

**A NECESSIDADE DA ARTE: DISPOSITIVOS PARA PENSAR A PINTURA  
DECORATIVA POPULAR EM PAREDES EXTERNAS**

**THE NEED FOR ART: DEVICES FOR THINKING POPULAR DECORATIVE  
PAINTING ON EXTERNAL WALLS**

Daniely Meireles do Rosário / UFPA

**RESUMO**

O objeto deste estudo constitui-se de pinturas decorativas feitas sobre paredes urbanas paraenses, que se misturam na paisagem de bairros e distritos da Região Metropolitana de Belém, sendo produzidas em sua maioria por artistas autodidatas que têm na cidade um espaço de construção da arte. O interesse por tal objeto é resultante de uma atitude de percepção visual urbana, eminentemente preocupada com as diversas estratégias que o homem cria embelezar seu espaço e socializar seu conceito de arte por meio de pinturas decorativas que se dão para a rua, o bairro, a cidade, potencializando dispositivos artísticos e culturais que terminam por direcionar o conceito de arte consumido em um determinado espaço.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pintura decorativa. Popular. Cidade. Dispositivo.

**ABSTRACT**

*The object of this study is decorative paintings made on urban walls paraenses, that are mixed in the landscape of districts and districts of the Metropolitan Region of Belém, being produced mostly by autodidatas artists who have in the city a space of art construction. The interest in such an object is the result of an attitude of urban visual perception, eminently concerned with the various strategies that man creates to embellish his space and socialize his concept of art through decorative paintings that are given to the street, the neighborhood, city, empowering artistic and cultural devices that end up directing the concept of art consumed in a given space.*

**KEYWORDS:** *Decorative painting. Popular. City. Device.*

Belém do Pará. Cidade-mutante como tantas outras metrópoles, onde a pintura repousa nos mais improváveis suportes. Lugares quentes e fluidos engendram a visualidade de uma cidade marcada pela cultura regional, prenhe de possíveis tendências estéticas a disputar espaços e formas de uso, como não poderia deixar de ser.

É no corpo concreto dessa cidade que, há cerca de dez anos, percebo e reflito sobre um tipo de manifestação pictórica peculiar nos municípios paraenses: pinturas murais figurativas representadas em fachadas e muros de residências e estabelecimentos comerciais, que subvertem seu referencial para dispor espontaneamente no cotidiano dos bairros um tipo de arte consumida para além das amarras curatoriais dos espaços institucionalizados.

### **A NECESSIDADE DA ARTE NO COTIDIANO POPULAR**

O cotidiano sempre precisou da arte. Mesmo quando o homem limitava suas atividades básicas de consumo pela caça e pela pesca, era no desenho e na pintura de paredes que registrava as primeiras narrativas gráficas acerca do que acontecia diariamente.

Destes registros até os dias de hoje, percebemos cada vez mais um cotidiano múltiplo, multifacetado, engendrado e modificado por sucessivas práticas socioculturais, além de ser direcionado por táticas de consumo diretamente ligadas à progressão tecnológica característica dos espaços urbanizados.

Tais mecanismos de produção do cotidiano são denominados pelo francês Michel de Certeau como *maneiras de fazer*, existentes nos fluxos ordinários que constituem a energia vital da experiência. Para este autor, é por essas *maneiras* que os espaços são constituídos, representando as mil práticas de reapropriação do espaço organizado pelas técnicas de produção sociocultural (CERTEAU, 1998, p. 41).

O cotidiano em evidência aqui é o urbano, especificamente o de alguns bairros e distritos da Região Metropolitana de Belém, capital paraense. Dentre o farto portfólio de objetos a pesquisar, destaco um tipo de pintura caracterizada por ser de grandes dimensões, geralmente produzida por artistas autodidatas, situada em paredes externas de residências ou estabelecimentos comerciais – sendo em sua maioria fruto da encomenda feita pelo proprietário do lugar a ser pintado. A parede é o

suporte que as significam e sua instalação no corpo concreto de um determinado espaço urbano termina por ressignificar o uso e a compreensão de tal lugar.

Nos muros e fachadas, a pintura assume uma função decorativa, sugerindo uma preocupação com o *embelezamento* do espaço pintado por parte de quem encomenda e também do próprio artista. Em sua obra *O Olhar Decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro* (MALTA, 2011) a professora Marize Malta expõe um extenso e detalhado estudo sobre as decorações de interiores dos lares cariocas no final do século XIX e início do XX, onde examina os elementos decorativos usados para “embelezar” os interiores das casas, citando inclusive pinturas.

