

# BOLETIM

OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE CULTURAL

## ARTE E ESPAÇO PÚBLICO

V. 93, N. 01.2021

Abril . Maio . Junho/2021

ISSN 2526-7442

# V.93

## TEXTOS

- Espaço Público e Efemeridades
- Territórios, Arte e Política

OBSERVATÓRIO  
*da diversidade*  
CULTURAL





LEONARDO MARECO  
*Ponto de Higiene*  
Intervenção urbana com lambe-lambe e kit higiênico  
Favela Só Por Deus  
Campo Grande, MS, 2020.  
Foto: Leonardo Mareco

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**(Maurício Amormino Júnior, CRB6/2422)**

---

B688 Boletim do Observatório da Diversidade Cultural, v. 93, n. 1 (abr.- jun. 2021) / Coordenação editorial José Márcio Barros... [et al]. – Belo Horizonte, MG: Observatório da Diversidade Cultural, 2021.  
132 p : il. ; 21 x 29,7 cm

Trimestral.

Vol. 1, n. 1 (2014)-

ISSN 2526-7442

Disponível em: <https://observatoriodadiversidade.org.br/boletins/>

1. Diversidade cultural. 2. Políticas culturais. 3. Arte urbana.  
4. Espaço público. I. Barros, José Márcio. II. Val, Ana Paula do.  
III. Lima, Carolina Maria Soares. IV. Souza, Igor Alexander  
Nascimento de. V. Lolata, Priscila Valente.

CDD 306.47

# EXPEDIENTE

O Boletim do Observatório da Diversidade Cultural (ODC) é uma publicação periódica que difunde textos, artigos, entrevistas, relatos de experiências, resenhas, reportagens e trabalhos artísticos (ilustrações, gravuras, fotografias) relacionados à diversidade cultural em suas diferentes perspectivas conceituais, metodológicas e estéticas, na qual pesquisadores envolvidos com a temática refletem sobre sua complexidade em suas variadas vertentes.

## **BOLETIM OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE CULTURAL**

### **Coordenação Editorial**

José Márcio Barros  
Ana Paula do Val  
Carolina Maria Soares Lima  
Igor Alexander Nascimento de Souza  
Priscila Lolata

### **Curadoria de Arte**

Ana Paula do Val  
Priscila Lolata

### **Revisão**

Caroline Craveiro  
Flávia Landgraf  
Giselle Dupin  
Jocasta Holanda  
Juan Brizuela  
Luana Vilutis  
Renata Leandro

### **Projeto Gráfico e Diagramação**

Ana Carolina de Lima Pinto

### **Créditos das Imagens**

Ana Dumas, A. Sol Kuaray, Augusto Leal, Cayetano, Coletivo Desvio, Leonardo Mareco, Narcélio Grud, Néle Azevedo, Poro (Brígida Campbell + Marcelo Terça-Nada), Sandro Ka, Sophia (Pedro Olaia).

### **Capa**

Augusto Leal. Título: Gangorra. Técnica: Dormentes de madeira reaproveitada, angelim, eixo e disco de freio de Kombi, ferragens de aço e tinta spray. Dimensões: 280X60cm. Simões Filho - BA, 2020.

Foto: Augusto Leal

\*

## **COMPOSIÇÃO INSTITUCIONAL**

### **Diretora-presidente**

Márcia Maria Pinto de Moura Barros

### **Diretora-administrativa**

Dayse Lúcia de Oliveira Rodrigues

### **Diretor de Projetos**

Carlos Henrique Gerken (*in memoriam*)

### **Coordenador Geral**

José Márcio Barros

### **Conselho Fiscal**

Lucimar Ladeia Colen  
Míriam Monteiro de Aguiar

**Acompanhe o ODC**

[observatoriodadiversidade.org.br](http://observatoriodadiversidade.org.br)



## Realização

---



CULTURA E  
TURISMO



**MINAS  
GERAIS**

GOVERNO  
DIFERENTE.  
ESTADO  
EFICIENTE.

## Parceiros

---



## Patrocínio

---



## Incentivo

---



CULTURA



**PREFEITURA  
BELO HORIZONTE**

GOVERNANDO PARA QUEM PRECISA



**LEI ESTADUAL  
DE INCENTIVO  
À CULTURA**

PROJETO LMIC 1130/2020

CA: 2018.13609.0056



SANDRO KA  
*Piscina*  
Intervenção urbana  
Porto Alegre, RS, 2015.  
Foto: Sandro Ka

# SUMÁRIO

---

## ESPAÇO PÚBLICO E EFEMERIDADES

- 15** MONUMENTOS, ESCULTURAS E AÇÕES NO ESPAÇO PÚBLICO  
*Néle Azevedo*
- 28** O PROJETO “RECIFE ARTE PÚBLICA” E A CIDADE COMO TERRITÓRIO PARA AÇÕES EDUCATIVAS  
*Lúcia Padilha*
- 40** FESTIVAL RECONVEXO DE VÍDEO-PROJEÇÕES MAPEADAS: INSPIRAÇÕES, TRAJETÓRIA E EXPERIÊNCIAS NO RECÔNCAVO DA BAHIA  
*Fernando Rabelo e Maira Carbonieri*
- 53** A MÚSICA URBANA E O TEMPO COMUM EM SALVADOR  
*Pedro Amorim Filho*

## TERRITÓRIOS, ARTE E POLÍTICA

- 66** ARTE PÚBLICA  
*Renata Marquez*
- 78** INTERVENÇÕES TEMPORÁRIAS, ARTE URBANA E ESPAÇO PÚBLICO  
*Manuela Cristina Rêgo de Carvalho e Ruth Maria da Costa Ataíde*

- 88** O SLAM DE POESIA E A CONFIGURAÇÃO DE UM TERRITÓRIO PARADOXAL NO ESPAÇO PÚBLICO CURITIBANO – O CASO DO SLAM CONTRATAQUE  
*Gabriela Bortolozzo*
- 99** ARTE, COLETIVOS E CIDADE: UMA DIMENSÃO ABERTA AO DEVIR  
*Ludmila Britto e Marcelo Faria*
- 111** EU VOS DECLARO CASADOS: ALEGRIA E CÓLERA NA PERFORMANCE URBANA  
*Eduardo Bruno e Waldírio Castro*
- 120** SOBRE A COORDENAÇÃO DO EDITORIAL E CURADORIA DE ARTE
- 122** SOBRE O OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE CULTURAL
- 125** APRESENTAÇÃO DOS ARTISTAS E AUTORES





DESVIO COLETIVO  
MAMIL(a)S  
Performance Urbana  
São Paulo, SP, 2018.  
Foto: Desvio Coletivo

# EDITORIAL

As cidades são dinâmicas e se colocam como lugar de encontro e confluência de diferentes corpos, sujeitos, grupos, subjetividades e práticas culturais, como o hip hop, as intervenções e instalações temporárias nas cidades, os festejos, os bailes, as feiras de artesanato ou os monumentos artísticos - todas elas configuram uma forma de apropriar e vivenciar os espaços públicos nas cidades, tanto nas suas concretudes quanto nas suas efemeridades. A coexistência de todas essas práticas culturais aponta para a diversidade cultural nos espaços públicos, ativada pela arte como provedora de experiências estéticas que reinventam linguagens e expressam identidades, narrativas e lutas políticas que constroem paisagens psicossociais e estéticas nos espaços públicos.

Nesta edição buscamos artistas, pesquisadores, ativistas culturais e suas contribuições que possam nos convidar a descolonizar práticas hegemônicas de conhecimento e dar visibilidade a outras formas de produção de saberes e fazeres e seus desdobramentos práticos em seus contextos de inserção, sejam eles físicos, virtuais, conceituais, políticos, dentre outros aspectos. Reunimos aqui trabalhos que refletem sobre os diferentes aspectos e dimensões, pontos de vista, relatos e práticas artísticas que atravessam o espaço público das cidades, seja de forma temporária ou perene, seja fomentada por políticas públicas ou criminalizadas como o "pixo", mas que, em essência, apropriam-se, reivindicam e apresentam novos usos do espaço público. São textos que espelham as discussões que permeiam a arte e o espaço público na contemporaneidade.

Os nove trabalhos desta edição constituem importantes contribuições ao tema da arte e espaço público, divididos em duas seções. A primeira seção reúne discussões centradas na experiência, mercantilização e subjetivações do espaço e da cidade, atravessando os temas centrais de arte, política e território. Nesse sentido, os quatro primeiros textos do boletim transitam entre discussões epistemológicas sobre a arte pública, as interlocuções com as intervenções temporárias, performances urbanas e discussões identitárias. A segunda seção reúne trabalhos que discutem

a efemeridade e as práticas educativas no contexto da arte e do espaço público, por meio de textos que se ocupam de relatos de experiências sobre o comum, a educação e outros projetos de mapeamento e ações no espaço público.

Nas duas seções são apresentados trabalhos de artistas de diversos territórios urbanos que trabalham com perspectivas estéticas que desvelam essa natureza plural, tensa e viva do espaço público.

A curadoria das obras apresentadas buscou intentar a amplitude do que pode se configurar como arte no espaço público. Muitas obras possuem no seu diálogo com os textos uma tensão, e o propósito é esse mesmo, instigar uma reflexão, seja sobre a ideia de espaço público ou dos temas abordados. Sendo efêmera, temporária, móvel ou fixa, a arte é capaz de dinamizar, questionar, tencionar ou trazer poética para o espaço público, podendo esse ser desde o centro ou periferia de uma grande cidade a um remoto rio no interior do Brasil, e dessa multiplicidade buscamos trazer uma mostra aqui.

A todos, todas e todes que apresentaram seus textos e trabalhos artísticos, nosso sincero agradecimento.

Ótima leitura!



DESVIO COLETIVO  
Cegos  
Performance Urbana  
São Paulo, SP, 2014.  
Foto: Thomas Fessel

---

# **ESPAÇO PÚBLICO E EFEMERIDADES**

---



NÉLE AZEVEDO  
*Monumento Mínimo*  
20 x 8 x 4 cm  
Intervenção no espaço urbano  
esculturas em gelo  
Brasília, DF, 2003.  
Foto: Néle Azevedo

# MONUMENTOS, ESCULTURAS E AÇÕES NO ESPAÇO PÚBLICO

Néle Azevedo<sup>1</sup>

## RESUMO

Desde 2020 realizo trabalho de arte nos espaços públicos de diversas cidades de diferentes países. O longo percurso pelo mundo com o Monumento Mínimo (16 anos) me permitiu testemunhar as transformações nas cidades globais. Constato que elas se tornam cada vez mais parecidas e o quanto essa arquitetura global reflete a ideologia dominante e afeta os corpos. Apresento aqui três ações/intervenções urbanas efêmeras: o *Monumento Mínimo*, *Glória às Lutas Inglórias*, *Piracema Urbana* e *Estado de Suspensão*.

\*

No [Boletim V. 87, N. 01/2020](#), Ana Paula do Val fez uma bela curadoria de minhas obras, inserindo-as no tema “Epistemologias Feministas”. Retomo neste número outro aspecto de minha obra: as diferentes ações efêmeras realizadas no espaço público desde 2020.

**A discussão do corpo na cidade** e da cidade acontece em meu trabalho desde 2000. Tornou-se objeto de pesquisa no mestrado apresentado em 2003 no Instituto de Artes da Unesp com o título de *Monumento Mínimo - Proposta plástica do mínimo como monumento inserido na cidade*. O eixo de discussão e reflexão poética se dá a partir dos monumentos públicos.

Uma das características do monumento é ser erigido pelo poder constituído para celebrar suas conquistas como escrita da história oficial. Uma vez que todo poder ou vitória traz em si mesmo a derrota e a

<sup>1</sup> Néle Azevedo é artista e pesquisadora, Mestre em Artes Visuais pela UNESP, vive e trabalha em São Paulo. É reconhecida internacionalmente por suas intervenções com o Monumento Mínimo e Estado de Suspensão. E-mail: neleazevedo@gmail.com

opressão sofridas pelo dominado ou derrotado, os monumentos em seu louvor incorporam também essa contradição e são chamados por Walter Benjamin<sup>2</sup> de **monumentos da barbárie**.

Encontrei nessa contradição dos monumentos públicos uma síntese da minha inquietação: a celebração histórica muito longe do sujeito comum. Foi na canção O mestre Sala dos Mares de Aldir Blanc e João Bosco, especialmente nos versos finais da canção “salve o navegante negro/ que tem por monumento/ as pedras pisadas do cais”, que percebi a dimensão da violência estrutural de nossa sociedade também expressa em seus monumentos – haveria aqui monumento possível, ou teríamos sempre e apenas “as pedras pisadas do cais” a retratar o horror? Naquele momento almejei fazer monumentos anônimos, perecíveis, dissonantes.

Busquei uma conciliação entre a esfera pública e a esfera privada, entre o eu subjetivo e a cidade. Subverti uma a uma as características dos monumentos oficiais diretamente ligados ao poder. A escala é mínima, daí o nome **Monumento Mínimo**. Não há pedestal nem hierarquia, a homenagem é dirigida aos anônimos, às pessoas comuns e os corpos desaparecem na cidade em uma experiência compartilhada. A memória fica inscrita no sujeito que viu e registrada em fotografias e vídeos. É, portanto, um antimonumento.

## **Transformações da escultura e novos modos de atuação no espaço público**



*Monumento Mínimo/  
Minimum Monument.*  
Néle Azevedo. Intervenção  
Festa de Capodanno de  
Roma.  
Roma, Itália, 2020.  
Foto: Néle Azevedo

<sup>2</sup> BENJAMIM, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, Ed. Brasiliense, SP, 1994, p.225.



**As subversões das características dos monumentos** consideram as transformações ocorridas no entendimento da escultura depois dos anos 60 e a insatisfação com os espaços interiores e protegidos destinados às exposições; a mesma insatisfação que levou muitos artistas a atuarem no espaço público a partir dos anos 80; a chamada intervenção urbana. Vale lembrar que a lógica da escultura de homenagem comemorativa e de pedestal, já tinha começado a se esgarçar no final do século XIX. A escultura se expandiu abandonando forma, matéria e tema utilizados anteriormente.

Como o espaço público não é liso, nem é neutro, ainda que a neutralidade seja utilizada como desenho urbano<sup>3</sup>, tem implicações políticas, econômicas e mercadológicas; uma escultura nele instalada estabelece relações com o entorno de diferentes ordens, que podem ser de concordância, aderência, ou de fricção, etc.

Desde os anos 80, as intervenções no espaço urbano buscam discutir e evidenciar essas relações, deixando vir à tona as discordâncias e as críticas que compõem a própria estrutura social. O novo tipo de atuação no espaço público aglutina também experiências anteriores tomadas do monumento pop, das instalações, da *land art*, da arquitetura, do urbanismo e de outros tipos de experiência de caráter sociológico, participativo, cênico, etc. Diferente, portanto, da lógica de atuação de enfeitar as cidades que se espalhou a partir do séc. XVIII tendo uma escultura de homenagem com pedestal no meio da praça<sup>4</sup>.

A compreensão da escultura para além do objeto tridimensional, profundamente comprometido com o lugar que ocupa, ou no qual se atua, foi também intensamente explorado e trabalhado por Joseph Beuys<sup>5</sup> em seu conceito ampliado de arte que conduz ao que ele denomina **escultura social** – uma categoria inédita na arte, que atribui ao escultor a tarefa de analisar as estruturas sociais.

<sup>3</sup> SENNETT, Richard. *La conciencia del ojo*. Versal, Barcelona, 1990, p.60 a 67. Segundo Sennett a aparição do Protestantismo se entronca com uma forma moderna de ver do planejador urbano que desenha um entorno neutro, estéril, expresso tanto nos materiais utilizados como na planificação do conjunto. O autor defende que essa neutralização compulsiva do entorno está enraizada em parte, em uma antiga infelicidade, no medo do prazer que levou os seres humanos a tratar seu entorno da forma mais neutralizadora possível, ficando o urbanista moderno presa de uma ética protestante do espaço. Dessa forma, a neutralidade se converte também em instrumento de poder.

<sup>4</sup> Camilo Sitte, em seu livro *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*, faz um tratado sobre a construção das cidades no final século dezanove e critica a alteração do traçado urbano, da construção das praças e da colocação dos monumentos sem levar em conta os princípios artísticos que nortearam os desenhos das cidades até o século XVII. SP. Editora Atica SA 1992.

<sup>5</sup> Joseph Beuys- (1921-1986) artista alemão, considerava a arte como instrumento de mudança social e política. Também via nela uma dimensão espiritual e acreditava que materiais comuns (feltro e gordura animal estavam entre seus favoritos) podiam ser investidos de um intenso poder de cura. Considerava o papel do artista comparável ao do xamã canalizando energia dos objetos e conferindo-lhes novos poderes e novo significado. Beuys alcançou status de cult na Alemanha e muitas de suas obras foram produzidas em grandes edições. (O livro da Arte, Ed. Martins Fontes, 1997.)

Na tentativa de evidenciar relações mais complexas das estruturas sociais, as intervenções urbanas foram intensificadas em diferentes cidades pelo mundo no final dos anos noventa, ampliando sua atuação no século XXI até a chegada da pandemia com o COVID-19<sup>6</sup>. Artistas, individualmente ou em coletivos passam a “pensar e habitar” as cidades de diferentes modos. A meu ver, entre outras coisas, essas ações refletiam uma busca profunda na construção de um espaço público novo uma vez que perdemos o espaço público tradicional com o avanço do neoliberalismo, do livre mercado “engolindo” os espaços públicos.

No nosso caso aqui no Brasil, sem nostalgias de uma cidadania nunca alcançada, mas ao contrário, na afirmação de ações que poderiam abrir brechas para outro pathos de coexistências.

## **Aproximação das questões do aquecimento global**

**De 2000 a 2003 percorri oito cidades estudando sua história**, compreendendo suas dinâmicas, colocando uma ou duas esculturas em gelo e fotografando-as. Eram ações solitárias e anônimas.

No dia 7 de abril de 2005 fiz a primeira grande intervenção com o Monumento Mínimo, no centro de São Paulo. Dezesesseis anos se passaram e nesse período de tempo o Monumento Mínimo foi realizado, em grandes intervenções, em 24 cidades ao redor do mundo<sup>7</sup>.

Em setembro de 2009, após a ação com o **Monumento Mínimo** em Gendarmenmarkt – Berlim<sup>8</sup>, a relação entre Monumento Mínimo e sustentabilidade / meio ambiente se consolidou. Suas imagens receberam atenção mundial tornando-se um alerta simbólico dos perigos do aquecimento global e despertou interesse do público para além dos circuitos da arte contemporânea. Esse sentido ampliado na leitura da obra foi integrado ao conceito original de Monumento Mínimo, expandindo sua atuação em duas áreas:

- as ameaças geradas pelo aquecimento global e pelas alterações climáticas;

<sup>6</sup> A pandemia com o novo Coronavírus suspendeu o uso do espaço público, transformando o espaço privado dos lares em espaço público através das *lives*, aulas virtuais, etc. Giselle Beiguelman diz que “o espaço público, por isso, foi sua primeira vítima fatal”. Coronavida: pandemia, cidade e cultura urbana / Giselle Beiguelman. – São Paulo: ECidade, 2020. 44 p.; Digital. – (Outras palavras; v.8). Disponível em: <[https://escoladacidade.edu.br/wp-content/uploads/2020/08/200811\\_op\\_giselle\\_LEITURADIGITAL.pdf](https://escoladacidade.edu.br/wp-content/uploads/2020/08/200811_op_giselle_LEITURADIGITAL.pdf)>. Acessado em: 07/07/2021.

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://www.neleazevedo.com.br/percurso-do-monumento-minimo>>

<sup>8</sup> O vídeo desta intervenção pode ser visto em: <<https://vimeo.com/43211003>>.

- ele propõe outra forma de celebrar a memória pública dos acontecimentos históricos.

Monumento Mínimo é uma obra mais focada no processo do que no próprio objeto de arte. O desafio do espaço e de seu contexto é sempre novo, nunca se repete. A obra tem uma fluidez que incorpora novos significados ao se confrontar com novos espaços intervenientes. A produção cotidiana das esculturas compartilhada com as pessoas da cidade onde acontecerá a intervenção, também traz novos significados. Tem efeito na vida das pessoas que trabalham no processo, das que participam da ação e tem impacto na minha vida, na minha visão de mundo e na minha relação com o tempo. As intervenções com o Monumento Mínimo têm um caráter ritualístico.

