode considerar as cores dispostas em faixas como representação de feixes de luzes coloridas. Assim, devido à qualidade da sensação as cores planas passam a um signo que representa, como seu objeto, luzes coloridas projetadas.

A segunda tricotomia trata da relação do signo (que no exemplo anterior são as faixas de cores planas) com seu objeto (que no exemplo anterior são as luzes coloridas projetadas). Essa relação pode acontecer de três maneiras diferentes, caracterizando assim três tipos

de signo: *ícone*, *índice*, e *símbolo*, que se diferenciam de acordo com sua relação com o objeto que representam.

A primeira relação é estabelecida por sensações semelhantes. O signo que representa seu objeto por semelhança é categorizado como *ícone* e a relação é denominada como *icônica*. No exemplo anterior, as faixas de cores planas podem representar feixes de luzes coloridas porque a maneira como as faixas foram dispostas sugere semelhanças perceptuais com feixes de luz.

A segunda é estabelecida como relação de materialidade. O signo representa seu objeto como parte ou registro físico desse objeto e é categorizado como *índice* e a relação é denominada como *indicial*. Por exemplo, a imagem (Figura 5) é produto de uma fotografia da obra em estudo. Assim, a luz refletida pelo conjunto residencial, no dia da realização da fotografia, foi capturada pelo sistema óptico da câmera, havendo, portanto, uma relação física entre o signo e seu objeto. Assim, a imagem anterior (Figura 5) é um índice fotográfico da obra em estudo, considerando a pintura e o conjunto residencial que a suporta.

A terceira relação é mediada por convenções culturais determinadas como códigos. O signo representa seu objeto de acordo com uma convenção cultural que, por exemplo, estabelece que a palavra “casa” represente uma moradia urbana, mesmo que não haja nenhuma semelhança visual entre a palavra e o objeto e também nenhuma relação material entre o signo e seu objeto. O signo que representa seu objeto por convenção cultural é categorizado como *símbolo* e a relação é denominada como *simbólica*. Por

exemplo, mesmo um observador que não conheça a linguagem fotográfica e não saiba as palavras relacionadas a essa linguagem é capaz de perceber o sentido de realidade expresso na fotografia. Diante da imagem anterior (Figura 5) esse observador perceberia a semelhança da cena com um conjunto residencial como decorrente de um aparato de representação mais eficiente que as técnicas manuais, entretanto, por desconhecer os códigos da cultura verbal de referência, não poderia recorrer à palavra fotografia.

O objetivo específico deste estudo é descrever as possibilidades simbólicas determinadas a partir da percepção estético-visual da obra **O morro**. Isso propõe primeiramente um interesse no ícone e na relação icônica como campo de interação estética. Pois, o ícone se expressa como sensação com potencial para ser um signo, mas sem um sentido definido. Antes de ser relacionado a um objeto o ícone se apresenta como um *quali-signo*, porque é qualidade ou sensação que caracteriza a primeiridade.

Como foi anteriormente proposto, a relação icônica se estabelece quando duas coisas de relacionam por analogia de sensações. Ao contemplar o quadro Mona Lisa, o observador percebe um ícone de mulher, porque a imagem produz sensações semelhantes com as sensações decorrentes da observação de uma mulher. Eco (1997: 171) considera que:

Os signos icônicos não têm as “mesmas” propriedades físicas do objeto, mas estimulam uma estrutura perceptiva “semelhante” àquela que seria estimulada pelo objeto imediato. Trata-se, pois, de estabelecer o que, dada a mudança dos estímulos materiais, permanece imutável no sistema de relações que constitui a *Gestalt* percebida.

Há o objetivo de descrever as possibilidades simbólicas da obra em estudo (Figura 5), a partir das sensações proporcionadas pela pintura produzida no conjunto residencial da Praça Cantão, correlacionadas com as informações sobre o contexto sócio-ambiental da comunidade Santa Marta na cidade Rio de Janeiro. Para tanto, é necessário responder, considerando as palavras de Eco (1997:171), quais as sensações e sentimentos propostos pela *Gestalt* da obra em estudo e quais os símbolos verbais capazes de descrever essas sensações. Para tanto, considera-se a estrutura perceptiva “semelhante” que se estabelece entre a imagem visual da obra (Figura 5) e a imagem mental decorrente da compreensão dos símbolos verbais apresentados no processo de descrição.

5. Descrição e interpretação semiótica do objeto.

Do ponto de vista psicofísico, as cores promovem eventos fisiológicos e psicológicos nas pessoas, afetando o sistema nervoso e a atividade hormonal, além de evocar associações estético-afetivas (MEERWEIN, RODECK e MAHNKE, 2007). O recorte das áreas coloridas definem formas que podem ser ordenadas ou desordenadas, causando também sensações e sugestões estéticas ao observador. As sensações decorrentes da percepção de formas geométricas são paradigmáticas com relação ao conceito de ordenação.