Apresentando uma abordagem teórica embasada nos estudos da Cultura Visual, Malta conduz o leitor a uma viagem “porta adentro” pelos interiores dos lares, expondo os costumes voltados à decoração e aos manuais criados para esse fim, direcionados àqueles que pretendiam acompanhar as tendências estéticas da época. Segundo a autora, as superfícies eram sempre impregnadas de imagens e sobravam poucos espaços para os vazios, entre móveis, utensílios domésticos e pinturas decorativas, sedimentados em três aspectos básicos: função, produção e ornamentação (MALTA, 2011, p. 36).

O exercício desse olhar decorativo, marcado pelo contexto da 1ª República no país, foi consequência de um novo modo de pensar a domesticidade, que tomou conta do comportamento não só das famílias burguesas abastadas mas também atingiu a classe média e outras ainda menos endinheiradas, que passaram a valorizar o intimismo, o resguardo do indivíduo e da família, criando sua própria cultura visual.

No caso das pinturas analisadas nesta pesquisa, o interesse decorativo recai sobre a parede externa, como o objetivo de embelezar o espaço delimitado e, conseqüentemente, a cidade.

Portanto, as diferenças entre aquela que decorava os interiores das casas e as que “decoram” as paredes externas de alguns bairros e/ou distritos da Região Metropolitana paraense, tornam-se bem evidentes e nos faz entender que estamos diante de outro objeto imagético e outra prática artística, principalmente por dois

fatores fundamentais: 1- Produção elaborada por artista local, geralmente autodidata; 2- Ocupa paredes externas, ficando exposta ao tempo e à cidade.

Neste tipo de fenômeno, o trabalho acontece frente aos trânsitos cotidianos, onde o artista está sujeito às interferências do tempo ou da comunidade ao redor. Ao utilizar a parede externa o pintor se apropria de um suporte “aberto” à cidade para expor seus conhecimentos culturais e artísticos, bem como sua habilidade para criar novas técnicas em meio às particularidades estruturais de cada parede. Muitas delas fazem parte de pontos comerciais alugados e mudam de inquilinos constantemente, o que por vezes dificulta a obtenção de informações precisas sobre o artista ou quem encomendou, como é o caso da pintura apresentada na Figura 1 e outras pinturas a seguir.



Figura 1: Artista desconhecido. Esmalte e aerógrafo sobre parede de lanchonete (224 x 73 cm)  
Conjunto Maguary, Belém/PA – Acervo pessoal (nov/2014)

É fato que, com o passar dos anos e a frequente sobreposição de tendências artísticas que marcaram a metade do século XX até os dias de hoje, esse interesse decorativo por pinturas de temática tradicional – paisagens, naturezas-mortas e religiosas – foi fadado ao desuso, sendo notado somente em residências ou instituições mais antigas/históricas.

No entanto, em muitas residências dos municípios do nordeste paraense e em bairros da região metropolitana de Belém – nosso *locos* neste artigo – o olhar e o interesse decorativo ainda são bem evidentes em paredes internas e externas de lugares públicos, como coretos, anfiteatros, igrejas e prédios governamentais. Na verdade, afirmar que todas as pinturas registradas até então são também fruto de uma disposição decorativa termina por soar como uma tautologia, posto que o fator decorativo é sempre citado no ato da encomenda.



Figura 2: Artista desconhecido. PVA sobre parede de bar (205 x 184 cm)  
 Distrito de Mosqueiro, Belém/PA – Acervo pessoal (fev/2018)

A partir da visualidade dessas imagens, torna-se interessante intuir sobre os possíveis referenciais de algumas delas. No caso da pintura de paisagens – temática amplamente registrada durante o processo da pesquisa – é quase inevitável fazer uma ligação direta com o trabalho de pintores que compuseram a historiografia deste tipo de pintura no Brasil, pela estrutura compositiva – com uma leve tendência à simetria –, pelo aspecto narrativo figurativo e pelo uso de uma iconografia que remete ao ambiente natural bucólico com árvores, montanhas e rios.