O público que está no local, transeuntes, pessoas comuns, são convidadas a participar da ação colocando as esculturas nas escadas. Eles/elas passam da posição de espectadores a agentes construtores do Monumento. Esse envolvimento é fundamental para a compreensão dos vários níveis de significado da obra de arte, incluindo as ameaças geradas pelo aquecimento global e pelas mudanças climáticas. Os vídeos das intervenções estão disponíveis em: <https://www.neleazevedo.com.br/pt-videos-monumento-minimo>.

## **Despertando a consciência sobre a urgente questão climática na educação**

Posso afirmar depois de realizar 24 intervenções com o Monumento Mínimo ao redor do mundo, que a obra de arte tem um impacto profundo e imediato, com a experiência direta do derretimento compartilhada com o público. Não só no derretimento no momento da intervenção, mas também no processo coletivo de produção. Entre as inúmeras experiências de *feedback* público, destaco três intervenções que foram realizadas no campo da educação e que tiveram uma profundidade extraordinária:

1. Na escola *Alsaciene* em Paris-França, a convite de Chiqui Vázquez Salvadores e Florence Lacombe, também historiadora e crítica de arte. A intervenção aconteceu no dia 22 de março, Dia Mundial da Água.

Lacombe escreveu sobre os efeitos pedagógicos e transformadores da experiência interdisciplinar com alunos de diferentes áreas, mais estreitamente com alunos de música, que também trabalharam na confecção de esculturas de gelo, durante seis dias, e na composição e execução de músicas apresentadas junto com os Monumento mínimo dentro da escola. O depoimento da escola Alsaciene pode ser conferido no vídeo: <<https://vimeo.com/284048000>>.

2. Nas Universidades de *Vermont* e *Middlebury* (EUA), em 22 e 23 de outubro de 2018, a convite da Professora e Pesquisadora Maria Alessandra Woolson - leciona na University of Vermont para o *College of Arts and Sciences* e o *Honors College*, e é uma afiliada do Instituto GUND para o Meio Ambiente. Foi uma experiência extraordinária responder ao convite dessas professoras, pesquisadoras, que trabalham e refletem profundamente sobre as questões climáticas e acreditam na força pedagógica da obra de arte como possibilidade de reflexão e mudança.

Wolsoon publicou dois ensaios sobre essa experiência, entendendo a arte como um instrumento de conhecimento sensível: "As artes e as humanidades veiculam oportunidades únicas de interpretações sociais, ambientais e históricas. Elas permitem que os alunos entendam os problemas do meio ambiente, não apenas como uma emergência ecológica, mas sim como um sintoma de uma crise mais ampla do pensamento intelectual moderno e das sociedades modernas, como uma crise da ética moderna." publicou na ESLA um *Journal of Cultural and Literary Criticism* (2019) "Ensinando *Ecocriticism and the Global South*" por Maria Alessandra Woolson. (<http://esla.letras.uc.cl/index.php/13-articles/443-issue17>) e ReVista - revista Harvard da América Latina *The Melting of Humankind How Art Deepens our Dialogue about Climate Change* (<https://revista.drclas.harvard.edu/?s=maria%20+%20alessandra%20+%20woolson>)

Além disso, ela incentiva o trabalho dos alunos que se expressem em poemas, textos, vídeos, documentação e nos mais diversos relatos que podem ser encontrados na plataforma da Universidade de Vermont: <https://www.uvm.edu/cas/rll/nele-azevedos-minimo%20-monumento>

## Glória às lutas inglórias



*Glória às Lutas Inglórias.*  
Néle Azevedo. Intervenção  
no Pátio do Colégio –  
Virada Cultural.  
São Paulo, 2007.  
Foto: Marcos Gorgatti

**Ainda me contrapondo ao monumento**, em 2007, na Virada Cultural, realizei a intervenção *Glória às lutas inglórias* no Pátio do Colégio em São Paulo, também como um antimonumento, para se contrapor ao obelisco ali existente denominado *Glória Imortal aos fundadores de São Paulo*.

Ele foi construído com mais de duzentos caixotes cheios de frutas. Um grande desenho horizontal e aberto formava um grafismo dos povos Guaranis no mesmo tamanho do obelisco ao lado. Em meio ao desenho, muitas esteiras de palha no chão criavam espaços de convivência. Ao final da construção, o público foi convidado a celebrar através do sabor das frutas, da interação dos sentidos - a memória da vida aqui e agora. Diferente da ação anterior, não existe representação do corpo, é a celebração do corpo presente na história.

Vale lembrar que foi no "Pátio" que a cidade de São Paulo começou. Ali os jesuítas da Companhia de Jesus fundaram o colégio onde os princípios do cristianismo foram levados aos povos indígenas. Hoje é uma praça rodeada por uma arquitetura neoclássica imponente, com prédios que sediam o Tribunal e a Secretaria de Justiça. No centro, o obelisco de autoria do escultor Amadeu Zani, *Glória imortal aos fundadores de São Paulo*.

A ambiguidade do monumento - o que ele revela e o que ele esconde - fica clara ao olhar o conjunto arquitetônico da praça. Carrega o eco de

nossos mortos, de outra possibilidade de organização de espaço, de visão de mundo, enfim, de outra cultura.

Procurei trazer à luz essa ambiguidade do monumento e ressignificar a memória pública. Incluir o que se oculta na celebração oficial da história. (Vídeo em <https://vimeo.com/43217967> )

## Piracema urbana



*Piracema Urbana. Néle Azevedo. Intervenção no Palácio do Governo. Porto Velho, Rondônia, 2013. Foto: Néle Azevedo*

**Na praça Getúlio Vargas (Porto Velho - RO) em 14 e 15 de novembro de 2013.** Eu já contava com o percurso em dezenas de cidades pelo mundo quando recebi o convite da Funarte para ministrar uma oficina de intervenções urbanas dentro do programa “Desafios Contemporâneos”. Rondônia tinha existência no meu imaginário pela lembrança da Ieda, colega de trabalho na agência do INPS em Pinheiros, nos anos 70, quando ainda se consolidava a ideia de transformar Rondônia em estado. Era algo tão distante e diferente contado pela Ieda que para mim ficou diretamente ligado na memória Rondônia o lugar estrangeiro de onde Ieda veio...

Muita vida rolou, encaminhei-me para a faculdade, mestrado, para o trabalho com a arte e andei mundo.

Preparando o material da oficina, além de me lembrar daquela

Rondônia/leda/estrangeira, me dei conta que Porto Velho era mais desconhecida e misteriosa para mim que Paris ou Berlim. Que história da Arte Urbana contaria? Levaria modelos do “sul maravilha” ou da Europa? A intervenção nos espaços urbanos tem um sentido singular para cada cidade, não funciona como fórmula/forma/fôrma. Então, todas as tentativas de preparação me pareciam falsas, um tipo de armadura na defesa de um saber hierárquico e neocolonialista.

Optei por me esvaziar de um arsenal de informações; chegar à cidade sem nada, experimentar ser um copo/corpo vazio, desse modo teria espaço para ver a cidade, para trocar saberes com as pessoas na oficina da Casa de Cultura Ivan Marrocos. Isto de fato aconteceu: uma troca de saberes sem hierarquia.

Foram cinco dias de trabalho, de conversa, de bons encontros e caminhadas pela cidade. Já no terceiro dia surgiu a piracema urbana dentro da oficina, durante uma discussão sobre espaços públicos de Porto Velho. A conversa começou com a sugestão de um trabalho na balsa que liga a cidade a outra margem do rio. Nessa conversa veio junto a balsa, a ponte, a usina, o remanejamento da população ribeirinha, a cabeceira da ponte, o loteamento e a nova ocupação da margem.

A construção da usina no rio madeira destruiu a cachoeira onde acontecia a piracema dos peixes. Daí a ideia de trazer os peixes para cidade cresceu e envolveu os participantes da oficina.

Pensamos que Piracema resumia poeticamente as questões do desvio do rio, da construção da usina e da ocupação do solo na margem esquerda do rio.

Escolhemos o local da intervenção: a Praça Getúlio Vargas em frente ao Palácio do Governo do Estado. Nessa mesma praça as andorinhas fazem a sua “piracema” anual. É um fenômeno extraordinário. Pareceu-nos uma metáfora perfeita usar o mesmo local, ocupar junto com as andorinhas que, vivas no ar, fazem um imenso balé e nos lembram da força expressiva da natureza. A piracema urbana foi desenhada no chão com estêncil. Centenas de peixes subiram as escadas da praça em direção ao Palácio.

Rondônia deixou de ser estrangeira. Porto Velho tem existência concreta e muito a se fazer. A cidade vista de fora (na visão do Google), “foi criada por um industrial americano que explorava madeiras”. Os pontos

turísticos e os monumentos oficiais marcados são todos ao gosto ocidental e nenhum povo indígena é sequer considerado na formação da cidade.

A pluralidade de acontecimentos e de junções da história vista de perto é muito mais rica que a visão mostrada assim ao longe. Caberia contar outras histórias na rede virtual, criar outra “vista” de Porto Velho, de marcar outros “monumentos de saberes”. Mas esse é um assunto extenso que não cabe aqui agora. (<https://www.neleazevedo.com.br/piracema-urbana>)



*Estado de Suspensão/  
Suspended State.*  
Néle Azevedo. Intervenção  
na Praça Ramos de  
Azevedo, São Paulo, 2019.  
Foto: Ana Paula do Val

Por fim, apresento a intervenção realizada em 28 de junho de 2019 em frente ao teatro Municipal em SP. Em comum com o Monumento Mínimo é composta de esculturas em gelo. Mais de 1000 figuras de gelo são suspensas em diferentes alturas em uma estrutura metálica. Durante cerca de uma hora, elas, lenta e dramaticamente, desaparecem.

As esculturas são antropomórficas e alongadas (feminina e masculina), suspensas por fios. Elas são iluminadas, acentuando o gotejamento, rachaduras e quebra do gelo. Elas derretem nesse estado de suspensão e o som do derretimento é amplificado por microfones instalados em vasilhames de cozinha, como panelas, bacias e tampas.

A instalação/performance alude a um estado provisório, a uma suspensão do corpo em relação ao chão, a um estado de estar em



algum lugar sem realmente estar lá. Enquanto derretem, evidenciam não apenas a fragilidade e o efêmero, mas também um estado provisório de passagem, de transição, do intermediário. A temporalidade das figuras de gelo suspensas recorda nossa condição humana tanto do ponto de vista da subjetividade quanto do coletivo. Pelo derretimento dos corpos e pela expansão do som, a obra traz à tona os conflitos entre a temporalidade humana e a temporalidade expressa pelo ritmo da vida contemporânea: questões do corpo, da existência, da subjetividade e do espaço. (<https://www.neleazevedo.com.br/estado-de-suspenao>).

Concluindo penso que a citação de Lévi-Strauss na canção Fora da ordem de Caetano Veloso “Aqui tudo parece que ainda é construção e já é ruína” define bem nosso estado de ser enquanto “país tropical” com vocação para o moderno que se subestima e subestima a tradição ancestral dos povos indígenas e dos povos negros escravizados. Trabalhar com o precário, com o efêmero, pareceu-me traduzir esse estado de construção e destruição permanentes de nossa história.

Quanto à questão ecológica, ela é ética – estamos juntos: terra, água, fogo, ar, animais, plantas e humanos. Devemos aprender uns com os outros e viver sem hierarquizar o que está vivo. A ideia de que somos de alguma forma superiores ao que nos cerca está enraizada em nossa civilização. A ameaça gerada pela mudança climática finalmente coloca os seres humanos no lugar a que pertencemos: junto com todos os tipos de vida.

---

## REFERÊNCIAS

BEIGUELMAN, Giselle. **Coronavida**: pandemia, cidade e cultura urbana. (Outras palavras; v.8). São Paulo: ECidade, 2020. Disponível em: <[https://escoladacidade.edu.br/wp-content/uploads/2020/08/200811\\_op\\_giselle\\_LEITURADIGITAL.pdf](https://escoladacidade.edu.br/wp-content/uploads/2020/08/200811_op_giselle_LEITURADIGITAL.pdf)>. Acesso em: 7 jul. 2021.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica Arte e Política**. (Obras escolhidas), vol 1, 10ª Reimpressão. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

SENNETT, Richard. **La conciencia del ojo**. Barcelona: Versal, 1990.

SITTE, Camillo. **A Construção das Cidades segundo seus princípios artísticos**. Org. Carlos Roberto M. Andrade, trad. Ricardo Ferreira Henrique. São Paulo: Ed. Ática, 1992.



FRANCISCO BRENNAND  
*Parque de Esculturas com Torre de Cristal*  
Cerâmica e bronze  
Recife, PE, 2000  
Foto: Breno Laprovítera

# O PROJETO “RECIFE ARTE PÚBLICA” E A CIDADE COMO TERRITÓRIO PARA AÇÕES EDUCATIVAS

Lúcia de Fátima Padilha Cardoso<sup>1</sup>

## RESUMO

Este texto apresenta o projeto “Recife Arte Pública” que mapeou esculturas, murais e vitrais inseridos em espaços públicos da cidade do Recife. A partir do mapeamento desse acervo, o projeto desenvolveu o livro “Cidade Educativa” que tem como proposta utilizar a arte pública como recurso para ações educativas multidisciplinares e ter a cidade como uma sala de aula ao ar livre e acessível a todas as pessoas.

\*

## Introdução

O que é *arte pública*? Definir esse termo pode não ser tão simples, especialmente nos dias de hoje, diante da variedade de manifestações artísticas na contemporaneidade. A princípio a arte pública parece estar relacionada à arte criada para ocupar espaços públicos da cidade. Entretanto, alguns autores consideram que toda a arte é pública, visto que as obras de arte que fazem parte de acervos dos museus estão acessíveis ao grande público, ou mesmo consideram que a própria noção de arte já indica que ela é pública, pois toda arte é feita para ser compartilhada com algum público (REGATÃO, 2015, p. 2).

O termo *arte pública* surgiu no século XIX para definir a diferença entre a arte que estava confinada em espaços privados – museus e galerias – da arte inserida na paisagem urbana. Com as novas possibilidades da arte contemporânea, surgiram outras denominações como *arte urbana*, *arte relacional*, *arte contextual*, *intervenção urbana*, etc. De acordo com

<sup>1</sup> Arquiteta, Arte Educadora e Coordenadora do Projeto “Recife Arte Pública”. E-mail: [luciapadilha22@gmail.com](mailto:luciapadilha22@gmail.com)

Regatão (2015, p. 1), essa variedade de termos para definir o que seja arte pública é relativamente recente e tem sua origem no século XX. Segundo o autor:

Durante um longo período de tempo a designação Arte Pública, entendida enquanto categoria artística suscitou o debate e alguma controvérsia nos meios acadêmicos, não apenas por se tratar de um termo relativamente recente no campo historiográfico, mas, sobretudo pelo facto de este conceito não reunir um consenso generalizado. Antes de mais, é um conceito que veio questionar as noções tradicionais de monumento escultórico, a sua forma e função, bem como o lugar do espectador, convocando novos modelos fundados na pesquisa estética desenvolvida durante o século XX. (REGATÃO, 2015, p. 1).

Para José Alves (2007, p. 5), esta polémica em definir o que seja arte pública pode ser simplificada. Segundo o autor, as obras de arte classificadas ou nomeadas como arte pública estabelecem duas características em comum: a) são obras de arte localizadas em espaços de circulação de público, e b) o público que passa a interagir com essas obras é conseqüentemente transformado em “público de arte”. O autor também chama a atenção para a origem da arte pública, a qual remonta às mais antigas experiências humanas com a arquitetura. Segundo ele:

Apesar de o campo ser percebido — e a sua atual denominação estabelecida — no discurso da arte, a partir da segunda metade da década de 1960, as origens da Arte Pública remontam às mais antigas obras de arte identificadas, como as pinturas das cavernas pré-históricas, as quais faziam “parte” da habitação. Em sequência, por um duradouro período, a arte foi praticamente entrelaçada com a arquitetura [Egito, Mesopotâmia, Grécia, Roma, catedrais da Idade Média, etc.]. Nessas culturas, muito do melhor trabalho artístico produzido parece ajustar-se àquilo que hoje é considerado como pertencente à “Arte Pública” (ALVES, 2007, p. 6).

Percebe-se então que, apesar de ser uma arte presente na história humana há bastante tempo, ainda é um campo de estudos relativamente recente e, portanto, torna-se um campo fértil para ampliar pesquisas e discussões sobre o assunto. Nesse sentido, tentar perceber seu conceito parece ser um bom começo para compreendê-la em seus múltiplos sentidos. Segundo Regatão (2015, p. 2):

Um dos aspetos que melhor caracteriza a arte pública é precisamente o carácter universal do seu envolvimento com o público, na medida em que se dirige a toda à sociedade e não apenas a um segmento específico, como geralmente se observa nos lugares institucionais da arte, e por isso participa diretamente no quotidiano social através dos locais de convívio

e lazer que integram a própria paisagem urbana. Diversos autores reconhecem, também, que este conceito serviu para distinguir duas práticas artísticas distintas, uma dirigida para museus e galerias e outra orientada para os espaços públicos. (REGATÃO, 2015, p. 2)

Além do aspecto de interação social cotidiana com o público, outro aspecto a ser considerado para se compreender a arte pública é seu caráter temporal, ou seja, a durabilidade da sua presença na paisagem urbana. Esculturas são exemplos de obras de arte públicas de caráter permanente, enquanto que grafites ou intervenções urbanas são, em sua maioria, de caráter temporário.

Sendo assim, de uma maneira geral, o termo arte pública pode ser entendido como a arte feita em espaços públicos, fisicamente acessível e que modifica a paisagem da cidade de maneira permanente ou temporária. E que, independente de ser permanente ou temporária, é provocadora de interações simbólicas e sensoriais entre a cidade e seus habitantes.

A arte presente nos espaços públicos permite descobrir uma série de narrativas que foram construídas ao longo do tempo, contam histórias de diferentes gerações, despertam sentimentos de identidade e uma pluralidade de relações para quem vivencia a cidade com um olhar mais atento.

Além disso, o fato de se localizarem em praças, ruas ou edificações públicas as torna fisicamente acessíveis em dois aspectos: tanto pela facilidade de encontrá-las nesses locais onde se transita no dia a dia, como pelo fato de poderem ser tocadas, permitindo estabelecer relações sensoriais diferentes das formalidades exigidas na maioria dos espaços institucionais da arte, como museus e galerias.

É possível perceber então que a arte inserida na paisagem e no convívio cotidiano das cidades possui o potencial de fazer conexões com diferentes campos do conhecimento – que vão além do campo da arte –, como história, sociologia e urbanismo, por exemplo. Nesse sentido, a arte pública pode ser considerada um valioso recurso educativo multidisciplinar, de fácil acesso e que pode ser utilizada em diversas ações educativas.

Entretanto, apesar de todo esse potencial, são raras as iniciativas que envolvem arte pública e ações educativas. A ausência de tais ações contribui para a invisibilidade de um conjunto de obras que possuem uma

riqueza simbólica, artística e cultural e que compõe um acervo público presente nas cidades, acessível a toda a sociedade, mas que permanece esquecido.

Segundo Reis (2007, p. 20), os estudos que cruzam arte pública e educação artística são escassos. Para as pesquisas desse autor, não interessava o conceito de arte pública, sua história ou sua finalidade, mas sim o objeto artístico em si e sua especificidade enquanto obra de arte e recurso educativo, visto que seu estudo tinha como foco principal a educação artística.

Em sua dissertação de mestrado, o autor diz que a arte em espaços públicos é importante porque nos dá “uma sensação de lugar” envolvendo as pessoas que o usam e tornam os espaços mais agradáveis, mais funcionais, capazes de “acolher a vida social”. Reis (2007, p. 51) aponta que é importante perceber o que se pode aprender através da arte pública e indica qual o papel educativo das obras de arte nos espaços públicos. A partir dessa intenção, o autor lança questões importantes sobre o papel da arte pública para ações educativas:

Se arte pública é vital porque existe onde vivemos e trabalhamos quer dizer que temos com ela uma relação quotidiana. Mesmo que não lhe prestemos a devida atenção, as obras estão lá! Já as vimos uma e outra vez, provavelmente todos os dias. Mas o que é que elas representam para nós? Que pensamos nós delas? Como as entendemos? O que aprendemos com elas? Nunca saberemos estas respostas se não pensarmos sobre elas, se não pararmos para observar, contemplar, fruir... e pensar outra vez. (REIS, 2007, p. 52)

Diante de todas essas considerações, surgiu o projeto “Recife Arte Pública” que, desde 2013, vem mapeando obras de arte que estão espalhadas por espaços públicos da cidade do Recife. Para estabelecer um recorte no objeto da pesquisa, o projeto fez a opção por obras de arte inseridas na paisagem urbana de caráter permanente e selecionou três categorias a serem mapeadas: esculturas, murais e vitrais. A intenção principal do projeto é tornar esse acervo visível e reforçar o potencial para ser incluído como recurso de ações educativas.