As cores adotadas na composição da obra **O morro** (Figura 5) são mais vibrantes e as formas mais ordenadas, em comparação aos tons, cores e formas do conjunto residencial da Praça Cantão, antes de servir de suporte para a intervenção cromática, como ilustra a imagem a seguir (Figura 6). A vibração das cores promove sensações que podem ser representadas por símbolos verbais ou por conceitos de “vibração cromática”; “intensidade”, e “luminosidade”. A ordenação da forma promove sensações que podem ser representadas por símbolos verbais de “ordenação geométrica”; “expansão”; “emergência”, e “movimento ascendente”.

Figura 6: Conjunto residencial da Praça Cantão, antes e depois da intervenção cromática (HAAS&HAHN, 2010).



Seguindo o proposto por Eco (1997) é preciso considerar primeiramente a *Gestalt*, ou seja, o conjunto visual como um todo. Para Santaella (2002: 29), “o primeiro passo a ser dado é o fenomenológico: contemplar, então discriminar e, por fim, generalizar em correspondência com as categorias da primeiridade, secundidade e terceiridade”. Isso requer que as relações naturalmente intuitivas sejam explicitadas a partir das relações do signo com seu objeto (SANTAELLA, 2002: 37).

Desenvolvendo o percurso semiótico da sensação à interpretação, indica-se que “euforia”, “alegria” e “liberação” são os símbolos designativos dos sentimentos decorrentes das sensações primeiras ou de primeiridade no processo de observação da obra em estudo. Esses sentimentos surgem na mente do observador, antes mesmo do reconhecimento da imagem como realidade externa.

As pessoas são culturalmente treinadas para determinar imediatamente nomes para sensações, sentimentos e percepções, vivendo constantemente uma relação simbólica com o mundo. Portanto, essa digressão para tratar especificamente de sensações e

sentimentos pode parecer abstrata e absurda. Mas, os sentidos e significados proposto sobre o mundo nascem do inconsciente, com base em emoções produzidas no instante em que se vivencia tacitamente as sensações. Assim, é necessário desenvolver um olhar contemplativo, capaz de aceitar o signo como esse primeiramente se apresenta, em seu caráter de sensação ou qualidade (SANTAELLA, 2002).

Outros sentimentos seguem e justificam os primeiros, na medida em que se reconhece a autonomia da imagem com relação à mente. Assim, analogicamente as qualidades das cores e formas vão sugerindo os sentimentos de “vibração cromática”; “intensidade”; “luminosidade”, “ordenação geométrica”; “expansão”; “emergência”, e “movimento ascendente”.

Aquilo que aparecia como algo particular da mente, “euforia”, “alegria” e “liberação”, estabeleceu relação com o que é propriedade da imagem, gerando as sensações e os sentimentos de vibração e movimento, entre outros. Agora, a imagem se apresenta ao observador como índice cromático-luminoso e índice geométrico, cuja iconicidade permitiu sensações e sentimentos semelhantes à memória de sensações e sentimentos que, simbolicamente, são denominados como: “vibração cromática”; “intensidade”; “luminosidade”, “ordenação geométrica”; “expansão”; “emergência”, e “movimento ascendente”.

As sensações e sentimentos pós-indiciais, decorrentes da constatação do índice cromático-luminoso e geométrico, possibilitam ainda o reconhecimento tácito da imagem, como índice de conjunto residencial. Primeiramente, um conjunto residencial confuso e empobrecido e, posteriormente, como conjunto residencial pintado, também, aparecendo como índice de cor e de geometria (Figura 6).

Do ponto de vista socioambiental, a obra em estudo (Figura 5 e 6) aparece como símbolo de “renovação” ou “revitalização”, reforçando o momento histórico-social descrito no item que trata da contextualização socioambiental. Pois, essa época foi caracterizada pelo processo de urbanização das favelas.

A mudança estética pode ser considerada superficial e circunstancial, mas expressa ou demarca um momento de transformação estrutural. Isso foi especialmente observado na abordagem político-social que, posteriormente, determinou como nova simbolização da antiga “favela” a denominação e a condição de “comunidade”. Isso foi efetivado diante dos habitantes e dos visitantes da cidade e, especialmente, na percepção de seus próprios moradores.

O sentido integrador da obra de arte, **O morro**, com relação à autoestima e à disposição construtiva dos moradores é configurada no mutirão para a realização da obra. Assim, a obra de arte urbanística se caracterizou, também, como arte pública e socioambiental, sendo índice de “participação coletiva” e símbolo de “disposição comunitária”. Conforme mostra o quadro a seguir, há diversas significações culturalmente válidas, que são decorrentes da observação da obra de arte, **O morro** (Figura 1, 4, 5 e 6), sob diversos aspectos textuais e contextuais.