No caso da pintura apresentada na Fig. 02, a paisagem pintada representa uma iconografia adversa à paisagem topográfica dos municípios paraenses, que em sua maioria não possui vistas com altas montanhas ou quedas d'água extensas e azuis. No entanto, a cena passa a ser um referencial de bom gosto e beleza por remeter a

um lugar harmonioso, calmo e acolhedor, sendo interessante analisar como o desconhecido pintor criou um cenário aparentemente tranquilo para contrapor/potencializar o conteúdo da frase escrita acima da imagem: “A tua inveja acelera a velocidade do meu crescimento”.

Neste caso, o embelezamento do lugar também está ligado a uma mensagem escrita. Por se tratar de um estabelecimento comercial, é compreensível que a frase tenha sido usada para afastar a energia negativa de possíveis invejosos daquela atividade comercial. A paisagem – em seu nascer do sol cercado de gaivotas – representa a placidez com que o proprietário lida com a inveja e outros possíveis infortúnios. Apresentar isso para os que habitam o espaço é, de certa maneira, afirmar uma atitude de poder, de bom gosto, de cultura e de conhecimento artístico perante os sujeitos que fazem uso do lugar.

### **ENTRE DISPOSITIVOS REGIONAIS**

Das entrevistas e contatos feitos até então, constatei que boa parte dos pintores de paredes é autodidata e que o conhecimento de referenciais históricos eruditos nem sempre faz parte do repertório imagético construído para seus projetos, ocasionando a criação ou conversão de outros conjuntos sígnicos, numa relação multicultural onde ícones próprios da cultura paraense mesclam-se aos comumente encontrados em cartões postais, revistas, calendários, fotografias ou *sítes* de busca.

Tomando como exemplo desta afirmação o extenso muro apresentado na Figura 3, todo pintado em azul com cenas que remetem a uma viagem pelos rios das regiões paraenses, quando podemos ter contato com comunidades ribeirinhas, constituídas por pequenas casas, vasta vegetação, rios de água doce e barrenta, além de uma grande diversidade animal.



Figura 3 e 4: Artista anônimo. Acrílica sobre muro (Acima: visão total. Abaixo: detalhe) – Clube Privado  
Bairro do Icuí, Ananindeua/PA – Acervo pessoal (jun/2017)

A cena destacada – abaixo da visão total do muro – expõe uma grande embarcação que por pouco não revela seu nome, aparentemente vazia, com discretas redes penduradas. Em último plano, nuvens, árvores, casas e uma arara que sobrevoa o centro da composição. Merece destaque as escolhas compositivas feitas pelo pintor, que se preocupou em detalhar a estrutura do barco através de uma figura com contornos bem evidentes. Mas o que talvez mais chame a atenção seja a

representação do rio, azul e plano como um tapete que se abre para a passagem da embarcação, remetendo à letra da conhecida canção paraense composta pelo poeta e compositor Ruy Barata e seu filho Paulo André Barata:

*Esse rio é minha rua  
Minha e tua, mururé  
Piso no peito da lua  
Deito no chão da maré*

O muro apresenta a riqueza e diversidade que caracteriza a paisagem natural das localidades ribeirinhas, com as particularidades da vida de quem precisa dos rios para se locomover. A visão do muro é como um grande rio, azul e plano, que sugere um passeio convidando quem passa a parar e contemplar. O caminho é tão longo que desafia qualquer leigo em fotografia a captar toda a dimensão imagética do extenso muro, tornando-se compreensível a discreta paleta escolhida para colorir a figura das casas, árvores, aves e embarcações: porque a vontade de um rio completamente azul foi mais forte que a realidade.

Desta forma, a parede adquire outra qualidade sígnica que se converte em imagem da própria cultura popular vivenciada na região e na cidade. A pintura dá outro sentido ao lugar, ao meio, à matéria. O pintor emprega sua habilidade para tornar aquele pedaço de concretude – comumente usado para delimitar espaços e fechar cômodos – uma obra de arte que, por sua vez, abre-se para o ambiente externo, para a rua, buscando uma possível “relação amorosa” com aqueles que vivem ou simplesmente transitam pela cidade.

A ação do pintor faz daquela parede um dos *dispositivos* que a arte popular usa para chegar ao conhecimento e desfrute das pessoas que frequentam o bairro, a casa, o comércio, a igreja, ou quaisquer outras construções que tem uma parte de sua estrutura disposta a receber tal ação. Através dela o tema escolhido instala-se no cotidiano como presença, ou seja, como algo que existe, mesmo que no âmbito da representatividade. A escolha por inserir a pintura no âmbito da exterioridade deve-se a uma necessidade de afirmação e socialização do conceito de arte vivenciado naquele lugar, em especial pela pessoa que encomenda.