## Mapeamento da Arte Pública do Recife: metodologia e resultados

A cidade do Recife abriga uma relevante coleção de obras de arte espalhadas em ruas, praças, parques e prédios públicos. Trata-se de um acervo admirável que transforma a cidade em uma exposição coletiva permanente. A maioria das obras está disponível para apreciação. Algumas representam verdadeiros cartões postais da cidade ou mesmo contam a história do Brasil e do mundo.

Porém, apesar de constituir um valioso patrimônio cultural da capital pernambucana, grande parte dessas obras passa despercebida pela população. Muita gente passa pelas ruas e não tem consciência de que certas obras possuem valores artísticos e que estão relacionadas com a história e a construção de identidades coletivas. Na maioria das vezes, a falta de conservação e a ausência de identificação das obras também contribuem para que não se desperte o interesse do público que circula pela cidade.

Diante dessa lacuna, surgiu o projeto “Recife Arte Pública”, cujo objetivo inicial foi tornar visível esse acervo público que está disponível a todas as pessoas e que é também um patrimônio artístico e cultural de toda a sociedade. Como ponto de partida, o projeto fez a opção por mapear obras de arte que estivessem inseridas na paisagem da cidade de forma permanente, em três categorias: esculturas, murais e vitrais.

Desde 2013, o projeto “Recife Arte Pública” já mapeou cerca de 300 obras de arte em espaços públicos da cidade do Recife. Durante a pesquisa, foram realizadas visitas in loco, entrevistas e consultas a livros e arquivos públicos. A equipe visitou 32 bairros da Região Metropolitana do Recife. Como resultado, foram mapeadas aproximadamente 200 esculturas, 80 murais e 30 vitrais localizados em ruas, praças, parques e edifícios públicos nas quatro zonas principais da cidade: *Leste (Centro), Norte, Oeste e Sul*.

Tal divisão teve como referência os limites territoriais das seis *Regiões Político-Administrativas (RPA)* estabelecidas pela Lei Municipal nº 16.293 de 22.01.1997, sendo a *Zona Leste (Centro)* equivalente à *RPA 01*, a *Zona Norte* à *RPA 02* e *RPA 03*, a *Zona Oeste* à *RPA 04* e *RPA 05* e a *Zona Sul* à *RPA 06*. Durante o mapeamento, foi realizada uma pesquisa coletando dados



relevantes sobre as obras, como informações sobre seus autores, títulos e datas em que foram realizadas.

Para o mapeamento das esculturas, o projeto identificou mais de 100 pontos de localização de espaços públicos no Recife. São monumentos, esculturas, estátuas, bustos, que datam do século XVIII até os dias atuais, muitas delas associadas à arquitetura de prédios. Entre as esculturas, destacam-se obras de artistas pernambucanos como Abelardo da Hora, Francisco Brennand e Corbiniano Lins. Muitas dessas obras foram criadas na década de 1960, com temas que reforçam fatos históricos de Pernambuco ou criam relações com uma identidade local.

O mapeamento das esculturas também permitiu identificar conjuntos de obras que juntas formam percursos temáticos pela cidade, como por exemplo, o conjunto de obras localizadas na Rua da Aurora, que trazem como tema o período do Regime Militar no Brasil e cujo destaque é o “Monumento Tortura Nunca Mais”. Da mesma maneira, o “Circuito da Poesia” faz homenagem a personagens do universo literário e musical pernambucano e que espalhou 18 estátuas por ruas e praças do Recife.

Outra peculiaridade do mapeamento das esculturas do Recife é o conjunto de obras que fazem homenagens aos trabalhadores e personagens populares, como os violeiros, o sanfoneiro, o vendedor de caldo de cana, o vendedor de pirulito, o pescador, o carteiro e o gari. A maioria das esculturas é de autoria de Abelardo da Hora, Corbiniano Lins e José Faustino de Nova Jerusalém. Esse conjunto de obras poderia compor o “Circuito dos Trabalhadores”, um percurso temático ainda pouco explorado e que é uma singularidade da cidade do Recife.

Em se tratando dos murais artísticos, o projeto mapeou mais de 80 obras localizadas em ambientes externos ou internos, tanto em espaços públicos como também em espaços privados, mas com livre acesso ao público. Entre os principais nomes da arte mural do Recife estão Francisco Brennand, Lula Cardoso Ayres e Cícero Dias. Boa parte desses murais foi produzida entre as décadas de 40 e 90, utilizando técnicas artísticas diversas como pintura, cerâmicas ou azulejaria.

Entre os murais mapeados, destacam-se os murais pintados por Cícero Dias, em 1948, e que são considerados os primeiros murais abstratos da América Latina. Ao todo foram pintados nove murais em diferentes ambientes do edifício onde hoje funciona a Secretaria da Fazenda de

Pernambuco (SEFAZ). Pintados sobre paredes, os murais trazem elementos da paisagem do Nordeste, como o canavial, o coqueiral, o mar e o rio Capibaribe. Devido às inúmeras reformas na edificação ao longo dos anos, os murais ficaram encobertos até o início dos anos 80, quando um processo de restauração recuperou seis deles.

No mapeamento dos vitrais, o projeto identificou cerca de 30 vitrais inseridos no espaço construído de edifícios públicos, como igrejas, prédios de instituições governamentais, clubes, teatros e cinemas. Foi possível encontrar vitrais da década de 1930 até o final do Século XX, presentes em exemplares tanto da arquitetura eclética como da moderna.

O vitral do Palácio da Justiça de Pernambuco, feito pelo artista alemão Heinrich Moser, em 1930, é um dos destaques dessa categoria. Moser trabalhava com vidros coloridos, cujos matizes chegavam aproximadamente a 200 tonalidades. O vitral do Palácio da Justiça é uma das suas obras mais significativas e é reconhecido nacional e internacionalmente tanto pela qualidade técnica como por ser um raro exemplo de harmonia de composição entre cor, luz, sombra e traço.

A presença de artistas mulheres na arte vitralista recifense também é um diferencial nesse mapeamento, com ênfase para o conjunto de obras da pernambucana Aurora de Lima e de Marianne Peretti, artista francesa, radicada em Olinda, considerada uma das maiores vitralistas do Brasil.

O resultado de todo o mapeamento do projeto “Recife Arte Pública” – esculturas, murais e vitrais – pode ser conferido no site [www.recifeartepublica.com.br](http://www.recifeartepublica.com.br) com imagens e informações sobre as obras e os (as) artistas.

### **Cidade Educativa: a Arte Pública como recurso educativo**

A partir do mapeamento do projeto, ficou evidente o potencial que o acervo da arte pública do Recife poderia oferecer a todo o público que transita por seus espaços urbanos, sejam seus habitantes ou pessoas que visitam a cidade. Também ficou claro que a falta de informações sobre as obras de arte contribuía para a invisibilidade e o desperdício de um recurso educativo acessível a muitas pessoas.

Algumas questões nortearam o processo de investigação e o reconhecimento do potencial educativo da arte pública do Recife, tais

como: “O que podemos aprender com a arte pública inserida na paisagem urbana do Recife?”, “Como entender as relações entre arte, cidade, memórias e identidades?”, “De que maneira a arte pública constrói identidades coletivas?”, “Quais histórias estão sendo contadas (ou silenciadas) a partir daquela obra de arte pública?”, “A arte pública representa o quê e para quem?”.

A partir desses questionamentos, o projeto começou a identificar similaridades entre algumas obras de arte que favoreciam agrupamentos temáticos voltados para abordagens educativas. Dessa maneira, surgiram quatro eixos temáticos: *Cidade Arte*, *Cidade Memória*, *Cidade Identidade* e *Cidade Poesia*.



Parque de Esculturas com  
Torre de Cristal.  
Francisco Brennand.  
Recife, 2000.  
Foto: Breno Laprovítera

Para cada um desses eixos temáticos, foram selecionados conjuntos de obras que dialogavam com o conteúdo de cada tema. Além disso, foi levada em consideração a localização dessas obras para que fosse possível criar percursos que permitissem tecer relações entre as obras, o eixo temático e a cidade vista como uma sala de aula ao ar livre.

O centro do Recife foi escolhido como o recorte principal para a seleção das obras e percursos, visto que é a área da cidade com maior concentração de arte pública. A partir desses pontos norteadores, foram então desenvolvidos os conteúdos para cada tema.

O tema *Cidade Arte* sugere olhar para a cidade como uma exposição de arte a céu aberto onde é possível conhecer obras de diferentes artistas, feitas com técnicas e poéticas distintas.



*Rosa dos Ventos.*  
Cícero Dias.  
Recife, 2000.  
Foto: Breno Laprovítera



Em *Cidade Memória* a proposta é conhecer histórias representadas em obras de arte públicas que promovem a construção e reconstrução de uma memória coletiva, compartilhada por diferentes gerações.



*Joaquim Nabuco e a Abolição da Escravatura.*  
Abelardo da Hora.  
Recife, década de 60.  
Foto: Breno Laprovítera

As obras selecionadas para o tema *Cidade Identidade* sugerem reflexões sobre o conceito de identidade e sobre a pluralidade cultural brasileira. E, por fim, o tema *Cidade Poesia* convida para conhecer o universo literário e vivenciar a cidade como um lugar poético.



*Violeiros*  
Abelardo da Hora.  
Recife, década de 1960.  
Foto: Hassan Santos

A partir disso, foi elaborado o livro “Cidade Educativa”, cuja proposta principal é que professoras e professores possam utilizar esses temas para inspirar suas aulas e ter a arte pública como um recurso educativo multidisciplinar e de fácil acesso a todas as pessoas, além de explorar a cidade como território para a criação de ações educativas diversas.

O livro traz textos informativos, imagens das obras de arte, sugestões de atividades, questões mediadoras, propostas de leituras e um mapa com a localização das obras selecionadas para se fazer o percurso sugerido por cada tema. Além disso, o livro apresenta algumas imagens acompanhadas de audiodescrição, favorecendo o acesso para pessoas com deficiência visual, como também incentivando experiências através do toque para perceber formas, texturas e uma série de sensações acessíveis para qualquer pessoa.

No site do projeto “Recife Arte Pública” – [www.recifeartepublica.com.br](http://www.recifeartepublica.com.br) – há uma versão digital do livro “Cidade Educativa” disponível para leitura, além de quatro videoaulas de introdução a cada um dos temas.

A partir dessas iniciativas, o projeto pretende incentivar a inclusão da arte pública como recurso educativo e a compreensão da cidade como um território fértil para ressignificar identidades, memórias e sentidos simbólicos através da arte que está acessível nos espaços públicos e constitui um patrimônio artístico e cultural de toda a sociedade.

## REFERÊNCIAS

ALVES, J. F. Arte Pública: Produção, Público e Teoria. In: **Simpósio de Artes Plásticas: Experiências Atuais em Arte Pública**, 16º, 2007, Santander Cultural, Porto Alegre.

FRANCA, Rubem. **Monumentos do Recife: estátuas e bustos, igrejas e prédios, lápides, placas e inscrições históricas do Recife**. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1977.

FREYRE, Gilberto. **Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife**. São Paulo: Global Editora, 2007.

RECIFE ARTE PÚBLICA: ESCULTURAS. Livreto do projeto **Recife Arte Pública**, 2016.

REGATÃO, J. P. Do Monumento Público à Arte Pública Contemporânea. **Convocarte**. Revista de Ciências da Arte, Lisboa, Tema: Arte Pública, v.1, p. 66-76, 2015.

REIS, Ricardo. **Arte Pública como recurso educativo**. Lisboa: Faculdade de Belas Artes. Tese de Mestrado, 2007.



CAYTANO  
*Cabocla*  
Vídeo Projeção  
Salvador, BA, 2017

# FESTIVAL RECONVEXO DE VÍDEO-PROJEÇÕES MAPEADAS: INSPIRAÇÕES, TRAJETÓRIA E EXPERIÊNCIAS NO RECÔNCAVO DA BAHIA

**Fernando Rabelo e Maira Carbonieri<sup>1</sup>**

## RESUMO

O *Festival Reconvexo de Vídeo-Projeções Mapeadas* leva intervenções urbanas e atividades de formação para espaços públicos das cidades de Cachoeira e São Félix, no Recôncavo da Bahia. Promove interação com a população local e intercâmbios priorizando a democratização do acesso à arte e as novas tecnologias. Trataremos da trajetória e experiências no decorrer da realização das quatro edições do evento.

\*

## Introdução

O *Festival Reconvexo* tem como característica principal ser um evento de artes visuais e novas tecnologias criado e realizado fora dos grandes centros, participando de um processo de valorização da cultura local e do conjunto patrimonial histórico do Recôncavo da Bahia. Foram realizadas exposições em diversas fachadas de monumentos de grande valor sociocultural para a região. Um evento focado na técnica do mapeamento digital de superfícies, conhecido como *video mapping* ou vídeo-projeções mapeadas.

Trataremos neste texto, inicialmente, sobre o processo de criação do *Festival Reconvexo*, apresentando os principais motivos que nos levaram a realizar este projeto: a importância da descentralização do fomento de atividades da área das artes e novas tecnologias; o movimento de interiorização do ensino de nível superior realizado no Brasil a partir dos anos 2000 e, a atual necessidade de promover ações visando a inclusão digital através da educação e da interação com novas formas de expressão artística.

---

<sup>1</sup> Fernando Rabelo é artista multimídia, professor do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e doutorando na Universidade Politécnica de Valência, Espanha – [frabelo.rabelo@gmail.com](mailto:frabelo.rabelo@gmail.com); Maira Carbonieri é produtora cultural e mestranda em Economia Social pela Universidade de Valência, Espanha – [mairacarbonieri@gmail.com](mailto:mairacarbonieri@gmail.com). Ambos idealizadores e produtores do Festival Reconvexo.



Logo, apresentaremos a trajetória do evento, descrevendo a experiência de cada edição e a interação com o espaço público e com a população local. Contaremos um pouco sobre o processo de realização das intervenções urbanas criadas pelos artistas selecionados através de convocatória nacional aberta ou convidados pelo Festival. Nestas oportunidades, foram exibidas obras de diversos tipos, com a intenção de explorar as amplas possibilidades da técnica da vídeo-projeção mapeada, característica do *Festival Reconvexo* e uma das principais diferenças em relação a outros festivais do mesmo tema. Por último, focamos na questão da formação, considerada uma ação importante na programação do evento. Apostando na produção de conhecimento, aproximação e empoderamento tecnológico, o festival promove oficinas para diferentes públicos.

No ano de 2011, Fernando Rabelo, professor recém-contratado pela UFRB (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia) como docente do Curso de Artes Visuais, recebeu o convite do artista e curador Rodrigo Minelli para realizar uma das oficinas do projeto HackLab VIVO. O tema da oficina foi “Tecnologias Móveis” e o professor, com uma proposta crítica, resolveu deslocar os projetores de vídeo normalmente utilizados dentro das salas de aula para as ruas das cidades de Cachoeira e São Félix. A ideia de realizar intervenções artísticas funcionou tão bem que acabou transformada por Fernando Rabelo em um dos projetos de extensão do curso de Artes Visuais e no *Festival Reconvexo*.



*Projeção Interativa na Cruz de São Felix.*

Vídeo-Projeção Mapeada de Gugui Martinez, Maiana Brito e Tau Torinho  
Oficina “Tecnologias móveis” no Hacklab Vivo São Felix, 2011

Foto: Maira Carbonieri

O nome *Reconvexo* surgiu de uma relação poética entre a região do Recôncavo da Bahia e as lentes convexas inseridas no jogo de reflexos luminosos dos vídeo-projetores. Desde sua primeira edição, o evento tem como objetivo levar até o Recôncavo um pouco do que há de melhor na cena do *video mapping* no mundo e despertar o interesse do público para as artes visuais tecnológicas.

## **Descentralização e Interiorização**

O *Reconvexo* é considerado o primeiro festival de *video mapping* do Brasil realizado fora das grandes capitais e teve a descentralização cultural como um propósito, alinhando seus ideais com as políticas públicas instituídas pelo Sistema Nacional de Cultura (SNC) e pelo Ministério da Educação (MEC) no início dos anos 2000 pelo governo do então Presidente Luiz Inácio Lula da Silva. A UFRB (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia) surgiu em uma das ações deste governo como política de interiorização do ensino superior no Brasil através da construção de mais de 13 universidades, principalmente localizadas nas regiões norte e nordeste. Entende-se, conforme ressalta Protetti (2009, p.4), que a ação de descentralizar passou por uma ressignificação conceitual sendo considerada uma transformação produtiva que procura a equidade de oportunidades e de investimentos fora das grandes capitais ou de centros que concentram maiores recursos financeiros.

Na descentralização do ensino superior, foram geradas novas oportunidades aos moradores das cidades do interior, permitindo o acesso ao estudo e a estruturas de qualidade, interrompendo um fluxo migratório de deslocamento até a capital. Fatores que não só valorizam a região como também fomentam o comércio local pela chegada de docentes e discentes das regiões próximas ou de outros Estados da Federação.

Outra política pública de grande impacto sociocultural é a da inclusão digital centrada na democratização do acesso às tecnologias de informação e comunicação (TICs), focadas no aprendizado da programação de interfaces e na utilização de equipamentos inovadores voltados para as práticas artísticas em meios digitais. Diminuir a dívida digital (COMPAINÉ, 2001) e atenuar as desigualdades que acontecem por

uma má distribuição de recursos financeiros e científicos é um desafio que faz parte da realidade brasileira.

### **O *video mapping* e suas potencialidades**

O *video mapping*, que traduzimos para vídeo-projeções mapeadas, é uma tecnologia de intervenção urbana e artística que surgiu através de desdobramentos do cinema expandido. Um dos primeiros teóricos que trataram da nova mentalidade do cinema na sua condição experimental de procurar sair dos limites impostos pelas telas estáticas e grandes estúdios, foi o crítico norte-americano Gene Youngblood. No seu livro *Expanded Cinema* de 1970, o autor aborda processos inéditos realizados com experiências cinematográficas. Krzysztof Wodiczko é um dos artistas citados por Youngblood que explorava novas formas de exibição e criou diversos trabalhos de projeções externas em edifícios e monumentos. Diante do uso criativo das projeções nos espaços externos e a forma expressiva de suas criações podemos citá-lo como um dos precursores das vídeo-projeções mapeadas.

Segundo Marcio Motta, entre as principais características da projeção mapeada estão:

a possibilidade do efeito volumétrico ou escultórico do vídeo/imagem projetado sobre superfícies tridimensionais; a criação de efeitos ópticos de anamorfoses volumétricas (nas quais tem-se a ilusão de distorção do espaço e das formas-superfícies de projeção); o travestimento imagético das superfícies ou objetos inanimados, dando-lhes a ilusão de ânima; e de maneira geral, a quebra da moldura e limites da projeção cinematográfica, para um "sem limite" composicional (MOTTA, 2014, p. 55).

Conforme afirma Pereira (2014, p. 20), podemos considerar que a criação e a apreciação da obra de *video mapping* se baseia em dois momentos fundamentais: a projeção imagens-luz criadas em relação direta com as formas e significados das superfícies e, a formação de significado postos em questão durante a intervenção artística.

Wilson de Moraes (2016, p. 32) também escreve uma pertinente análise sobre *video mapping* onde comenta que a técnica possibilita a inclusão de outras linguagens que contribuem com a narrativa e, como no teatro, no cinema e na literatura, podemos utilizar a cultura local, o contexto, para

comunicar, envolver, deslumbrar e encantar, misturando o ambiente digital com o natural.

A tecnologia da vídeo-projeção mapeada pode ser utilizada como uma ferramenta para a realização de intervenções urbanas efêmeras onde, na execução da obra, a antiga fachada ou a rígida superfície antes imutável se torna espaço para o imprevisível como se fosse um desvio de sua função. Neste ponto, cabe citar o conceito lefebvriano de “desvio” (*diversion, détournement*) como uma prática de apropriação do espaço público que pode provisoriamente colocar fim aos espaços fechados e esterilizados. Esses “desvios” do espaço público, como ressalta Patrícia Bertucci (2016, p. 102), são rupturas de uma prática imposta pelo funcionalismo ou pelo poder político. Os “desvios” momentâneos são pontos de ruptura radical e de possível reconhecimento espacial. Alguns movimentos são efêmeros e passam instantaneamente ao esquecimento, mas durante sua passagem podem existir alterações no cotidiano – algumas vezes decisivas e outras revolucionárias – a serem descobertas e alcançadas (BERTUCCI apud LEFEBVRE, 2016).