Em síntese, a partir das sensações de primeiridade: “euforia”; “alegria”, e “liberação”, constitui-se outras sensações como: “vibração cromática”; “intensidade”;

“luminosidade”, “ordenação geométrica”; “expansão”; “emergência”, e “movimento ascendente”, como decorrência da observação do ícone composto pela imagem percebida como índice de luz; de cor, e de geometria e, também, de conjunto residencial, entre outros. Entretanto, considerando-se os dados contextuais a obra ou a imagem da obra em estudo é, também, índice de pintura; de ação social e de participação coletiva, entre outros. Ao relacionar as características icônicas e indiciais da obra, como signo artístico e social, aos códigos culturais, surgem as possibilidades propriamente simbólicas. Essas são determinadas por todas as denominações referentes às sensações e às constatações ocorridas durante a observação da obra ou de sua imagem. Porém, mais especificamente, a obra e sua imagem podem ser consideradas símbolos de “autoestima”, de “revitalização”, de “projeto artístico-social” e de “disposição comunitária”, entre outros.

Quadro 1: A obra como signo: ícone, índice e símbolo.

Ícone ou sensações:	Índice ou constatações:	Símbolo ou convenções:
Euforia - Alegria	Índice de luz e cor	Autoestima
Intensidade - Liberação	Índice de geometria	Revitalização
Vibração - Luminosidade	Índice de fotografia e pintura	Disposição comunitária
Ordenação - Expansão	Índice de conjunto residencial	Projeto artístico-social
Emergência - Ascendência	Índice de ação social coletiva	Arte Pública e Arquitetura

Fonte: os autores, 2010.

De maneira diferente das outras duas obras desenvolvidas pelo projeto social Favela *Painting* (Figura 2 e 3), a obra **O morro** (Figura 1, 4,5,6), apresenta uma composição abstrata, cujo sentido figurativo-denotativo foi retirado da mensagem visual, favorecendo a vivência puramente estética ou fruitiva, durante sua observação. Os aspectos estético-visuais, entretanto, não são isentos de significações, porque a disposição e o tratamento de formas e cores são ricos em sentidos e significados conotativos.

A característica abstrato-decorativa dessa obra, que é pública e urbanística, promoveu plenamente o sentido de “revitalização”, porque os sentimentos de euforia, alegria, luminosidade, expansão e ascendência, que são produzidos no observador permitem sua identificação com o momento histórico e com a disposição sócio-comunitária que promoveram sua realização. Por outro lado, as figuras com seu poder denotativo-simbólico provocam mais interpretações conflitantes, sendo que onde alguns vêem um menino brincando, outros descobrem uma criança em risco social, porque foi cooptada pelo tráfico de drogas, como foi indicado com relação à obra *Boy with Kite* (Figura 2) .

Apesar de seu caráter relativamente efêmero, uma vez que, primeiramente, a luminosidade das cores esmaece e, posteriormente, a própria pintura tende a desaparecer, a obra representa a liderança dos idealizadores, a performance dos moradores e a realização de um produto artístico, que simboliza de maneira eufórica o resgate da autoestima e a revitalização simbólica da favela como comunidade. Os

registros fotográficos e videográficos documentam a obra para a posteridade e a veiculação de suas imagens por diferentes meios informa pessoas de todas as partes. Mas, independente da descrição de seus possíveis significados, a obra **O morro** consegue comunicar e contagiar afetivamente os observadores que podem vivenciar sensações e sentimentos semelhantes aos que promoveram a sua realização.

6. Referências Bibliográficas

DA MATA, Daniel; LALL, Somik V.; WANG, Hyoung Gun. **Favelas e Dinâmica das Cidades Brasileiras**, in: *Ensaio de Desenvolvimento Regional e Urbano*, eds. Carvalho, A.; Piancastelli, M., Brasília: IPEA, no prelo, 2007.

ECO, Humberto. **Tratado Geral de Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

HAAS&HAHN. **Favela Painting**. Disponível em: <<http://www.favelapainting.com>>. Acesso em: 29 ago. 2010.

KNAUSS, Paulo. Arte pública e direito à cidade: o encontro da arte com as favelas no Rio de Janeiro contemporâneo. **Tempo e Argumento**: Revista do Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, v. 1, n. 1, p.17-29, jun. 2009.

MEERWEIN, Gerhard; RODECK, Bettina; MAHNKE, Frank H. **Color – Communication in Architectural Space**. Basel, Switzerland: Birkhäuser, 2007

ROSA, Vanessa Gonçalves De Almeida. A identidade urbana a partir da arte. In: **II Encontro Nacional de Estudos da Imagem**, 2009, Londrina-PR. p. 977 – 985.

SANTAELLA, Lucia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Ed. Thomson, 2002.

VALLADARES, Licia. A Gênese da favela Carioca: A produção anterior às ciências sociais. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. v.15, n.44. São Paulo, Oct. 2000, p. 05-34.

ZEEHANDELAAR, Maarten. **Favela Painting's Photos: Santa Marta by others**. Disponível em: <http://sphotos.ak.fbcdn.net/hphotos-ak-snc3/hs387.snc3/23660_385660675775_218328505775_4393615_5389747_n.jpg>. Acesso em: 29 ago. 2010.