## **A PINTURA NA CIDADE: ENTRE O DISPOSITIVO E A PROFANAÇÃO**

Em seu livro *O que é o contemporâneo? E outros ensaios* o filósofo italiano Giorgio Agamben expõe seu conceito para o termo “dispositivo”, como sendo os processos de subjetivação capazes de “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (AGAMBEN, 2009, p. 40). Tal conceito está ligado às relações de poder e saber que um dado elemento/sistema exerce sobre um grupo social, a fim de direcioná-lo para o conhecimento e o bem viver. Para o autor, os dispositivos são característicos do contemporâneo – uma proliferação – materializando-se sob vários aspectos e estruturas de linguagem, desde os criados por instituições de controle aos direcionados pelo consumo de massa.

Nesse sentido, o conceito de dispositivo aqui é empregado para indicar por um lado as pinturas decorativas registradas e, por outro, os processos de subjetivação elaborados pelo artista, materializados sob a forma de uma imagem figurativa, que direcionam – no contexto dos lugares habitados/paredes externas pintadas – o conceito de arte que se quer para um determinado espaço.

Para além do sentido de controle disciplinar apresentado pelos dispositivos contemporâneos de Agamben, o dispositivo – nestes termos – é estético, artístico, cultural, constituído pelas trocas de energia dispensada por quem encomenda, quem pinta e quem contempla: “Na raiz de todo dispositivo está, deste modo, um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo, numa esfera separada, constituem a potência do dispositivo” (AGAMBEN, 2009, p. 44). Isso quer dizer que o poder direcionador de todo dispositivo instala-se numa busca constante de organização de um determinado meio ou objeto, no sentido de ampliar seu alcance e sua compreensão para, a partir daí, ser adotado como um agente condutor de ideias e saberes.

Os elementos visuais, a iconografia escolhida, os referenciais imagéticos, são dispositivos estéticos na medida em que direcionam e engendram o tipo de imagem que é aceita como arte naquele determinado lugar. E, por sua vez, uma vez concluída, a parede decorada torna-se um dispositivo cultural, objeto de beleza e conhecimento artístico, indicador do senso estético daqueles que habitam e

consomem o espaço. A parede torna-se referência da necessidade de fazer da arte um objeto comum no cotidiano, trazendo a arte para a energia vital da experiência.



Figura 5: Artista: Tisso. Esmalte e aerógrafo sobre parede (398 x 246cm).  
Bairro do Tenoné, Belém/PA – Acervo pessoal (maio/2018)

A pintura exposta em paredes externas termina por direcionar o tipo de arte que se consome no bairro ou na rua onde está localizada, como no exemplo da Figura 4. De acordo com Paulo, o proprietário da casa, a imagem escolhida por ele como referência foi encontrada em um site de busca, reproduzida abaixo:

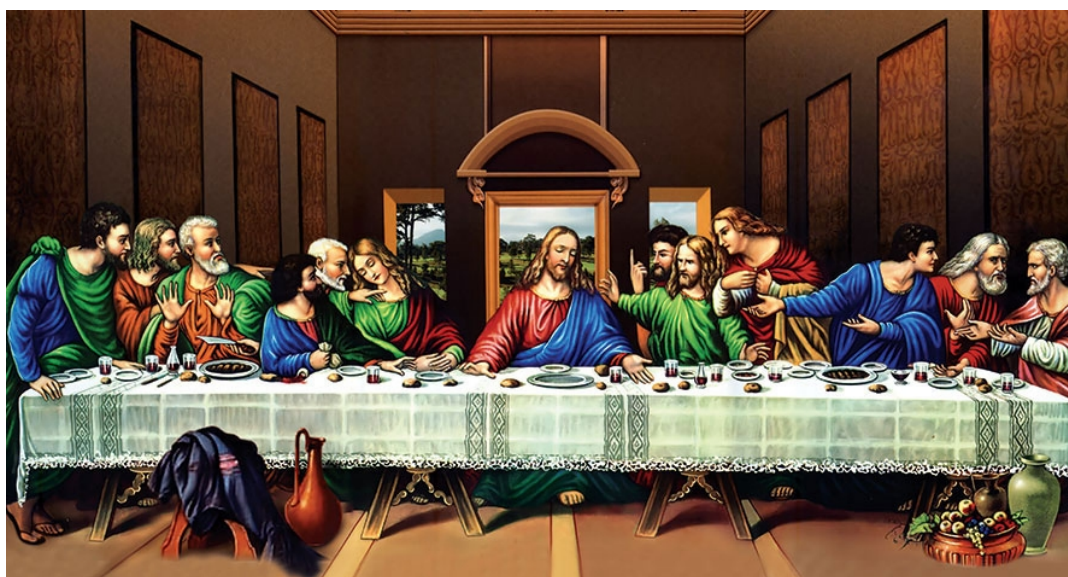


Figura 6: “Última Ceia”. Disponível em: <https://bacongiao.info/cau-nguyen/bua-tiec-ly-dien-ra-khi-nao-6381.html>. Acesso em 25 de maio de 2018.

Em entrevista, Paulo disse conhecer muito bem o pintor por seus trabalhos no bairro, principalmente em estabelecimentos comerciais:

Fui eu mesmo que escolhi o tema, procurei na internet, imprimi e vi junto com o Tisso como seria feito [...] eu também pintei o muro de vermelho e deixei a parede pronta pra ele fazer o trabalho dele [...]. Pra mim esse tema representa a família, amigos, o amor e a união. Sou cristão e pra mim isso é importante [...]. Tinha vontade de pintar do outro lado do portão uma cena com a arca de Noé, com os animais, mas aí vi que iria ficar muito cheio e disputar com essa pintura aqui [...].

(Sic trecho da entrevista concedida em 25 de maio de 2018)

Ainda segundo o entrevistado, Tisso – o pintor – é um artista bastante detalhista, autodidata e que pinta qualquer tema apenas olhando para a imagem a ser utilizada como referência, geralmente estudando o desenho, buscando novas referências e sendo aberto a sugestões de quem está encomendando.

Curiosamente, apesar de não ter sido citado na entrevista de Paulo, a pintura de Tisso também remete inevitavelmente ao clássico afresco produzido pelo italiano Leonardo da Vinci entre 1495 e 1498, apresentado na Figura 6:

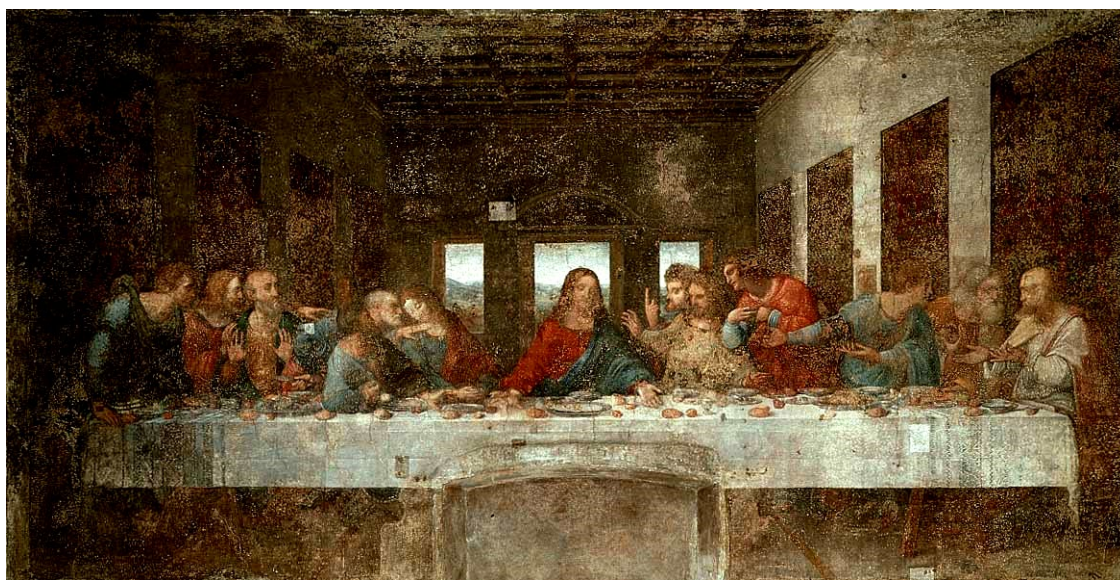


Figura 7: “Última Ceia” (1495-98), Leonardo da Vinci. Têmpera sobre emboço (460 x 880cm)  
Refeitório do mosteiro de Santa Maria delle Grazie (Milão/Itália)