Dentro do universo de possibilidades que esta ferramenta artística e tecnológica proporciona, difundir e estimular o conhecimento e seu uso como uma forma artística de intervenção no espaço urbano apresenta-se como uma atividade muito motivadora.

## **Histórico do Festival**

A primeira edição do evento, o I *Reconvexo: Festival de Vídeo-Projeções Mapeadas e Interativas*, realizado em abril de 2013 em Cachoeira e São Félix, no Recôncavo da Bahia, teve como grande diferencial a aposta na interatividade e na abertura de convocatória nacional para envio de propostas artísticas, duas características inovadoras entre os eventos do mesmo tema. Foram exibidas obras em grandes fachadas do patrimônio histórico das duas cidades e foi montada uma exposição de obras para galeria. Os trabalhos exibidos foram idealizados e montados por artistas de diferentes regiões do país, selecionados na convocatória e convidados pelo Festival para virem à Cachoeira. A exposição para galeria foi composta por instalações interativas inéditas que projetavam em superfícies como água,

esculturas, objetos inusitados e criavam ambientes imersivos explorando o espaço, materiais, luzes e sombras.



*Coletivo Optiopitica  
Chamalotes.*  
I Festival Reconvexo de  
Vídeo-Projeções mapeadas  
e Interativas  
Projeções em pratos  
descartáveis  
Galeria Hansen Bahia,  
Cachoeira, 2013  
Foto: Acervo Festival  
Reconvexo

Em 2015, o *Reconvexo* Itinerante levou as obras interativas da primeira edição para uma das galerias da Caixa Cultural Brasília. Foi produzida uma exposição de dois meses de duração, recebendo um grande número de público visitante guiados por monitores locais selecionados entre estudantes da UNB (Universidade de Brasília). Nesta oportunidade, divulgou-se o Recôncavo apontando-o como um polo das artes visuais da Bahia e foi firmada uma parceria com a UNB (Universidade de Brasília) que apoiou na produção local e recebeu estudantes da UFRB (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia) que viajaram custeados pelo festival para participar da montagem da exposição na Capital Federal. Foram promovidas atividades de intercâmbio interestadual entre alunos das duas instituições e possibilidade de experiências práticas para alunos do curso de Artes Visuais de Cachoeira.

Na segunda edição, em 2017, o *Reconvexo Latino-América: Festival de Vídeo-Projeções Mapeadas* propôs aproximar as relações e o intercâmbio entre artistas nacionais e de nossos países vizinhos. Os curadores Fernando Rabelo e Leandro Mendes (VJ Vigas) convidaram artistas de renome no cenário internacional para virem até o Recôncavo apresentar trabalhos e ministrar oficinas durante o evento. Contamos com a importante parceria de Alexis Anastasiou, VJ e proprietário da maior empresa brasileira de *video mapping*, a VisualFarm. Alexis trouxe de São Paulo para o Recôncavo da

Bahia um caminhão com equipamentos de ponta e projetores de grande porte. Foram realizadas exibições em momentos simultâneos, contribuindo para uma programação intensa com obras impactantes como um video mapping em 3D – onde foram distribuídos óculos especiais para o público – em uma fachada arquitetônica de grande dimensão; um *video mapping* em movimento projetado em muros da cidade através do percurso de um carro; projeções em fachada de igreja, estação de trem, casario antigo de centro histórico de Cachoeira, além de uma instalação interativa onde a imagem e o som reagiam ao toque do público numa grande superfície translúcida.



*Coletivo Optiopitica  
Chamalotes.  
Público do Vj Cayetano  
II Festival Reconexo  
Latino-América  
Praça da Aclamação,  
Cachoeira, 2017  
Foto: Acervo Festival  
Reconexo*

Para a equipe de realização e o público presente, acreditamos que essa edição do evento foi muito marcante pelo caráter inovador e criativo dos trabalhos exibidos. Destacamos, por exemplo, uma obra denominada *video mapping afetivo*, do VJ Alexis Anastasiou. Foi realizada uma oficina com as crianças da comunidade do Rosarinho, bairro tradicional de Cachoeira. Nesta ocasião, a arte educadora Mo Maiê e o VJ Alexis distribuíram desenhos com os traços da fachada da Igreja do bairro para as crianças intervirem. Estes desenhos deram origem ao trabalho do VJ Alexis e foram projetados na fachada da própria igreja em uma das noites do evento, com a presença dos moradores da comunidade, além do público local.

Outra exibição de destaque foi a obra *“Estereóptico 2.0”* do VJ Vigas, quando observamos momentos bastante intensos nos quais o público presente reagiu com aplausos e expressões de encanto, impacto sensorial causada pela exibição em 3D, um tipo de trabalho poucas vezes realizado em espaços públicos abertos.



*Vídeo-Mapping Afetivo.*  
 VJ Alexis  
 II Festival Reconvexo  
 Latino-América  
 Projeção mapeada na  
 Igreja de Nossa Senhora do  
 Rosário  
 Cachoeira, 2017  
 Foto: Acervo Festival  
 Reconvexo

Como atividade de divulgação do evento contamos com a obra *"Beamvertising"* do coletivo DelightLAB do Chile. Para chamar a atenção do público das duas cidades para a realização do evento, foi realizada uma exibição em movimento onde uma animação de peixes que "nadavam" pelas fachadas das casas das cidades eram projetadas de cima de um carro de carroceria aberta. Sucesso entre as crianças, este trabalho chamou a atenção do público local, sendo exibido pelos bairros das cidades durante três noites do evento.



*Beamvertising.*  
 Festival Reconvexo  
 II Festival Reconvexo  
 Latino-América  
 Ruas de Cachoeira e São  
 Félix  
 Foto: Acervo Festival  
 Reconvexo

Por último, a obra interativa de Roy Casares, "*The Grid*", incentivou a participação tátil e corporal do público. Através do toque em uma grande tela translúcida, eram acionados sons e imagens aleatórios formados no momento, de acordo com as interações.

As edições I e II do *Festival Reconvexo* tiveram apoio financeiro do Estado da Bahia através da SECULT/Bahia e da FUNCEB (Fundação Cultural do Estado da Bahia) e apoio institucional da UFRB (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia).

Nossa terceira edição, o *Reconvexo Digital: III Festival de Vídeoprojeções Mapeadas*, foi realizada com apoio financeiro do Prêmio Jorge Portugal, recebido através da SECULT/Bahia e da FUNCEB (Fundação Cultural do Estado da Bahia) via Lei Aldir Blanc. Foi um evento idealizado em um formato inteiramente online e que obteve grande engajamento de público através das redes sociais, o que ajudou no fortalecimento da divulgação do *Reconvexo* fora do estado da Bahia e, do bom número de trabalhos inscritos na convocatória nacional aberta para participação de artistas e estudantes. Seguindo a linha característica do evento, da aposta na diversidade de obras dentro do universo do *video mapping*, optamos por abrir convocatória, com prêmios no valor total de 20 mil reais divididos em três categorias: Artistas Nacionais, Artistas Baianos e Estudantes Baianos. Incentivamos a participação de artistas que realizassem obras criativas, executadas através de soluções simples e com equipamentos acessíveis e de baixo custo, feitas em casa, respeitando o difícil momento de isolamento social causado pela Covid-19.

Nesta edição *online*, a programação mais uma vez foi intensa. Além da abertura de convocatória e premiação, tivemos três *Lives*: *Live sobre "Video mapping e Ativismo"*; *Live Performance* inédita do VJ Vinícius Luz produzido em realidade aumentada e, *live* de divulgação dos premiados. Contou ainda com um *workshop* de formação do software livre de multiplataforma, o Mosaic; com a *Mostra Conexões* - com obras em *video mapping* realizadas por catorze artistas premiados nacional e internacionalmente e, com lançamento da *Plataforma Reconvexo*, criada para ser uma referência de conteúdo sobre *video mapping* onde disponibilizamos livros, pesquisas científicas e links sobre



festivais no Brasil e no mundo. As atividades da III edição encontram-se atualmente disponíveis na plataforma: [www.reconvexo.com.br](http://www.reconvexo.com.br).

### **Importância das atividades de formação**

Normalmente, a técnica do *video mapping* envolve grandes produções técnicas, uso de projetores profissionais para um resultado de impacto visual. Tanto as fachadas quanto os objetos “transformam-se” em novas possibilidades estéticas expressivas. Neste sentido, muitas vezes, é utilizada como entretenimento, o que pode proporcionar uma sedução momentânea e a espetacularização por si só. Como fazer um evento de grande porte técnico sem torná-lo imponente e vazio de sentido para o público local, é uma das grandes preocupações que temos tido em cada projeto de realização do festival.

Através da educação, na transferência de conhecimento e de experiências, entendemos que a formação local de público é um importante primeiro passo nesta direção. Nessa perspectiva, realizamos trabalhos educativos nas cidades de São Félix e Cachoeira como visitas guiadas com monitores; oficina de construção de objetos ópticos para crianças; oficinas de introdução audiovisual, de *video mapping* com o software livre *ARRAST VJ* para adolescentes das escolas públicas e oficinas de formação avançada, como a de *LED mapping* por exemplo, para estudantes universitários. “[...] a própria cultura, como medida de valorização, seria o melhor diapasão para se distinguir, genericamente, os elementos tecnológicos que deslumbram daqueles que encantam” (MORAES apud ROCHA, 2014, p 23).

Além das oficinas, criamos o ReconvexoLAB, espaço aberto para experimentação em arte e tecnologia voltado para estimular a produção de projetos de vídeo-projeções e os seus desdobramentos. A primeira ação deste laboratório foi uma residência de uma semana com artistas da área de dança. Buscamos assim, estimular artistas de outras áreas que pretendem expandir suas possibilidades buscando a transversalidade com as artes visuais tecnológicas.

## Conclusão

Pretendemos concluir esse texto destacando que o Festival procura distinguir-se de outros do mesmo tema quando abre convocatória para projetos diversos que não se limitam através de esquemas pré-definidos de fachadas, chamados de “blueprint”<sup>2</sup>. Também inova quando amplia o espectro de possibilidades criativas da técnica artística do video mapping, onde se aceita obras projetadas em qualquer objeto ou superfícies. Por último, prioriza a formação de público local preocupando-se em proporcionar intercâmbio de conhecimentos artísticos e técnicos. O fato de trazer os artistas para exibirem suas obras facilita a aproximação com a realidade local onde acontecem trocas imprevistas e interação com as pessoas da cidade, com o público do evento, com a cultura e a história da região. Essas trocas também podem servir como elementos transformadores para ambas as partes, como ressalta Pedro Rocha:

As vivências destes lugares estão além de um estado condicionado ou manipulado por uma tradição, pois agora, abrem possibilidades diversas de conexões com o lugar, tornando o espectador junto do espaço agente constitutivo da performance e direcionador do ambiente, que se destaca pelo caráter de imersão” (ROCHA, 2016, p. 17).

Na promoção de diferentes propostas estéticas em espaços públicos, valoriza-se o patrimônio artístico tombado pelo IPHAN, utilizado como palco e cenário de imersão em muitas das nossas exposições. Através do registro audiovisual dos eventos, compartilhamos também a memória cultural e histórica das cidades onde atuamos. O Festival Reconvexo através das suas quatro exposições configura-se como um evento de importância no cenário nacional por seu caráter múltiplo, livre e formador.

---

<sup>2</sup> *Blueprint* é uma imagem matriz de uma fachada, que pode ser entendida como área de trabalho para a criação de conteúdos (vídeos, máscaras, etc) e roteiros audiovisuais de obras de projeção mapeada.

## REFERÊNCIAS

BERTUCCI, Patricia Morales. Corpo e a cidade: as intervenções urbanas disruptivas do Viajou Sem Passaporte durante a ditadura militar. In: **Revista Sala Preta**, Vol. 16, n. 2, 2016.

CHAGAS, Gleison José do Nascimento; MATTOS, Fernando Augusto Mansor de. Desafios para a inclusão digital no Brasil. in: **Perspectivas em Ciências da Informação**, v 13, 2008.

COMPAINÉ, Benjamin M. **The Digital Divide**. Cambridge: Ed. MIT PRESS, 2001.

MORAES, Wilson Leite de. **VIDEO MAPPING**: Inquietações para uma poética. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade de Brasília para obtenção do Título de Mestre em Artes Visuais, 2014.

MOTA, Marcio Hofmann. **Video Mapping / Projeção mapeada espaços e imaginários deslocáveis**. Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade de Brasília para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, 2014.

PEREIRA, Edgar Roberto Luiz. **A Cidade Como Suporte Artístico**: Visões Poéticas de Artistas de Projeção Mapeada Urbana. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, curso de Mestrado, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, para a obtenção do grau de Mestre em Tecnologia, 2014.

PROTETTI, Fernando Henrique. **O conceito de descentralização**: considerações a partir do campo científico da Gestão Educacional. Artigo para Revista Eletrônica de Política e Gestão Educacional, 2009.

ROCHA, Paulo Roberto. **Projeção mapeada**: entre as experiências sensoriais e a arte. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba para obtenção do Título de Mestrado, 2016.

YOUNGBLOOD, Yene. **Expanded Cinema**. Ed: E.P. Dutton, 1970.



MISSY BLECAPE

*Carrinho Brau*

Equipamento multimídia (mesa de som,  
microfone sem fio, projetor portátil e tablete)  
adaptado a um carrinho de madeira.

130 x 50 cm x 140 cm

Salvador, BA, 2017

Foto: Ulisses Dumas

# A MÚSICA URBANA E O TEMPO COMUM EM SALVADOR

Pedro Amorim Filho<sup>1</sup>

## RESUMO

Ao falar de “música urbana” me refiro não apenas à presença de músicos no espaço público separados de uma plateia de transeuntes, mas às musicalidades cotidianas: pregões de vendedores, sound-systems portáteis, performances percussivas nas latarias de ônibus e automóveis e outros exemplos típicos da cultura urbana de Salvador. Essa música urbana contribui para a criação de um tempo comum, ou seja, temporalidades e ritmos compartilhados.

\*

### **Música urbana: música na rua e música da rua.**

Ao se falar de música urbana é possível que surja imediatamente a imagem do músico de rua, o artista que, com seu instrumento ou sua voz, ocupa o espaço público interferindo na sonoridade cotidiana. Esse tipo de ocupação, na medida em que conta com a presença viva de alguém que toca e/ou canta, contrasta com a onipresença da música reproduzida por aparelhos de som. A presença de musicistas ao vivo na rua também *cria* o espaço urbano, sendo em parte fenômeno acústico e em parte administração das atenções dos transeuntes. Em algumas cidades onde há zonas ocupadas por vários músicos de rua, cada grupo estabelece um raio de ocupação da paisagem sonora, mantendo distância suficiente para que uns não interfiram na apreciação dos outros. Além disso, os músicos de rua costumam ocupar locais específicos que favoreçam a escuta e o destaque da música na paisagem sonora saturada das cidades, como estações de ônibus e metrô, praças e ruas de pedestres.

<sup>1</sup> Professor do Centro de Culturas, Linguagens e Tecnologias (CECULT-UFRB), coordena o projeto de pesquisa Ritmos Humanos e Mundanos. Email: pedrofilhoamorim@ufrb.edu.br

A música integra e constrói o espaço público de diversas maneiras, mas neste texto procuro fazer um exercício de expansão do entendimento sobre a música, para incluir sonoridades além da música executada por músicos, onde o sentido de “público” pode adquirir quase uma conotação de “plateia”. Assim como a separação entre arte e vida vem sendo questionada e tensionada há décadas, a música urbana à que me refiro não é apenas a música instrumental ou vocal executada no espaço público, mas a musicalidade que emerge e que compõe esse espaço, sendo o sentido de “público”, nesse caso, mais coincidente com o de “comum”. Partindo do fato de a música ser uma forma de arte eminentemente temporal, a música urbana aqui tratada é criadora do espaço público e também de um tempo comum.

Para discutir e descrever situações onde se dá essa música urbana, me atendo à presença desse fenômeno nas ruas de Salvador, não apenas por ser esse o ambiente que melhor conheço empiricamente, mas por ser uma cidade onde abundam exemplos desse tipo. Todos os casos que trago têm sido observados diretamente por mim, ao longo dos anos. Neste texto, observo os fenômenos musicais a partir de dois usos ou funções: (a) como auxiliar comunicativo de venda de produtos ou serviços (pregão, jingle etc) ou (b) como “administração de energia”<sup>2</sup>, uma espécie de trilha sonora do cotidiano, apreciada por suas qualidades estéticas e exercendo influência do “clima” dos espaços públicos. Para efeitos de descrição, divido esses exemplos, também, em três categorias: (1) música “instrumental”, (2) música com corpo e voz e (3) música reproduzida mecânica e/ou eletronicamente.

### **Música instrumental: palcos e trilhas cotidianas**

A ocupação de espaços públicos por músicos de rua é comum em várias cidades pelo mundo. Embora em outras cidades do Brasil haja até mesmo tensionamento entre artistas de rua e o governo municipal pela ocupação desses espaços<sup>3</sup>, em Salvador a frequência de músicos na rua é tão ocasional que não há sequer um local específico na cidade reconhecido por abrigar essas atividades. Apesar disso, é possível evocar alguns músicos

<sup>2</sup> O compositor e teórico, Iannis Xenakis, definiu a música como “administração de energia” na medida em que ela organiza fluxos de intensidades a partir de seus ritmos, gestos e sons. (GASSELING & NIEUWENHUIZEN, 1986)

<sup>3</sup> No Rio de Janeiro, um projeto de lei de 2016 procurava proibir esse tipo de atividade, cf. link: <https://extra.globo.com/noticias/extra-extra/vereadora-leila-do-flamengo-quer-acabar-com-artistas-de-rua-19194692.html>

de rua notórios em Salvador, como um tecladista que não tinha ambas as mãos e tocava melodias de seresta e outros sucessos antigos utilizando as pontas dos braços. Ele ocupava um espaço fixo, perto do Relógio de São Pedro, no centro da cidade, mesmo espaço hoje ocupado por um grupo de pregadores neopentecostais, munidos de equipamento de som e microfone.

A ocupação espontânea do transporte público por músicos — sobretudo os ônibus, já que no metrô é expressamente proibida — é mais comum do que o “palco urbano”. No início dos anos 2000, havia alguns artistas que fizeram carreira nos ônibus das linhas entre a orla marítima e a Praça da Sé. Um deles era Seu Luiz, um sanfoneiro cego que cantava os clássicos de seu homônimo Luiz Gonzaga, além de composições próprias. Seu Luiz tinha carreira de músico fora dos ônibus e costumava divulgar seus shows durante essas apresentações. Outro era um cantor de seresta de imponente vocal vibrante, que se acompanhava batendo uma bengala no chão do ônibus e segurando uma lata de moedas na mesma mão, tocando a clave do bolero com esse instrumento improvisado e triplamente funcional.

O uso de instrumentos musicais também pode servir como veículo de pregões sonoros (não verbais). Dois exemplos ainda comuns em bairros de Salvador são os vendedores de taboca<sup>4</sup> e amoladores de facas e tesouras. Os *taboqueiros* se acompanham de um triângulo — instrumento utilizado nos trios de forró — repetindo uma célula rítmica característica, enquanto os amoladores usam um “apito” (a rigor, uma flauta de pã muito pequena e aguda) capaz de tocar sequências rápidas de notas ascendentes ou descendentes<sup>5</sup>. Embora haja uma diversidade de estilos e variações tocadas por cada taboqueiro e cada amolador, há uma forma básica de “chamado” que consiste num motivo curto intercalado de silêncios.

Os pregões instrumentais, além de serem a continuação (sempre adaptada e adaptável) de tradições por vezes seculares, têm a particularidade de instalar esses motivos musicais na paisagem sonora, como momentos destacados no *soundtrack* das experiências cotidianas.

4 Taboca, na Bahia, é um doce tipo casquinha de sorvete, moldado em formato de canudo.

5 Há vídeos recentes que mostram amoladores em Portugal utilizando o mesmo instrumento e as mesmas micro-estruturas musicais, o que pode fazer deduzir uma origem ibérica dessa prática que perdura no Brasil <https://www.youtube.com/watch?v=paQA3X8UhtU>

## Música humana: corpo e voz

Os pregões que fazem uso da voz são mais comuns do que os não verbais. Alguns desses pregões são repetitivos e básicos, como os que utilizam muitos vendedores de picolé. Em Salvador, o picolé caseiro vendido no isopor, por um ambulante, costuma ser chamado de “picolé capelinha”, supostamente porque a melhor produção de picolés vinha do bairro da Capelinha de São Caetano. Até hoje, muitos ambulantes usam o mote “picolé capelinha” nos pregões, cada um adaptando a prosódia e a melodia a seu próprio estilo de emissão vocal. Um pouco mais complexos são pregões como os de João, um famoso vendedor de camarão nas praias de Salvador, cuja sofisticação musical combinava com a indumentária inusitada para o calor da praia (calça e camisa social de manga comprida, suspensórios...). Seus pregões eram formados de sequências de versos cantados em fórmulas melódicas, cadências tipo pergunta e resposta:

(P) Vamos comer camarão/ (R) camarão é do João

(P) Vamos comer o bichinho/ (R) camarão camarãozinho

Apesar de cantar à capela (sem acompanhamento de nenhum instrumento), a estrutura melódica e rítmica do pregão se encaixa nos padrões do samba baiano (samba de roda, samba duro, etc), fazendo os pregões serem reconhecidos pelos clientes também como tema musical. Um outro exemplo interessante de uso da voz são alguns duetos que já pude presenciar entre camelôs da região que fica entre a Piedade e o Convento da Lapa. Nesses casos, uma dupla de vendedores se alterna anunciando produtos ou promoções, culminando em uníssonos (simultaneidade das vozes) em momentos-chave do anúncio:

V1 – De dez...

V2 – De dez...

V1 + V2 – ... agora é cinco!

Um dos exemplos mais interessantes de música criada com voz, corpo e instrumentos adaptados do cotidiano é o batuque na lataria de



automóveis e ônibus (ou, no limite, qualquer tipo de estrutura metálica, como contêineres de entulho, portas de aço, etc). O termo ‘batuque’, embora muitas vezes é empregado de forma pejorativa<sup>6</sup>, é utilizado aqui em referência a sessões percussivas que podem transformar qualquer objeto cotidiano em percussão. Adoto esse termo porque define bem a prática descrita e porque é utilizado pelos próprios praticantes. A arte de criar ritmos em cotidiáfonos<sup>7</sup>, ganha contornos sofisticados nas culturas africanas e afro-diaspóricas. Em meados dos anos 1980, com o advento cultural impactante do samba-reggae em Salvador e o Recôncavo Baiano, era comum, principalmente entre crianças e jovens de bairros populares, se juntar para cantar músicas de sucesso de Olodum, Muzenza e outros blocos afro, acompanhados pela percussão executada na lataria de automóveis estacionados nas ruas. Cada um se posicionava numa parte da lataria (o capô, a porta, o pára-lamas...) e escolhia uma forma de tocar – de mão fechada, espalmada etc – emulando assim os diversos instrumentos, graves e agudos, dos naipes percussivos dos blocos. Essa prática se estendeu a uma performance que se tornou, ainda, constante dentro dos ônibus, tendo a parte do fundo do veículo como palco ideal. O vidro à frente das cadeiras serve de marcação: tocado com a mão fechada por um dos participantes, produz um som grave limpo e denso. Os outros alternam os tons médios nas cadeiras e os agudos nas paredes laterais, enquanto todos cantam em coro algum sucesso do momento.

### **Múltiplos soundsystems**

A presença dos aparelhos de reprodução de áudio é cada vez mais pervasiva em todos os ambientes urbanos. Enquanto em alguns países o uso desses aparelhos em espaço público é limitado, para diminuir a poluição sonora<sup>8</sup>, no Brasil – e especialmente em Salvador – as caixas de som são onipresentes nas áreas comerciais e mesmo em bairros residenciais.

Embora sejam um meio de reprodução, há também uma grande

<sup>6</sup> Para uma discussão mais aprofundada sobre o conceito de batuque e suas implicações, recomendo a leitura da tese de SANTOS (2020) “Perspectivas etnomusicológicas sobre Batuque: racialização sonora e ressignificações em diáspora.”

<sup>7</sup> Em organologia (estudo da classificação de instrumentos musicais) usa-se o termo “cotidiáfono” para designar instrumentos criados ou adaptados a partir de objetos de uso cotidiano.

<sup>8</sup> No Canadá, as pesquisas sobre ecologia acústica, a partir do trabalho de R. Murray Schafer, culminaram em políticas públicas que buscam limitar a emissão sonora antropogênica. No entanto, a discussão sobre os limites éticos da interferência dessas políticas em questões culturais de países em desenvolvimento têm gerado alguma polêmica no campo das pesquisas em sonologia, artes sonoras e afins.

diversidade de usos criativos desses aparelhos. Os próprios pregões orais se adaptaram e muitos vendedores de produtos diversos utilizam gravações de pregões. Isso é cada vez mais comum, desde que os meios de produção de áudio caseiro se tornaram mais baratos e viáveis, sobretudo a partir da primeira década do século XXI. Ainda é comum a presença de vendedores falando os pregões ao vivo, num microfone, sobretudo em carros de fruta que circulam nos bairros. Contudo, o chamado básico é substituído cada vez mais por uma gravação, que pode contar com um fundo musical ou não. Um exemplo já notório são os “carros do ovo” que circulam em diversas cidades brasileiras. Muitas vezes esses pregões podem se tornar tão marcantes que são copiados e reproduzidos por outros vendedores do mesmo ramo<sup>9</sup>.

Um exemplo de uso quase musical dos áudios gravados é um carro que vende bolos, que vi algumas vezes na Avenida Sete, centro de Salvador. No áudio, uma voz feminina recita uma longa lista de qualidades dos produtos num ritmo constante, suave e em tom quase sedutor, misto de retórica hip-hop e narração romântica de programas de rádio. Outro exemplo que sempre me chamou atenção é um camelô que vende caixas de som portáteis e ocupa há alguns anos o mesmo ponto em frente a um banco no centro da cidade. Perto dele, alguns outros vendedores de miudezas e lanches ocupam a calçada e aí se estabelece uma zona de desaceleração em meio ao ritmo frenético do centro comercial, pelo fato de ele tocar apenas e invariavelmente uma seleção de roots reggae, música de andamento lento, com melodias lânguidas, associada a uma atitude mais relaxada.

O reggae e o samba-reggae são, também, os repertórios preferenciais (embora não exclusivos) de uma espécie de *mini soundsystem* móvel tipicamente soteropolitano: os carrinhos de café. Esses carrinhos, com estrutura de madeira que carrega garrafas térmicas, são uma espécie de reprodução em miniatura de trios elétricos, equipados com sistema de som que em alguns casos chega a ser bastante potente. Alguns deles são pontos móveis de venda (além do café) de CDs e pendrives de música. Para ter ideia da importância desses mini soundsystems para a cidade,

<sup>9</sup> Esse fenômeno se observa em outros países, além do Brasil: um áudio que circula nas ruas da Cidade do México transcendeu sua função cotidiana de pregão. A entonação da moça que canta (“Se compran, colchones, lavadoras...”) é tão característica que esse áudio se tornou um símbolo da cultura local, já foi matéria na imprensa e sampleado em obras musicais. Para ouvir o original e as derivações, segue link de uma busca no youtube: [https://www.youtube.com/results?search\\_query=se+compram+colchones+lavadoras+refrigeradores+](https://www.youtube.com/results?search_query=se+compram+colchones+lavadoras+refrigeradores+)

há um projeto que propõe a patrimonialização dos carrinhos de café e a Fundação Gregório de Matos (FGM) promove anualmente um desfile dos carrinhos e outras atividades relacionadas<sup>10</sup>.

## **Espaço público e tempo comum**

Talvez a pouca presença de músicos de rua, no sentido espetacular, se deva justamente ao caráter participativo e em certa medida anárquico das interações no espaço urbano de Salvador. Sem querer reforçar clichês quase folclóricos sobre o caráter festivo dos baianos, é possível que o fenômeno cultural do músico de rua não seja particularmente fértil justamente pelo excesso de musicalidade, e mais ainda, de performatividade da população soteropolitana. É válido mencionar uma experiência que a compositora Jocy de Oliveira, um dos principais nomes da música contemporânea experimental brasileira, narra ao tentar criar uma ousada obra de intervenção urbana musical em Salvador nos anos 70 (o “Projeto Pelourinho”, 1977/78). Nas notas desse processo, a compositora descreve situações que envolveriam desde músicos em janelas de prédios e torres, até personagens comuns da paisagem sonora da cidade, como um amolador de faca e grupos de capoeira mas, não conseguindo levar a cabo a ideia original, conclui:

Embora o projeto – um tanto visionário – não tenha se materializado conforme a concepção original, nossa experiência dia a dia nessa cidade paradoxal talvez tenha se tornado a própria peça. [...] O sentido do tempo é lento. As ruas são estreitas, apesar da vida caótica. Nada funciona bem. Mas nos sentimos ridículos ao reclamar. Ao partir, olhando e sobrevoando Salvador, só então compreendemos a futilidade de tentar organizar um evento naquela cidade... A própria cidade é o verdadeiro evento (OLIVEIRA, 1983, p. 157).

Essa experiência frustrada de intervenção urbana musical revela a dificuldade da artista de competir com uma cidade que se compõe de uma complexa rede de ritmos intrincados praticados virtualmente por qualquer pessoa na multidão. Essa cultura rítmica gera o que procuro definir aqui como “tempo comum”, que pode ser entendido em analogia ao espaço público: se este se define pela livre circulação e por uma

<sup>10</sup> Mais informações sobre os carrinhos de café e o projeto podem ser encontrados neste link: <https://salvadorvaidecafezinho.com.br/>

ocupação “democrática” dos locais, o tempo comum seria algo como o compartilhamento de “momentos oportunos” (DE CERTEAU, 2008:157) que por meios de táticas e astúcias subvertem a homogeneidade temporal e o imperativo da velocidade produtiva.

Utilizo deliberadamente a expressão “tempo comum” como **oposta** ao jargão técnico musical ‘*common time*’, expressão em inglês que designa o compasso de quatro tempos<sup>11</sup>. Essa métrica regular, simétrica e linear, encontrada na grande maioria das músicas de sucesso nas últimas décadas, converteu-se num padrão que é raramente contrariado na indústria musical. A concepção estrutural do ritmo no pensamento musical europeu a partir do século 18 é análoga à medição do tempo do relógio mecânico: linear, abstrata (não incorporada), dividida em agrupamentos simétricos e regulares. Mas a ideia de um tempo (musical e vivencial) linear e regular nem sempre foi hegemônica. Na notação musical utilizada na própria Europa antes do século 17, os fluxos rítmicos de cada voz eram escritos separadamente, o que permitia que tempos contrastantes fossem executados simultaneamente, desde que se relacionassem com o pulso comum a todos os músicos (o ‘*tactus*’). Essa lógica se assemelha, surpreendentemente, à concepção rítmica nas músicas tradicionais africanas, embora estas não soem necessariamente parecidas com a música europeia medieval e renascentista. Tanto a música africana tradicional, quanto a europeia anterior ao período do classicismo (cujo início coincide mais ou menos com a “Época das Luzes”) concebem o ritmo a partir de suas possibilidades de realização corporal, seja cantando, tocando instrumentos ou dançando, e permitem simultaneidades complexas não submetidas à contagem unificadora do compasso ou do metrônomo. Isso é o que acontece na rua: a maioria dos ritmos cotidianos são resultado de interações entre os sinais (orgânicos e mecânicos) que se influenciam e se co-regulam mutuamente, relativizando a norma reguladora dos relógios e dos calendários oficiais. Assim como a produção do espaço se desdobra em seus aspectos físicos, mentais e sociais (LEFEBVRE, 1991) também há uma produção de temporalidades percebidas e vividas, a partir de sincronias, polirritmias e até mesmo arritmias: choques entre ritmos que se contradizem (LEFEBVRE, 1992).

<sup>11</sup> Em notação musical moderna, o compasso quaternário pode ser escrito como uma fração (4/4) ou com uma letra C, supostamente simbolizando a expressão “common time”. Na verdade, esse C é um símbolo do sistema de notação mensural, que vigorou na Europa entre os séculos XIII e XVII. O C é um círculo incompleto e representava o “tempus imperfectum” com duas batidas, o círculo fechado era o “tempus perfectum” de três batidas. Essa explicação, embora um tanto específica, pode ser útil para a discussão que se segue.

A mais emblemática dessas arritmias talvez seja o choque entre os “homens lentos” e o tempo acelerado e linear das “economias hegemônicas” (SANTOS, 2001, p. 22). Sem romantizar a potência das multidões num período marcado por uma profunda introjeção de valores auto-exploratórios (HAN, 2015) e competitivos, a investigação da criação de tempos comuns e de ritmos compartilhados, contrários ao compasso hegemônico do capital, pode suscitar formas de resistência que fujam à regra da visibilidade ostensiva, um dos principais mecanismos de (auto)controle de uma sociedade cada vez mais mediada por um espaço digitalizado e virtual. Em que pese o atual estado de coisas na pandemia e a necessidade sanitária de isolamento social – nunca efetivada no Brasil por uma série de fatores estruturais, amplificados pela necropolítica (MBEMBE, 2019) do atual governo federal e de setores dessa mesma economia hegemônica – a simultaneidade e a proximidade física, a co-regulação e, em último caso, o movimento e a proximidade dos corpos, são ainda fatores incontornáveis na criação coletiva do espaço público e do tempo comum. É preciso ter em mente que o compartilhamento de experiências e vivências rítmicas (variações de andamento, polirritmias, simultaneidades etc) depende em grande medida da convivência num plano sensorial que não se limita à comunicação “transparente” (HAN, 2017) e mediada por telas de um suposto ‘novo normal’. A criação, constante e reiterada, de tempos comuns, decorre de uma memória coletiva que persiste em práticas analógicas e pode subverter os usos programados tanto das tecnologias digitais quanto de outros dispositivos de controle. A música urbana, como aqui descrita, é uma agência artística (GELL, 2018) que propicia essa criação temporal coletiva, com potencial emancipatório justamente por consistir num fenômeno de participação situacional e não de separação espetacular.



Áudio-ilustração de música urbana.

Pedro Amorim Filho.  
Salvador, 2021

Áudio:

<https://www.mixcloud.com/ritmundano/música-urbana-oed-exemplos/>

**REFERÊNCIAS**

DE CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano I: Artes de Fazer**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2008 (15ª ed.)

GASSELING, Vincent; NIEUWENHUIZEN, Michael (editores). **Morton Feldman and Iannis Xenakis in conversation**. Middelburg, 1986

GELL, Alfred. **Arte e Agência: uma teoria antropológica**. São Paulo: Ubu, 2018

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do Cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2015

\_\_\_\_\_. **Sociedade da Transparência**. Petrópolis: Vozes, 2017

LEFEBVRE, Henri. **Éléments de Rythmanalyse**. Paris: Syllepse, 1992

\_\_\_\_\_. **The Production of Space**. Oxford/Cambridge: Ed. Blackwell, 1991

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 Edições, 2019

OLIVEIRA, Jocy. **Dias e Caminhos, Seus Mapas e Partituras / Days and Routes Through Maps and Scores** (ed. bilíngue). Rio de Janeiro: Biblioteca Crefisul, 1983

SANTOS, Marcus. **Perspectivas Etnomusicológicas Sobre Batuque: racialização sonora e ressignificações em diáspora**. Tese de Doutorado, Salvador, PPGMUS-UFBA, 2020. Disponível em Academia.edu <https://tinyurl.com/b2p9eawa> (link encurtado)

SANTOS, Milton. O Tempo nas Cidades, in **Coleção Documentos, série Estudos sobre o Tempo, fascículo 2**. São Paulo, USP, 2001.



DESVIO COLETIVO  
Cegos  
Performance Urbana  
São José dos Campos, SP, 2017  
Foto: Leandro Brasilio

---

# **TERRITÓRIOS, ARTE E POLÍTICA**

---





A SOL KUARAY  
*Muro de Proteção*  
Intervenção urbana  
10 m x 1,50 m  
Salvador, BA, 2013  
Foto: A Sol Kuaray

# ARTE PÚBLICA

Renata Marquez<sup>1</sup>

## RESUMO

Usuários da cidade cotidiana, moradores das ruas, especuladores imobiliários, empresários, governos, artistas e pixadores, negociam os sentidos possíveis da arte pública – cujos fragmentos históricos são recompostos neste ensaio, escrito em 2018, em diálogo com a série fotográfica “Edifício Recife”, dos artistas Bárbara Wagner e Benjamin de Burca.

\*

Do ponto de vista da propriedade, o termo “arte pública” é curioso. Empregado para designar práticas em voga na metade do século XX, quando artistas se viram desafiados a abrir mão do conforto dos museus e galerias e ampliar seu campo de ação e risco no espaço da cidade, o estatuto de uma arte pública pouco discutia a propriedade. Ao investir na *arte para quem*, ampliando seu público, em vez de enfrentar as infinitas contradições da *arte de quem* e questionar colecionadores, mecenas, comerciantes, empresários, instituições, o artista sai da galeria rumo à cidade e depara com a inimizade estrutural da arte diante da experiência cotidiana.

As galerias, em grande parte mantenedoras do espírito antissocial da arte, caixas-fortes da percepção e da venda, foram iconizadas por meio do cubo branco, tradicional imagem que ilustra a neutralidade, a segurança e o privilégio do lugar da arte na sociedade – emoldurado, autônomo, segregador e elitista. Nas recidivas fugas do confortável modo de vida do

---

<sup>1</sup> Professora da Escola de Arquitetura e Design da UFMG e da Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG, doutora em Geografia com pós-doutorado em Antropologia e coeditora da revista PISEAGRAMA. [www.geografia-portatil.org](http://www.geografia-portatil.org). Email: [renatapiseagrama@gmail.com](mailto:renatapiseagrama@gmail.com)

cubo branco, o artista erradio, entretanto, lidava com dinâmicas urbanas fora de controle e pessoas comuns que, enquanto caminhavam distraídas pelas ruas, tornar-se-iam alvos de sua obra ou “intervenção”. As obras, em maior ou menor grau, deveriam ser capazes de interceptá-las, mas, se isto não acontecesse, tudo bem! A arte tem licença para fracassar, como bem disse uma vez o crítico catalão Martí Peran (PERAN; MARRONE, 2003).

A ideia de uma arte pública estava longe de ser uma combinação simples. Com a falência do monumento público, celebratório e consensual, a cidade surgia como arena de forças, interesses e desejos difíceis de se materializar num dado objeto. E se a promessa inicial para a arte pública era ser “vista por pessoas que não entrariam nem mortas em um museu”, como disse a curadora Lucy Lippard (LIPPARD, 2014), afinal, quem eram esses desconhecidos transeuntes?

Usuários da cidade cotidiana, moradores das ruas, especuladores, empresários, governos, artistas e pixadores, apareciam para negociar os sentidos possíveis da coisa pública. Autoria, patrimônio e uso coletivo eram instâncias que faziam a arte para quem confundir-se e confrontar-se com a arte de quem.

É bastante conhecida a história que ocorreu em Manhattan na virada da década de 1970 para a de 1980 e que se tornou emblemática para a história da escultura pública. A epopeia começa quando o artista Richard Serra é convidado pelo Programa *Art-in-Architecture*, para conceber uma escultura pública para a *Foley Federal Plaza*. A escultura recebeu o título de *Tilted Arc* ou *Arco Inclinado*. Depois de instalada no local destinado, uma surpreendente petição com 1.300 assinaturas de usuários locais insatisfeitos com a intervenção clamava por sua remoção.

Uma ação judicial acompanhada por um acalorado debate envolvendo advogados, críticos de arte, artistas e cidadãos resultou no fim provisório da epopeia: a escultura de aço Corten, medindo cerca de 36 metros de comprimento por 3,5 metros de altura, foi removida em 1989. A proposta de relocação da peça era impensável para Serra, pois a escultura era baseada em sua relação com o entorno específico. Assim, o arco inclinado foi partido em três pedaços, empilhado e armazenado em segurança em um estacionamento do governo na vizinhança do Brooklyn para anos depois ser transferido para um depósito em Maryland.