Analisando a estrutura compositiva das três imagens, a essência religiosa e humana se faz presente. O efeito decorativo reside não só no tema, mas nos recursos

técnicos usados na representação das figuras e ainda na manutenção de cores como o azul, o verde e o vermelho – destacadas no referencial escolhido pelo proprietário. Ao redor da pintura, o vermelho. O muro é vermelho. O chão é vermelho. O vermelho é um dispositivo. Cor que agrega uma conotação carnal para uma cena emblematicamente religiosa e que confere um valor cultural que age no olho e no pensamento como um indicador do senso estético que se constrói na energia das ruas e seus acontecimentos diários.

A partir disso, é possível compreender a existência de uma arte que extrapola a necessidade de legitimação de curadores ou críticos, porque reside na liberdade de criação subjetiva próprios da relação com o meio e sua energia e sua legitimidade se dá na necessidade daquele que encomenda, daquele que pinta e também daquele que contempla:

[...] arte pra mim é isso, essa pintura. A arte divulga o que a gente pensa, uma ideia, um trabalho, divulga o que o artista pensa. Eu tô muito feliz porque várias pessoas já pararam em frente de casa para tirar foto do meu muro, isso quer dizer que gostaram, então eu fico feliz com isso. [...] A arte une as pessoas, reúne os amigos, deixa as pessoas mais felizes. Já tenho planos pra fazer outra pintura porque essa já tá aí faz uns dois anos. Antes dela tinha outra.

(*Sic* trecho da entrevista concedida em 25 de maio de 2018)

O que está em jogo não são as “regras” clássicas, mas o valor da imagem antropológicamente inserida num dado suporte urbano, que passa a ser arte para a comunidade que a cerca. Existe na pintura de Tisso aspectos subjetivos inovadores que fazem dela uma pintura original, no que diz sentido às técnicas de desenho e pintura, com valor artístico-cultural tão expressivo quanto o de sua referência.

O que está em jogo também é a prática contemporânea e popular – percebida em municípios paraenses – de retirar uma pintura decorativa do interior das casas e mostrá-la para a cidade, para a rua, para os fluxos do cotidiano. Nisso reside uma ânsia de socializar aquele objeto, aquela pintura, sua posse, para um maior número de pessoas possível, alcançando um público que extrapola em muito os moradores da casa, da rua e até mesmo do bairro.

Também reside, no caso desta imagem – de temática religiosa, retirada de um sítio virtual para as ruas – mesmo que de maneira oposta à noção de dispositivo até aqui

apresentada, o indicativo de outro conceito agambiano que é o de *profanação*, um *contradispositivo*, que faz com que a imagem religiosa da “última ceia” deixe de ser analisada apenas como um dado religioso e passe a ser reconhecida como algo além, adaptada ao uso comum e cultural daqueles que passam em frente à casa de Paulo e veem o muro como um objeto de arte. A profanação promovida por Tisso na condução temática e figurativa deste caso específico, potencializa seu uso e sua apreensão, na medida em que opera no âmbito da arte, da cultura, da linguagem.

Entre dispositivos e profanações, a pintura decorativa produzida por pintores autodidatas nos municípios paraenses afirma-se como a arte das ruas, em sua existência urbana e imanente, numa *physis* contemporânea constituída de concreto e asfalto, por meio de relações ontologicamente diferenciadas: da imagem com a realidade; da imagem com o pintor; da imagem com quem encomenda; da imagem com quem observa.

### Referências

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. (Trad.) Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009.
- CERTEAU, Michel de. A Invenção do Cotidiano. (Trad.) Ephraim Ferreira Alves. 3ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. A conversão semiótica: na arte e na cultura. Edição Trilíngue. Belém: EDUFPA, 2007.
- MALTA, Marize. O Olhar Decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad X – FAPERJ, 2011.

### Daniely Meireles do Rosário

Doutoranda em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora de Artes Visuais na Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará, atuando em turmas do Ensino Médio. Docente no Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica (PARFOR), com pesquisas na área de História da Arte, Percepção Visual e Arte Educação. E-mail: danymeireles78@gmail.com