Um ano após a remoção da obra, a controvérsia da *Foley Federal Plaza* contribuiu para a promulgação, nos Estados Unidos, da Lei Federal de Direitos de Artistas Visuais (VARA ou *Visual Artists Rights Act*), uma emenda à Lei de Direitos Autorais datada de 1976. A VARA fornece aos artistas, dentro do espectro dos direitos autorais, direitos morais sobre suas obras, normalmente pinturas, desenhos, fotografias, impressos e esculturas, garantindo: 1) direito de autoria; 2) direito de proibir o uso do nome do artista em qualquer obra de arte que ele não criou; 3) direito de proibir o uso do nome do artista em qualquer obra que foi distorcida, mutilada ou modificada de alguma forma que seria prejudicial à honra ou à reputação do artista; 4) direito de proibir distorção, mutilação ou modificação da obra, que possa prejudicar a honra ou reputação do artista; e, finalmente, 5) direito de impedir a destruição da obra de arte, se ela tiver a condição de “estatura reconhecida”.

Em fevereiro de 2018, pela primeira vez na história dos Estados Unidos, o direito moral venceu o direito de propriedade. A batalha judicial de 2017 resultou, três meses depois, em uma indenização final de 6,7 milhões de dólares a ser paga a um grupo de 21 grafiteiros pelo empreendedor imobiliário Jerry Wolkoff. O resultado surpreendeu Wolkoff, convicto de seu direito de propriedade: como dono do edifício, julgava poder fazer o que quisesse com ele, inclusive demoli-lo sem aviso prévio, em detrimento de quaisquer outras ocupações, significados ou experiências que o edifício pudesse ter agenciado.

Mas o entendimento do júri foi de que ele havia violado a VARA. A notícia dos 45 murais pintados ao longo dos anos no Queens, Nova York, em prédio de propriedade de Wolkoff, e destruídos em 2013, foi alvo de discussão entre advogados. O edifício havia se tornado a “meca do grafite” e, com o argumento da estima e do reconhecimento público, o advogado dos grafiteiros legitimou ante o júri a “estatura reconhecida” do conjunto de pinturas que o advogado de Wolkoff, por outro lado, empenhou-se inutilmente em não qualificar como pinturas, cético com relação à arte marginal das ruas.

O escultor da *Federal Plaza* e os grafiteiros do Queens são assim mais próximos do que parecem. Ambos negociam a sociabilidade da arte na cidade e a elasticidade da noção de público. Enquanto na *Foley Federal*

*Plaza* venceu o direito de propriedade do programa *Art-in-Architecture*, que resultou na remoção da obra e na emenda à Lei, no Queens venceu o direito moral dos artistas que reivindicaram a permanência da obra em propriedade alheia – e, dada sua impossibilidade, a indenização milionária.

Na continuidade judicial do caso *Tilted Arc* após a promulgação da VARA, o Tribunal de Apelações dos Estados Unidos havia decidido, em 2006, que a VARA não poderia assegurar o lugar como parte integrante do trabalho, invalidando a afirmação de Serra que “remover a escultura significa destruí-la”. O componente físico do que tinha restado da obra, desviado de seu lugar para Maryland, mantém acesa a epopeia irresoluta. Testemunha material ao mesmo tempo do fracasso (o desamor do público como evidência) e do êxito (o desconforto do público como premissa), a escultura destruída põe em risco, segundo Serra, a liberdade democrática de expressão.

Cinco anos depois da retirada de *Tilted Arc*, uma petição de outro tipo foi levada a cabo em Londres. Com 3.300 assinaturas a petição defendia, desta vez, a permanência da escultura *House*, de Rachel Whiteread, concebida inicialmente como temporária. Situada em Grove Road, na vizinhança de Bow, em Londres, a escultura moldada no interior de uma simples casa familiar vazia foi rapidamente demolida no dia 11 de janeiro de 1994 para dar lugar ao corredor verde do Victoria Park. Councilor Flounders, presidente da Bow Parks Board, chamou a escultura de “excrescente”.

Área tradicional da comunidade trabalhadora, Bow estava sofrendo um redesenho na época, com desapropriações e demolições. A casa de número 193 que serviu de molde para a escultura havia sido a moradia de Sidney Gale, um ex-estivador que foi o último a resistir ao despejo até ceder à remoção que lhe foi imposta pelo poder público. O antigo morador questionou a escultura: “Como podem obter subvenções para projetos de arte quando não podemos obter subsídios para casas? Eu poderia ter comprado uma casa nova para minha família com esse dinheiro!”.

“Primeiro as casas ou museus?” – assim a arquiteta Lina Bo Bardi inicia o texto publicado no Diário de Notícias de Salvador, em 1958. “Tudo de uma só vez: as casas, as escolas, os museus, as bibliotecas”, responde, em seguida, defendendo uma planificação urbana que não trate os edifícios culturais como “um luxo intelectual” (BARDI, 2009, p. 98). No MASP de São

Paulo, Lina pôde concretizar seus pensamentos acerca de um projeto de museu: “O museu moderno tem que ser um museu didático para não cair em um museu petrificado, isto é, inteiramente inútil” (BARDI, 2009, p. 100). Hélio Oiticica radicalizaria a ideia anos depois: “Museu é o mundo”.

O cenário londrino de dissenso em torno da obra de arte mais uma vez compila muitas vozes. Enquanto Gale e seu algoz Flounders simultaneamente a rejeitaram, incompatíveis herdeiros da concepção de arte e cultura como “luxo intelectual”, outros perceberam em House a importante enunciação da história de precarização da moradia que o governo gostaria de apagar para, em seu lugar, concluir mais um projeto de gentrificação. Empecilho real ao plano de criação do parque da nova Bow, a casa que House monumentalizou e atraiu apoiadores dispostos a comprar a obra com a proposta de relocá-la. Whiteread, por sua vez, assim como Serra, recusou a proposta de relocação por entender que o lugar constituía parte integrante da escultura.

“O que fazer em bairros onde ninguém tem interesse em viver? Onde os que têm condição para sair de lá já saíram?”, pergunta o artista Theaster Gates. Gates está sentado numa poltrona na *Eugene Lang College of Liberal Arts, New School*, em Nova York, numa tarde de outubro de 2015. A seu lado, estão Laurie Anderson e bell hooks (assim mesmo, escrito com letras minúsculas segundo a vontade da ativista), que conversam em um encontro intitulado “Arte pública, visão privada” (hooks, 2015).

“Para nós três, o trabalho colaborativo é crucial”, explica hooks, professora visitante da New School. Na introdução ao encontro, ela aposta na configuração informal das poltronas em que estão, oposta à situação acadêmica de palestra. “Pessoas conversando permitem que intuições brotem. E muita coisa pode ser restaurada por meio da imaginação”. Voltando-se para seu convidado Gates, hooks pergunta: “Como a arte cria uma intervenção no mundo?”.

Gates vive em Chicago. Em 2009 resolveu comprar, por um bom preço, uma casa de dois andares que estava ruindo no quarteirão em que morava, na Avenida Dorchester. “Havia muito abandono no meu bairro e, enquanto eu estava ocupado fazendo uma boa carreira artística, estavam acontecendo várias coisas do lado de fora do meu estúdio”, relata. Ajeitou a casa para que ela pudesse abrigar atividades públicas. Era o impulso do que receberia o nome de Projeto Dorchester. A casa de número 6.916, que

no início funcionava como um ponto de encontro para atividades diversas, posteriormente foi transformada em algo mais ambicioso, a Casa do Arquivo.

A experiência da Casa do Arquivo gerou ímpetos similares e multiplicou-se. Casa da Escuta, Casa do Cinema Negro, Banco das Artes e mais dezenas de outros edifícios foram adquiridos por Gates para serem transformados e para transformar o cotidiano de seu bairro. “Eu queria ativar esses lugares com o que tivesse em mãos e com aqueles que quisessem se juntar a mim. Reerguer construções abandonadas por meio da cultura”.

No início do século XXI, a iniciativa de Gates não parece estranha ao campo das artes. Ao contrário de Whiteread, Gates preferiu não monumentalizar simbolicamente a habitação e suas problemáticas; em vez disso, permitiu que imóveis privados fossem apropriados para uso público coletivo. “Como artista negro, sinto que não devo me manter apenas no domínio do simbólico. Muitas vezes tenho que endereçar algo a outros setores do mundo para além do domínio do simbólico”, conclui o artista que utiliza o lugar de prestígio conquistado no mercado da arte para viabilizar projetos coletivos, redistribuindo renda para “outros setores do mundo”.

Poucos anos antes, Mônica Nador se mudava para o Jardim Miriam, zona sul de São Paulo. Sua casa convertia-se em um centro cultural que passava a ser conhecido como JAMAC ou Jardim Miriam Arte Clube. Nador, outrora importante pintora da chamada Geração 80, explica que “o compartilhamento estava computado desde o início. Mas, ao mesmo tempo que tinha que negociar com os outros, tive que negociar com a outra, a ‘artista’ e tudo o que isso implicava. Mudar as coisas e pensar um outro mundo possível é mais importante do que a arte” (NADOR, 2012, s.p.).

Iniciado por Nador em 2004, a casa do JAMAC é um espaço de ateliê aberto que promove e abriga projetos a partir da articulação com os interesses dos moradores do bairro. Ela conta que “O JAMAC mudou a visão das pessoas. O Mauro, morador do Jardim Miriam, passou a reivindicar cultura junto com saúde” (NADOR, 2012, s.p.). No contexto recente da arte pública colaborativa, compartilhar a autoria do trabalho não é abrir mão do papel de artista. Pelo contrário, é interagir com as dinâmicas de precarização do mundo “por meio da imaginação”, como sugeria hooks,

inventando mecanismos coletivos capazes de atuar contra o que foi planejado para as cidades, na escala do bairro. Casas e museus, tudo de uma vez só! Como defendia Lina Bo Bardi.

Chegamos a Münster no dia 5 de agosto de 2017. Essa cidade de cerca de 300 mil habitantes é a capital ciclista da Alemanha, onde o tráfego de bicicletas supera o tráfego de veículos. É também a cidade que abriga, a cada dez anos, desde 1977, o *Skulptur Projekte* ou “Projetos de escultura”. Obras temporárias produzidas por cada edição do evento convivem com dezenas de esculturas permanentemente situadas nas praças e nos parques – na Coleção Pública de Münster.

Desde 1997, quando conheci o *Skulptur Projekte*, visito a cidade a cada dez anos. Procurar as esculturas percorrendo a Promenade, inesquecível ciclovia verde e sombreada que contorna o centro da cidade, já é por si só uma experiência de imaginação urbana. Na primeira visita só e nas edições seguintes já em família, pude ensaiar por hábito a sensação cotidiana dos moradores de Münster ao conviver com uma população de esculturas em palimpsesto e acúmulo.

A ideia do *Skulptur Projekte* surgiu em 1975, após protestos populares contra o “desperdício de fundos públicos” destinados à aquisição da escultura cinética *Three Rotating Squares* ou *Três Quadrados Rotativos*, de George Rickey. O *Landesbank* resolveu intervir, doando a obra para a cidade e permitindo que a coluna de quase 3,5 metros de altura e seus planos aéreos fossem efetivamente instalados no parque *Engelenschanze* em 30 de julho do mesmo ano.

O estranhamento das pessoas não era à toa. Nas palavras do minimalista Robert Morris, a arte da metade do século XX dava-se em um campo complexo e expandido. O pintor Barnett Newman chegou a dizer, com ironia, que a escultura era “aquilo com que você tropeça quando volta para ver uma pintura”. “Terra de ninguém”, como escreveu a crítica Rosalind Krauss, a escultura era aquilo que estava na frente de um edifício e não era o edifício; ou aquilo que estava em uma paisagem e não era paisagem (KRAUSS, 1998). Para Krauss, o campo expandido da escultura abarcava combinações que já não se enquadravam mais como modernas: arquitetura + paisagem; paisagem + não paisagem; arquitetura + não arquitetura...



Se havia o receio de que *Three Rotating Squares* fosse depredada pela população, não foi o que ocorreu. Os historiadores da arte Klaus Bussmann e Kasper König planejaram uma exposição educativa contendo o percurso da escultura moderna, desde Rodin até aqueles dias conturbados de Münster. Inaugurava-se, a partir da exposição, uma política pública longeva para o campo expandido da escultura, responsável por transformar Münster em um laboratório de experimentação, discussão e pedagogia escultórica. O *Skulptur Projekte* que visitávamos em 2017, já em sua quinta edição, estava definitivamente integrado ao mapa turístico das artes na esteira da Documenta vizinha, exposição que já ocorria desde 1955, a cada cinco anos, em Kassel.

Se na peripatética aula de história da escultura podíamos facilmente identificar a obra de Richard Serra produzida em 1977, na última edição do evento a situação não era tão simples assim. No primeiro dia fracassamos diante do desafio de encontrar as obras na cidade, mesmo munidos de mapas de localização ou de sinalização urbana à disposição. Mas sabíamos o que de fato procurávamos? Ou ainda: seríamos capazes de perceber?

Cartazes com QR codes para vídeos em muros (Andreas Bunte), programa de rádio transmitido para a biblioteca municipal (Gerard Byrne), luminárias termelétricas movidas a velas numa passarela subterrânea (Aram Bartholl), registros de workshops comunitários (Koki Tanaka), ponte submersa no porto municipal onde caminhamos com água abaixo dos joelhos (Ayse Erkmen) e musical exibido em uma boate (da dupla Bárbara Wagner e Benjamin de Burca). Esculturas informes ou formas miméticas na fluidez urbana sociabilizavam a originária brisa local de *Three Rotating Squares* com a ventania do espaço globalizado.

“Para mim, falta tempo para gostar de arte”, reclama o porteiro João no livro *Edifício Recife*, de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca (2018). Recém-chegados de Münster, Wagner e de Burca colecionam na cidade onde vivem, Recife, vestígios escultóricos ou “fictícias obras de arte”, como escreveu Lisette Lagnado (WAGNER; BURCA, 2018, s.p.). As esculturas registradas por meio de fotografias e depoimentos são fruto de uma Lei Municipal do início dos anos 1960 que tornou obrigatória, em Recife, a instalação de obras de arte tridimensionais na entrada de edificações com área superior a mil metros quadrados. Os edifícios deveriam “conter obra

de arte de reconhecido valor artístico” original e executada por artistas pernambucanos ou radicados em Recife. Além disso, a obra deveria ser apresentada para aprovação prévia no Conselho Municipal de Cultura e sua instalação seria condição para a obtenção do “Habite-se”. Porém, a partir dos anos 1990, as próprias construtoras passam a assumir a execução das obras.

Enquanto o disparate de algumas das obras registradas por Wagner e de Burca escancara o propósito real dos empreendedores, outras atestam a apropriação do repertório construtivista dos anos de 1950 para fins de construção civil. Dos construtivistas aos construtores, a história tropical da escultura pública mostra que ela também acabou por ser privatizada, como tantos outros bens antes considerados direitos públicos.

“A forma nada mais é do que um movimento no tempo”, costumava dizer Mary Vieira, pioneira da arte construtivista no Brasil, corrente que entendia a escultura como construção em vez de representação (GÂNDARA, 1978 p.18). Vieira interessou-se pela arte pública ainda nas décadas de 1950 e 1960, com o desejo de transformar a escultura em um evento coletivo. Sua produção é marcada pela racionalidade da forma e dos meios produtivos, em consonância com o projeto político da “modernização” brasileira baseada na “arte total” ou relação da arte com a arquitetura e com o design.

Seus *Polivolumes e Monovolumes* foram instalados em Brasília, São Paulo, Belo Horizonte, cidade onde cresceu, e também na Suíça, país para onde se mudou em 1951. “Com a possibilidade de contínua renovação formal e espacial que a obra de arte oferece, o espectador torna-se protagonista ativo do espetáculo plástico e a própria escultura se transforma em evento de alcançada sociabilidade linguística”, disse, em depoimento de 1977.

Entretanto, Severino prefere “ver desenho animado e novela, para ser sincero”. As esculturas de *Edifício Recife* são acompanhadas pelos comentários dos porteiros dos edifícios, aqueles que passam seus turnos a olhar para elas. “Não sou do ramo, mas você olha assim e vê a coisa mais feia do mundo. Tanto é que um dia eu pintei e só depois soube que nem podia ter pintado, era para deixar enferrujando mesmo”, conta Oliveira, após pintar alegremente de verde a escultura originalmente de aço Corten (WAGNER; BURCA, 2018, s.p.).

“Pode o subalterno falar?” A famosa pergunta de Gayatri Spivak (SPIVAK, 2018), pensadora nascida em Calcutá, retumba em Edifício Recife. Publicado pela primeira vez no periódico *Wedge*, em 1985, o artigo que questiona as formas pelas quais os sujeitos excluídos costumavam ser representados pelos discursos dominantes parece ainda guardar atualidade, mesmo 33 anos depois de sua publicação original. Spivak conclui que “o subalterno não pode falar” se o ato de ser ouvido ou lido não ocorre; se há alguém sempre falando por eles, negociando por eles. Mas *Edifício Recife* não tenta resolver esse impasse nem aposta na traiçoeira cumplicidade entre “eles” e “nós”. Não imprime para os porteiros a imagem romântica de um lugar de resistência. Em vez disso, trata da história da escultura sob outros pontos de vista.

A busca pela multiplicação dos pontos de vista sobre culturas locais é prática recorrente no trabalho da dupla de artistas. Se, em Münster, haviam escolhido a música *Schlager* como foco, em Recife a escultura condominial é apresentada como mediadora entre mundos díspares. Assim, ao mesmo tempo que *Edifício Recife* traz a fala dos “outros”, também discorre sobre “nós” e o incansável espírito colonizador, aliado ao fracasso da “sociabilidade linguística” planejada para a arte pública.

Itapissuma Colonial, Primavera Colonial, Triunfo Colonial, Raízes, Princesa Isabel, Bosque de Bretanha, Chanel, Côte D’Azur ou Pierre Renoir são alguns dos nomes que batizam condomínios onde João, Severino, Oliveira e tantos outros trabalham. Os gradis desses triunfais edifícios traçam os limites abissais do território inimigo, a rua. Se a escultura outrora pública migrou da cidade para dentro dos gradis por meio de sua versão condominial, a praça pública também sofreu atentado, substituída pelos pilotis e playgrounds quase sempre desertos de crianças que, assim como Severino, preferem ver desenho animado.

---

## REFERÊNCIAS

BARDI, Lina Bo. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Orgs.). **Lina por escrito. Textos escolhidos**. São Paulo: Casac & Naify, 2009.

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

GÂNDARA, Nello Pedro. Mary Vieira, mas podem chamá-la de Juscelina. In: **Jornal da Tarde** (São Paulo), 02 de agosto de 1978, p. 18.

hooks, bell. **bell hooks with Theaster Gates and Laurie Anderson: Public Art, Private Vision**. Conversa na Eugene Lang College of Liberal Arts, New School. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fZ3WJoNC4IU>>.

LIPPARD, Lucy. Curadoria por números. In: MELIM, Regina (org.). **¿Hay en português? I love Lucy**. Número 01. Florianópolis: par(ent)esis, 2014. [Tradução do original em inglês, TATE PAPERS n.12, 2008].

NADOR, Mônica. [Conversa com a artista publicada no folder da exposição]. In: MARQUEZ, Renata (Org.). **Outros Lugares**: Ines Linke e Louise Ganz; Mônica Nador. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2012.

PERAN, Martí; MARRONE, Gustavo. Entrevista a Martí Peran. In: **Ramona**: revista de artes visuales. Buenos Aires, n. 34, setembro de 2003. p. 14-18.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

WAGNER; Barbara; BURCA, Benjamin de. **Edifício Recife**. São Paulo/London: Editora IKREK / Koenig Books, 2018.



LEONARDO MARECO  
*Malabarismo Social*  
Intervenção urbana com lambe-lambe  
Vila Taquarussu, Campo Grande, MS, 2020  
Foto: Leonardo Mareco

# INTERVENÇÕES TEMPORÁRIAS, ARTE URBANA E ESPAÇO PÚBLICO

**Manuela Cristina Rêgo de Carvalho<sup>1</sup>**

**Ruth Maria da Costa Ataíde<sup>2</sup>**

## RESUMO

As interações entre a arte urbana e as relações de poder que se expressam nos espaços públicos das cidades têm ganhado evidência nas intervenções temporárias, aqui demonstradas como práticas espaciais táticas e emancipatórias movidas por arte e cultura. Neste texto toma-se como referência as ações movidas pela cultura do hip hop, cartografadas na cidade de Natal, Nordeste do Brasil.

\*

## Arte, Cultura e Espaço Público

As intervenções urbanas, como os grafites ou mesmo a dança de rua, são tratadas aqui como manifestações que contestam as normas e formalidades impostas pelos agentes produtores do espaço, especialmente o Estado, e tornam-se assim práticas dotadas de um poder emancipatório. Parte-se do entendimento de que essas práticas, temporárias ou não, em sua maioria movidas por coletivos e movimentos sociais organizados em torno de pautas comuns, se apropriam do espaço público das cidades como forma de demonstrar uma autonomia própria capaz de visibilizar outra cultura, denominada por Félix Guattari e Suely Rolnik (2005) como cultura coletiva, diferente daquela cultura mercadoria movida pelo capitalismo.

<sup>1</sup> Manuela Carvalho é Arquiteta e Mestre em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Atualmente é doutoranda pelo NPGAU da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais e colaboradora no grupo de pesquisa Indisciplinar. E-mail: manu\_cristina40@hotmail.com

<sup>2</sup> Arquiteta e mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN); Mestre e Doutora em *Pensamiento Geográfico y Organización del Territorio* pela Universidade de Barcelona; é professora associada ao Departamento de Arquitetura da UFRN. Email: rataide\_58@hotmail.com

Para transitar nessa abordagem, entretanto, é importante compreender que muito do que entendemos por arte e cultura tem origem em subjetividades criadas pelo próprio capital, estando no domínio do consumo. Para além da produção de mercadorias e dos lucros, o capitalismo, fortalecido pela ofensiva neoliberal desde as últimas décadas do século XX, tem sido capaz de produzir subjetividades, que emergem em todas as dimensões da vida, convertendo-se em uma “máquina de produção de subjetividades” conforme denominam Guattari e Rolnik (2015, p. 16).

Para esses autores, existem três tipos de cultura: a cultura de valor, aquela que corresponde a um julgamento de valor, ou seja, quem pertence ou não ao meio culto; a cultura-alma coletiva, que todos podem possuir; e a cultura-mercadoria, onde está absolutamente tudo – pessoas, livros, filmes, danças, “difundidos num mercado determinado de circulação monetária ou estatal” (GUATTARI; ROLNIK, 2015, p. 17). O importante aqui é compreender que muito do que é mostrado e massificado pelas mídias como cultura está inserido na “cultura de valor”, ao alcance de uma determinada classe social e difundida em espaços selecionados por esta, como galerias, museus, teatros. Mas será que só essa cultura é, de fato, reconhecida? A cultura coletiva, produzida nas ruas e, especialmente, nas periferias, também não é parte do tecido social?

Ainda de acordo com os autores, a cultura seletiva não é apenas a que se revela na produção de informações, mas, a que reflete o domínio de determinados segmentos econômicos que detêm o controle do mercado global e “atribuem para si os objetos culturais como signo distintivo na relação social com os outros” (GUATTARI; ROLNIK, 2015, p. 20). Diante disso, objetiva-se aqui refletir, principalmente, sobre a cultura-alma coletiva que se revela nas práticas cotidianas, nas periferias, nos movimentos sociais populares, coletivos urbanos e nas formas de ocupação temporária dos espaços públicos da cidade. Mesmo assumindo que a cultura-mercadoria permeia todas essas expressões, questiona-se se seria possível contestar e emancipar esse devir popular a partir dessas práticas? Como subverter a ordem do capital, que coloniza todas as nossas subjetividades e que também traduz atos de resistência?

Para María Inés García Canal (2004) a resistência surge em todos

os corpos como parte dos sujeitos que se opõem às forças contrárias e semelhantes àquelas que exercem sobre ele. É também onde surgem os afetos, os desejos, o prazer, que definem os grupos e indivíduos semelhantes, articulados em torno de uma mesma luta sendo, portanto, parte do poder em forma de reação que imprime no espaço movimento e criatividade. Para a autora não há uma só resistência, “mas resistências múltiplas e variadas que aparecem como um ato no presente resultado de um mal-estar que registram em seus corpos, em suas ações e pensamentos pessoas ou grupos” (CANAL, 2004, p. 31).

Essa relação, entre poder e resistência, é denominada por Michel Foucault (1988) como um conjunto de forças que se opõem e que estão intimamente ligadas. Para o autor, onde há poder há resistência, estando esta última sempre em posição de exterioridade em relação ao outro, onde “todas as redes de poder possuem ações de resistência que a elas se opõem, funcionando como uma oposição a essa dominação” (FOUCAULT, 1988, p. 90). Portanto, essas relações são admitidas em todas as esferas do social, de onde surgem resistências que passam a integrar os mesmos processos de formação dos próprios poderes e se distribuem “de forma irregular pelo espaço em pontos, nós ou focos que provocam o levante de grupos e indivíduos de maneira definitiva ou não” (FOUCAULT, 1988, p. 91).

O entendimento da noção de resistência enquanto ação que se opõe ao poder nos ajuda a compreender as intervenções temporárias enquanto ações contestatórias e emancipatórias. De acordo com Jonathan Gotthelf (2014) essas diversas formas de resistência se opõem aos processos de homogeneização e controle estabelecidos pelo capital e se configuram em espaços que não são incorporados pela cidade planejada. Elas “são expressões de uma lógica de exclusão socioespacial, inerente a cidade do capital, e podem se apresentar em diferentes contextos” (GOTTHELF, 2014, p. 3).

Essas práticas de resistência se constituem enquanto formas de oposição ao domínio do capital sobre o território, impresso no planejamento neoliberal e na formalidade urbanística imposta nas cidades, e podem se materializar nas intervenções temporárias movidas pela arte, pelo grafite, na ocupação de espaços abandonados, nos assentamentos de origem informal, nas manifestações políticas, entre outras ações. Assim, no



contexto de empobrecimento da experiência urbana pelos seus habitantes, onde o espaço da participação civil, cultural e de vivências tem sido cada vez mais restrito ao capital, evidencia-se a possibilidade de expressão de novas vozes na cidade: coletivas, engajadas politicamente e dotadas de corporeidade.

### **Intervenções temporárias na cidade de Natal**

Para Rogério Proença Leite (2002) as intervenções temporárias podem ou não resultar na construção de um espaço público democrático, a depender das práticas sociais que implicam nas diversas ações traduzidas na apropriação destes espaços. Para o autor, quando as ações atribuem sentidos de lugar e pertencimento a certos espaços urbanos, eles passam a se constituir como espaços públicos, dotados do uso a partir da ação coletiva (LEITE, 2002, p. 116). Nesse sentido, este espaço passa a ultrapassar as relações da rua e se mostra verdadeiramente como “público” a partir da ação social e dos seus significados.

Admite-se, portanto, que as intervenções temporárias são capazes de criar novos lugares na cidade, destituir poderes e criar um contra-poder. Em acordo com esse entendimento, Michel de Certeau (1994) diferencia essas ações entre táticas e estratégicas, especificando que: são estratégicas as práticas que articulam espaço e poder, criando demarcações físicas por meio das quais o poder se consolida; e são táticas as que resultam de-percursos temporais destituídos de poder e de um lugar que lhes seja próprio, ocorrendo assim no interior dos espaços estratégicos, subvertendo sentidos por não serem coerentes com esses espaços (CERTEAU, 1994, p. 47).

Para Leite (2002), essas intervenções táticas, quando associadas à dimensão espacial do lugar, de maneira vernacular, constituem-se em contra-usos capazes não apenas de subverter os usos esperados de um espaço regulado, mas também de possibilitar que o espaço resultante das “estratégias” seja ponto de partida para a criação de diferentes lugares a partir da demarcação socioespacial da diferença e das ressignificações que ali realizam (LEITE, 2002, p.122). Com isso, de maneira breve, são apresentadas algumas intervenções temporárias cartografadas<sup>3</sup> pelas

<sup>3</sup> Este texto parte de um recorte estabelecido na dissertação de mestrado intitulada “Estratégias de reapropriação

autoras na cidade de Natal-RN<sup>4</sup>, que fazem uso do espaço público e da arte como forma de construir diferentes lugares e perspectivas diversas de se apropriar da cidade.

Entre quinze intervenções e coletivos urbanos cartografadas na cidade de Natal-RN, destacam-se aqui a atuação de quatro coletivos: o INarte Urbana e o Viramundo Potiguar, que atuam na comunidade do Passo da Pátria, na Região Leste; o Movimento Cultural Nossos Valores, que tem sua sede e atividades desenvolvidas na comunidade da África, no bairro da Redinha, na Região Norte; e o Movimento Síntese Urbana, no bairro de Cidade da Esperança, na Zona Oeste da cidade. De maneira geral, as ações dos quatro grupos e coletivos envolvem diferentes atividades: dança de rua, música, batalhas de rima, esporte, ensino para crianças das comunidades, grafites, fotografia e teatro.

O INarte Urbana<sup>5</sup> (figura 01) é um projeto artístico movido pelo grafite e institucionalizado por meio de editais de fomento à cultura, que promove, uma vez por ano, uma residência artística com grafiteiros de todo o mundo para externalizarem as suas artes nos muros da comunidade. Também, o coletivo Viramundo Potiguar<sup>6</sup> surge como um movimento mais educativo e popular, criado por jovens do próprio território, que hoje realizam diversas ações relacionadas à música, arte e educação para crianças e jovens. Nas ações desses coletivos a cultura do hip hop se manifesta a partir das batalhas de rap promovidas por Dj's e Mc's, dos grafites e do *street dance*, que juntos promovem a integração da comunidade com os seus espaços públicos e fortalecem os laços de coletividade ali presentes, contribuindo para uma educação e inserção de crianças e jovens na arte e na cultura como saída de um contexto muitas vezes marcado por vulnerabilidade e ilegalidades.

---

cotidiana na cidade de Natal/RN por intervenções temporárias” da arquiteta Manuela Carvalho, sob orientação da professora Ruth Ataíde, no PPGAU-UFRN. A presente pesquisa teve como objetivo compreender as intervenções temporárias nos espaços livres públicos em Natal e a sua relação com a democratização do acesso à cidade a partir da criação de novos lugares. Para isso, foram mapeadas e cartografadas quinze intervenções localizadas nas quatro Regiões da cidade.

4 O município de Natal está localizado na zona costeira da Região Nordeste do Brasil e envolve uma área de aproximadamente de 168,53km<sup>2</sup>, tendo como limites os municípios de Extremoz, ao norte; Parnamirim, ao sul; São Gonçalo do Amarante a leste e Macaíba a oeste, estando o seu território estruturado em quatro Regiões Administrativas e 36 bairros.

5 Mais informações sobre o Projeto INarte urbana disponível em: <<https://zupi.pixelshow.co/inarteurbana-um-projeto-socio-cultural-e-interdisciplinar-de-valorizacao-da-arte-urbana/>>. Acesso em: 14 de junho de 2021.

6 Mais informações sobre o coletivo Viramundo Potiguar na sua página do facebook: <https://www.facebook.com/coletivoviramundopotiguar/>. Acesso em 14 de junho de 2021.

**Figura 1:** Grafiteiros de oito estados irão pintar 40 painéis no Passo da Pátria.



Fonte: Site do Papo Cultura na internet<sup>7</sup>

De modo semelhante, o Movimento Cultural Nossos Valores<sup>8</sup>, coordenado pelo rapper, grafiteiro e educador Miguel Carcará, e o Movimento Síntese Urbana<sup>9</sup> (figura 02), coordenado por jovens moradores da Região Oeste de Natal, realizam atividades permanentes nas suas comunidades também ligadas ao hip hop, que são em geral as batalhas de rap e o *street dance*. Ambos os coletivos têm como preceitos o envolvimento de crianças e jovens com arte e educação: são atividades musicais, ensino de instrumentos, aulas de dança e de rap, e diversas outras ações que se inserem como um apoio na formação cidadã. Nas comunidades onde atuam realizam ações pontuais e têm cronogramas fixos de eventos em datas comemorativas, como, por exemplo, Dia das Crianças e Natal, quando promovem encontros dos seus membros, com jovens e crianças, comerciantes e moradores.

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://papocultura.com.br/grafiteiros-passo-da-patria/>>. Acesso em: 22 jun. 2021.

<sup>8</sup> Mais informações sobre o Movimento Nossos Valores na sua página do facebook: <https://www.facebook.com/MovNossosValores/>. Acesso em 14 de junho de 2021.

<sup>9</sup> Mais informações sobre o coletivo Síntese Urbana na sua página do facebook: <https://www.facebook.com/MSinteseUrbana/>. Acesso em 14 de junho de 2021.

**Figura 2:** Batalha de rap na Cidade da Esperança, em Natal-RN.

Fonte: Página do MSU - Movimento Síntese Urbana no Facebook<sup>10</sup>

A partir de Guattari e Rolnik (2005), é necessário pensarmos “um modo de produção cultural que quebre radicalmente os esquemas atuais de poder”, e sobre isso, acredita-se que os novos movimentos sociais, a cultura do hip hop nas comunidades, a expressão do grafite nas cidades, podem ser práticas contestatórias. Os quatro coletivos cartografados na cidade de Natal-RN são identificados aqui como experiências bem sucedidas para uma cidade do seu porte, a partir dos seus cotidianos e de ações efêmeras, capazes de promover intervenções essencialmente colaborativas e integrar diversos significados: a valorização do hip hop e da cultura da rua – popular; a educação e formação como ferramenta de transformação social; e a desmistificação de preconceitos em torno do que “é ou não cultura”.

### **Breves considerações**

Sabe-se que essas manifestações, isoladas e dissociadas de ações concretas que promovam a justiça social, estarão sempre à margem da

<sup>10</sup> Disponível em: <[https://www.facebook.com/MSinteseUrbana/photos/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/MSinteseUrbana/photos/?ref=page_internal)>. Acesso em: 22 jun. 2021.

impossibilidade de um efeito permanente no contexto das nossas cidades. Apesar disso, acredita-se que, mesmo de maneira temporária, elas são capazes de nos fazer questionar que tipo de arte e cultura queremos ver descolonizada, a partir dos saberes populares e dotada de uma potência coletiva. Para isso, torna-se importante destacar, também, a necessidade de ações e políticas públicas promovidas pelo Estado, integradas a contextos, sem cooptá-las completamente, dando a essas vozes possibilidades democráticas de uma atuação conjunta a partir da participação popular por meio de instrumentos de planejamento e gestão urbana.

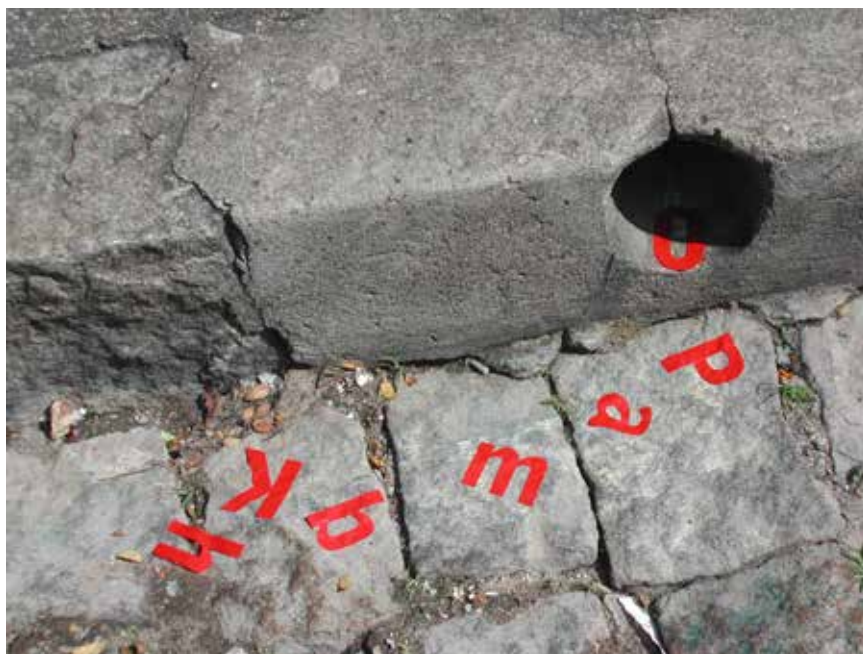
Também é importante realçar a apropriação dos espaços livres públicos da cidade por meio dessas intervenções, as quais, em sua maioria, ocorrem em espaços públicos não estruturados urbanisticamente de conjuntos habitacionais localizados em bairros populares da cidade, como é o caso do Movimento Cultural Nossos Valores, na comunidade da África e do Movimento Síntese Urbana no Conjunto Cidade da Esperança. E, mesmo aquelas materializadas temporariamente em outros marcos físicos, como o grafite promovido pelo INarte Urbana no Passo da Pátria, podem ser importantes ferramentas políticas de protestos, para despertar outra lógica de pensar e agir sobre o espaço de forma mais inclusiva.

Por fim, é fundamental destacar que todas as ações têm em comum a cultura do hip hop na valorização da arte popular e de uma cultura-alma coletiva (GUATTARI; ROLNIK, 2005), que produz mecanismos capazes de criar novas subjetividades, afetos e desejos que rompem – mesmo que temporariamente – o poder hegemônico. Busca-se com essa discussão pensar a arte e a cultura a partir das manifestações comuns: do efêmero, do microescalar, das intervenções realizadas no entorno da casa, na proximidade da rua e dos encontros; e como elas podem ser revolucionárias para pensar um outro contexto de experiência urbana.

---

## REFERÊNCIAS

- CANAL, María Inés García. La resistencia entre la memoria y el olvido. In: **Resistência**. Tercer Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo PAC. v. 1. 1 ed. México: 2004. 288 p. Disponível em: <[https://issuu.com/patronatodeartecontemporaneo/docs/3\\_resistencia\\_-\\_versi\\_\\_n\\_digital](https://issuu.com/patronatodeartecontemporaneo/docs/3_resistencia_-_versi__n_digital)>. Acesso em: 10 maio 2019.
- CARVALHO, Manuela Cristina Rêgo de; ATAÍDE, Ruth Maria da Costa. **Estratégias de reapropriação cotidiana na cidade de Natal/RN por intervenções temporárias**. 2020. 334f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Centro de Tecnologia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2020.
- CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.
- FOUCAULT, Michel. **A Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Editora GRALL, 1979.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**. A vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- GOTTHELF, Jonathan Uri Colodro. Los espacios de resistencia urbanos y su multiplicidade em Europa y América Latina. In: **CONANA 2014**: Congresso nacional del médio ambiente. Disponível em: <<http://www.conama2014.conama.org/>>. Acesso em: 15 maio. 2019.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- LEITE, Rogerio Proença. Contra-usos e espaço público. Notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 17, n. 49. São Paulo: Junho, 2002. p. 115-134.



PORO (BRÍGIDA CAMPBELL + MARCELO TERÇA-NADA)  
*Enxurrada de Letras*  
Adesivos vinílicos  
Dimensões variadas  
Bairro de Santa Tereza, Rio de Janeiro, RJ, 2004.  
Foto: Poro

# O SLAM DE POESIA E A CONFIGURAÇÃO DE UM TERRITÓRIO PARADOXAL NO ESPAÇO PÚBLICO CURITIBANO – O CASO DO SLAM CONTRATAQUE

Gabriela Bortolozzo<sup>1</sup>

## RESUMO

A cidade contemporânea se concebe sob moldes hegemônicos que reverberam disputas pelo espaço urbano. Formas de resistência insurgem nesse movimento, dentre estas destacamos os slams de poesia. Sua prática consiste em competição de poesias de cunho político e reivindicatório, que ao serem declamadas nos espaços públicos, revelam um corpo político múltiplo, conformador de territórios paradoxais.

\*

## **Introdução: os slams de poesia se formam no espaço público brasileiro**

Quando ouvimos falar sobre o *poetry slam*, o slam de poesia, ou ainda, slam – como costumamos chamar aqui no Brasil –, provavelmente não imaginamos o quanto este fenômeno poético-político-social já carrega de histórias e construções coletivas. O evento é definido por muitos como um encontro em que poetas amadores reúnem-se para competir entre si com suas poesias, que devem despertar assim, maiores reações e emoções a um público curioso ou interessado que os contemplam. Os poetas declamam, o público reage, jurados – igualmente amadores – dão notas às poesias e, ao final, tem-se ganhadores da rodada que podem seguir para etapas regionais, nacionais e até mesmo internacionais desta disputa!

Portanto, como se vê, não se trata de uma simples competição, mas existem organizações de slam no mundo todo. Para algumas pessoas, ser um *slammer* – e não apenas poeta – é uma profissão. Para outras, trata-se de algo muito maior: por ter nascido nos Estados Unidos no final da

<sup>1</sup> Doutoranda do curso de Pós-graduação em Geografia pela Universidade Federal do Paraná – UFPR; Licencianda, bacharela e mestra em Geografia pela Universidade Estadual Paulista – UNESP. E-mail: gbortolozzo@gmail.com



década de 1980 e se acoplado a eventos de hip-hop, os slams já são parte dessa cultura, como uma ramificação dela. Além disso, as pessoas que geralmente frequentam os slams e nele declamam, apresentam poesias de forte cunho político, social e identitário, e por isso, apostam nos slams como uma forma diferente e não institucional de praticar política.

Trabalhos como de D'Alva (2011; 2014), Neves (2017) e Vilar (2019) explicam que por conta da livre expressão exercida pelas pessoas nos slams, os eventos podem ser considerados como ágoras, termo inspirado no fórum grego, onde os debates políticos sobre a urbe eram realizados por seus cidadãos. Apesar da distância histórica e social entre as configurações desses espaços para a contemporaneidade, no Brasil há a disseminação desta ideia para se referenciar aos slams<sup>2</sup>. Isso ocorre porque as poesias de protesto fomentam discussões sobre temas recorrentes em nossa sociedade em meio às cidades em que as disputas se dão.

Por isso, quando miramos para os slams brasileiros que, antes do cenário pandêmico, ocorriam majoritariamente em espaços públicos<sup>3</sup>, compreendemos que os slams são capazes de criar vínculos entre as pessoas que nele se apresentam e o apreciam, formando “comunidades” (D'ALVA, 2011; 2014) de cidadãos preocupados com causas comuns. Estas, por sua vez, também vão possibilitar que vínculos afetivos – não necessariamente positivos ou harmoniosos – sejam atrelados aos lugares em que os slams ocorrem. Também por isso, é corriqueiro que cada comunidade de slam receba um nome que corresponda a esses interesses compartilhados e/ou ao local de origem.

Ao acontecer em praças, estações de metrô, quadras esportivas ou em áreas comuns de prédios públicos, os slams que se davam nesses tipos de locais possuíam a capacidade de reivindicar, além dos motes que são proferidos nestes lugares específicos – geralmente ligados a problemas sociais urbanos como periferia e marginalização de grupos sociais –, a própria ocupação dessa população nos espaços públicos das cidades.

É o que ocorria no caso do Slam Contrataque. Uma competição de

2 Durante a pesquisa de doutorado da autora Gabriela Bortolozzo, que teve como objeto de estudo o movimento de *poetry slams* curitibanos pode-se notar por meio de entrevistas que alguns participantes dos slams coadunam dessa interpretação. Existe, por exemplo, o documentário denominado “Ágora do agora” (2018) que conta a trajetória do Slam da Resistência de São Paulo – SP, um dos slams mais cultuados do Brasil.

3 Nesta pesquisa, a autora averiguou, por meio da conferência das redes sociais das comunidades de *poetry slam* cadastradas na organização nacional SLAM BR.19 (2019), que dos 210 slams cadastrados: 57 se davam em espaços públicos; 73 oscilavam os eventos em locais públicos e privados; 45 se davam em espaços privados; 28 não se obteve informações.

poesia local de Curitiba – PR, criada em 2017 para ocorrer no Setor Histórico (SH) da cidade, popularmente conhecido como Largo da Ordem, na Praça Garibaldi. O encontro entre poetas, jurados e público, se dava mensalmente, em todos os últimos sábados, marcados para começar às 18 horas. Ao longo de uma média de 4 horas seguidas, as pessoas presentes organizadas em roda, eram convidadas a se apresentar e expressar números artísticos, sentimentos, pensamentos e revoltas. Assim sendo, até fevereiro de 2020, quando cessaram as edições presenciais dos slams na capital.

A intenção deste artigo é relatar brevemente como era o cenário urbano que abarcava esse slam curitibano demonstrando como este evento era capaz de criar temporalmente um território paradoxal (ROSE, 1993; SILVA; 2013; ORNAT, 2013) ao ocupar o espaço do SH da cidade. As contradições inerentes aos centros urbanos como de Curitiba eram o que provocavam no local uma disputa que se estendia desde a poética performática dos envolvidos à formação de um corpo político, ao mesmo tempo único e heterogêneo, para a apropriação do espaço em questão.

### **Desenvolvimento: o espaço público do Largo da Ordem e o slam – a configuração de corpo[s] político[s] em “contrataque”**

O Largo da Ordem em Curitiba – PR é uma parte da região do Setor Histórico da cidade em que é possível observar diferentes cenários com múltiplas configurações sociais, principalmente aos finais de semana. Diversos grupos de pessoas de diferentes classes econômicas e tribos urbanas o ocupam para diferentes fins, mas em especial, aproveitar os bares, restaurantes e a vida artística e cultural que era ativa no local. Havia também populações que escolhiam a região como lugar de estadia e trabalho temporário, sendo possível se deparar com artistas, artesões e a população em situação de rua, que ali encontram oportunidades para angariar recursos.

O local ainda é repleto de prédios e mobiliários históricos, ruas de paralelepípedo e longos passeios destinados ao uso exclusivo de pedestres. Isso torna o Largo atrativo para turistas e para a população curitibana que majoritariamente o utiliza como espaço de lazer e de consumo – seja cultural ou material. Curioso para quem visita a região pela primeira vez,

o centro histórico curitibano carrega consigo uma vida social bastante contemporânea: contrasta-se a paisagem com ocupações de grupos jovens de punks, rappers, funkeiros, entre outros.

Dentro dessa configuração, também se notava a diversidade em cada pessoa, parte delas, carregando “marcadores corporais” (SILVA e ORNAT, 2020) que se destacavam entre as outras. Os geógrafos Silva e Ornat (2020, p.12) explicam que “[...] quanto mais uma pessoa concentra os marcadores corporais considerados desvalorizados na estrutura social, maior é a percepção corpórea e a necessidade de negociar com outras escalas”. Populações negras, LGBTQs, mulheres, pessoas com deficiência, periféricas e assim por diante, são exemplos comuns de pessoas com marcadores corporais notáveis, e estavam presentes nessas pequenas organizações locais.

Para Butler (2019, p.57), os corpos dessas pessoas são marcos de resistência porque não são reconhecidos como legítimos dentro da “espaços do aparecimento” político, tornando-os vulneráveis nas esferas e espaços públicos. Ou seja, apesar de alguns corpos serem realçados por sua aparência perante as estruturas sociais dominantes – como a branquitude, a cisgeneralidade e heterossexualidade –, aqueles não são legitimados quanto ao direito de aparecer. Isso quer dizer que corpos com marcadores corporais estigmatizados por determinada sociedade devem negociar seus espaços de aparecimento. Assim, quando nos deparamos com corpos como esses ocupando os espaços que não foram concebidos para suas presenças, estamos perante a atos políticos de resistência nas cidades.

Para que se tenha um exemplo do que se argumenta, ao frequentar a região do Largo<sup>4</sup>, não era incomum se deparar com “batidas policiais” a fim de intimidar os grupos compostos por pessoas que destoam da configuração social esperada pelos setores públicos e privados da cidade, que por sua vez, investem na construção de uma paisagem dominante (COSGROVE, 1999) na região central de Curitiba. Por esse motivo, os grupos estigmatizados ou marginalizados desses processos, criavam estratégias de “microterritorialização” (COSTA, 2020) de parcelas desses espaços, buscando proteger-se, e ao mesmo tempo, contrariar as imposições vigentes por agentes hegemônicos.

O cenário que habitualmente se montava nas noites de fim de semana

4 A pesquisadora Gabriela Bortolozzo realizou durante todo o ano de 2019 trabalhos de campo que se davam no Largo da Ordem para conferir as edições mensais do Slam Contrataque.

no Largo, compunha-se por diferentes e isolados grupos de pessoas, que microterritorializavam temporariamente partes do local, apropriando-se da arquitetura disponível. Porém, quando as rodas de poesia se iniciavam, era como se uma força centrípeta fosse capaz de concentrar os diversos núcleos dispersos que atuavam em cada “microterritório” (COSTA, 2020). Em uma única roda, pessoas com corporeidades e identidades dispares, pertencentes ou não, àqueles distintos grupos sociais, agregavam-se para assistir, ouvir, recitar e performar poesias e reações a elas. Daí temas tão diversos sendo proclamados em praça pública: desigualdade social, periferia, empoderamento, feminismo, lutas de pessoas com deficiência, racismo, LGBTfobia, violência policial, política, arte marginal, liberdade, entre tantos outros<sup>5</sup>.

No espaço-tempos em que se dava o Slam Contrataque, os corpos marcados pela subalternização e marginalidade tornavam-se foco, centro das atenções e/ou da escuta<sup>6</sup>, em especial quando estes eram capazes de performar suas histórias pessoais por meio de poesias, e, há um só tempo, gerar identificação e representatividade entre os presentes. Quanto mais a roda se enchia de pessoas, maiores se tornavam as possibilidades de compartilhamento de emoções, opiniões e revoltas. A representatividade, por exemplo, era latente: públicos e poetas se reconheciam como pares e torciam mutuamente pela vitória entre iguais.

Entretanto, a sinergia não se sentia apenas entre pessoas “iguais”, eram justamente as diferenças entre elas, em especial entre os corpos, que perpetuavam o desejo de expressão ao centro das rodas. Como havia muitas percepções, experiências e pontos de vistas para se defender, as poesias eram capazes de criar áureas de sentimentos compartilhados por meio do dialogismo (NEVES, 2017) e da fruição artística criada entre poetas e público. A mescla de reivindicações políticas e sociais fomentadas pela criação artística nos eventos de slams, transformavam os múltiplos e microterritórios predispostos no espaço em um único corpo político, configurando um território paradoxal (ROSE, 1993; SILVA, 2013; ORNAT, 2013).

A imagem a seguir serve para ilustrar o que é argumentado:

<sup>5</sup> Durante a pesquisa já comentada, foi possível categorizar 31 temas distintos que eram geradores das poesias proclamadas durante o ano de 2019, no Slam Contrataque.

<sup>6</sup> É importante salientar que neste mesmo local ocorria o “Slam Resistência Surda” que, esporadicamente, realizava competições entre poetas surdos e que se expressavam por meio da Língua Brasileira de Sinais - LIBRAS. Por isso, nem sempre é correto afirmar que se praticava a escuta nesses casos, mas sim a atenção à performatividade dos poetas.

**Figura 1 e 2:** comparação entre microterritórios (em momentos espaciais sem slam) e territórios paradoxais (em momentos espaciais com slam contraataque)

**GRUPOS SOCIAIS DISPERSOS NO ESPAÇO – PRAÇA GARIBALDI EM UM SÁBADO À NOITE SEM A PRESENÇA DO SLAM DE POESIA:**



Fonte: Acervo da autora.

**GRUPOS SOCIAIS E CORPOS EM ALIANÇA NO ESPAÇO – PRAÇA GARIBALDI EM UM SÁBADO À NOITE COM A PRESENÇA DO SLAM CONTRATAQUE:**



Fonte: Fotografia Lis Guedes/Facebook Slam Contraataque – Adaptado pela autora.

Segundo a filósofa Butler (2019, p.138) as vantagens políticas dos “corpos em assembleia” ou “corpos em aliança” é que juntos esses engendram um corpo político único que não se pretende totalitário e/ou massificado, porque além de ser composto por pessoas díspares, são temporalmente considerados um processo, um movimento na busca de um povir. Por isso, ao recorrer juntos à uma busca pela legitimação desses corpos distintos – mas que de alguma forma são precarizados –, os corpos performavam unidos pela não precariedade, o que por si só ganha maior notoriedade perante a sociedade contemporânea – altamente visual.

Butler (2019) aposta nessa força da aliança<sup>7</sup>, pois defende que as corporeidades distintas são capazes de marcar profundamente os espaços. Para ela, a temporalidade efêmera dos corpos unidos nas ruas, somados quanti e qualitativamente, extrapolam as convenções políticas, pois não dão margem às categorizações de instituições partidárias, ou do Estado e outras instituições. A política não institucionalizada, portanto, se realiza nas ruas e de maneira insurgente.

Ao vislumbrar uma dessas rodas de pessoas proclamando poesias de protesto, reivindicando seus distintos “lugares de fala” (RIBEIRO, 2017) e

<sup>7</sup> Aqui é importante destacar que essa defesa não se faz por qualquer tipo de reunião de corpos nos espaços públicos, “mas assumem valores diferentes dependendo do motivo pelo qual se reúnem e de como essa reunião funciona” (BUTLER, 2019, p.138).

políticas de aparecimento – o que era respeitado no Slam Contrataque – é o que tornava possível se averiguar a conformação de um corpo político, que por sua vez, “contra-atacava” as imposições hegemônicas da paisagem e do ordenamento da cidade. Por meio de sua forma e conteúdo, a função desse corpo extrapolava o fazer unicamente artístico, para ocupar e acionar a apropriação territorial paradoxal desse espaço público da cidade.

### **Concluindo: mas, sobre o que se trata um território paradoxal?**

Dentro da Ciência Geográfica há uma tradição em se estudar os territórios como espaços afetados de poder com limitações bem desenhadas, que colocam os sujeitos em posições opostas entre dominantes e dominados. Desta maneira, se algum território fosse dominado por algo ou alguém isso significaria que o poder estaria fixado nestas figuras, e se houvesse qualquer mudança entre os detentores do poder, o território (micro ou macro) todo se modificaria.

A geógrafa Gillian Rose (1993) nos explana que as perspectivas feministas, sobretudo do feminismo negro, a ajudou refletir sobre espaços e territórios que não fossem calcificados nessas relações estáticas de centro e margem, ou ainda, “*insider/outsider*” nas relações poder. Para esta vertente, tal relação é paradoxal, isso quer dizer que está em constante movimento, sendo possível que um mesmo sujeito ocupe ambos os lugares: o de centro e o de margem, estando dentro e fora dos territórios, simultaneamente.

Isso ocorre, principalmente, porque considera-se que um mesmo sujeito é composto por múltiplas identidades sociais (HALL, 2006) que oscilam e são performadas (BUTLER, 2018; 2019) em cada uma das situações em que vivem. Sendo assim, Ornat (2013) nos explana que, a depender da complexidade e tensão social e espacial experienciada em cada caso, há a configuração de territórios paradoxais, nos quais os poderes – multi e pluridimensionais –, tal qual as identidades, são relativos, relacionais e oscilantes.

Desta forma, o território paradoxal depende muito dos corpos que performam tais identidades e territórios. Silva et. al. (2013, p.89), baseada

em Simonsen (2000), acrescenta que “[...] os corpos são constituídos e usados, tendo como preocupação a inscrição do poder e a capacidade de resistência dos corpos [...] como local de contestação”. Somando-se ao próprio corpo como um espaço imbuído de poder, compreende-se que, ao tratarmos dos slams como um movimento poético-político-social acionado para se apropriar de espaços-públicos, são os poetas e outros presentes os geradores de poder paradoxal que provocam “uma desestabilização da configuração estabelecida” (SILVA, 2013, p.251) no local.

O que tenta-se dizer com isso é que as identidades, que até então eram lidas enquanto periféricas, acabam ganhando lugar de destaque. Espacializada, temporalizada, corporificada e atribuída de poder, a identidade marginal/periférica passa a ser performada como instrumento de dominação territorial para assumir centralidade, e desta forma, coloca em movimento toda a constituição espacial anteposta. Materialmente, essa identidade se presentifica em um corpo – o dos presentes em assembleia (BUTLER, 2019). Esse atribuí ao espaço territorialidade. Dialeticamente, essa devolve ao corpo a experiência do espaço, e, por fim, há a apreensão mútua de centro-periferia no mesmo espaço-tempo em que um slam se realiza.

O movimento é facilmente imaginado: como em uma dinâmica circular contínua, corpos adentravam e saíam das rodas de poesia que se formavam no espaço, sem que existisse um núcleo único. A oscilação é a mesma de quem entra e sai do centro da roda para recitar e contemplar o evento, e vice-versa. O poder, tal qual as pessoas em um slam, deslizavam do centro à periferia, nas margens porosas das rodas de poesias. A força das palavras e ações proferidas em meio as pessoas se dissipavam, gerando níveis diferentes de reação entre os presentes. Como um corpo vivo e pulsante, os slams cumpriam seu papel de inseparabilidade nos atos de praticar arte, política e a vida em sociedade, e por fim, ainda criar desestruturação de poder anteposto no espaço.

---

## REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. [recurso eletrônico]. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

\_\_\_\_\_. **Corpos em aliança e a política das ruas**: Notas para uma teoria performativa de assembleia. Trad. Fernanda Siqueira Miguens; Revisão técnica Carla Rodrigues. 3ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

COSGROVE, Dennis. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, R. L.; ROZENDAHL, Z. (orgs.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998. p. 222-236.

COSTA, Benhur Pinós da. As geografias das constituições dos devires-expressivos das pessoas como diferenças: perspectivas da análise nas pesquisas em microterritorialidades. **Caderno Prudentino de Geografia**, Presidente Prudente, n. 42, v. 2, p. 90-114, 2020.

D'ALVA, Roberta Estrela. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o poetry slam entra em cena. **Synergies Brésil** nº 9 – 2011 pp. 119-126. Disponível em: <<http://gerflint.fr/Base/Bresil9/estrela.pdf>>. Acesso em: 19 de agosto de 2017.

\_\_\_\_\_. **Teatro Hip Hop**: a performance poética do ator-mc. São Paulo: Perspectiva, 2014.

NEVES, Cynthia Agra de Brito. Slams – letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo. **Linha D'Água**, v. 30, n. 2, p. 92, 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/134615>>. Acesso em: 28 de março de 2021.

ORNAT, Marcio Jose. A instituição do território paradoxal na atividade da prostituição travesti. In: SILVA, Joseli Maria; ORNAT, Marcio Jose; CHIMIN JUNIOR, Alides Batista. **Geografias Malditas**: corpos, sexualidades e espaços. Ponta Grossa: Todapalavra, 2013. pp.183-206.

ROSE, Gillian. **Feminism and Geography**: The Limits of Geographical Knowledge. Cambridge: Polity Press, 1993.

RIBEIRO, Djamila. **O que é**: lugar de fala?. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

SLAMBR.19. **Campeonato Brasileiro de Poesia Falada**. São Paulo: SESC, 2019. Catálogo do evento.



SILVA, Joseli Maria; ORNAT, Marcio Jose; CESAR, Tamires Regina A. de Oliveira; CHIMIN JUNIOR, Alides Batista; PRZYBYSZ, Juliana. O corpo como elemento das Geografias Feministas e Queer: um desafio para análise no Brasil. In: SILVA, Joseli Maria; ORNAT, Marcio Jose; CHIMIN JUNIOR, Alides Batista. **Geografias Malditas**: corpos, sexualidades e espaços. Ponta Grossa: Todapalavra, 2013. pp. 85-142.

SILVA, Joseli Maria. Interseccionalidade e mobilidade transnacional entre Brasil e Espanha nas redes de prostituição. In: SILVA, Joseli Maria; ORNAT, Marcio Jose; CHIMIN JUNIOR, Alides Batista. **Geografias Malditas**: corpos, sexualidades e espaços. Ponta Grossa: Todapalavra, 2013. pp. 243-272.

SILVA, Joseli Maria; ORNAT, Marcio Jose. O corpo como escala espacial. In: **Desassossegos**: Absurdemos a vida, de leste ao oeste [formato digital], v.4, n.1, 2020, pp.11-16.

VILAR, Fernanda. **Migrações e periferias**: o levante do Slam. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 58, 2019. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/elbc/a/5TcrrxVk98Bb3sPhswqDd8g/abstract/?lang=pt>>. Acesso em: 28 mar. 2021.



PORO (BRÍGIDA CAMPBELL + MARCELO TERÇA-NADA)  
*Outros setores para Brasília* Intervenção com placas de madeira pintadas.  
Dimensões variadas  
Brasília, DF, 2012  
Foto: Poro

# ARTE, COLETIVOS E CIDADE: UMA DIMENSÃO ABERTA AO DE VIR

Ludmila Britto<sup>1</sup>

Marcelo Faria<sup>2</sup>

## RESUMO

O trabalho desenvolve uma reflexão em torno da relação entre arte e cidade, procurando demonstrar que os coletivos artísticos produzem importante contribuição na construção de uma dimensão pública do espaço urbano, compreendido como uma dimensão aberta ao devir espaço. As intervenções artísticas de alguns grupos são objeto de análise do processo de produção espacial, configurando a ação artística como uma proposição política ruptura da alienação e defesa de um processo de apropriação do espaço a partir de uma política do sensível.

\*

O espaço das cidades não é composto apenas de suas materialidades, como muitos podem pensar, mas consiste na conjunção de objetos materiais animados por ações sociais<sup>3</sup> que produzem permanentemente o devir-cidade. A geógrafa inglesa Doreen Massey, no livro “Pelo Espaço” reivindica uma compreensão do espaço como uma dimensão aberta, como um ente em processo permanente de construção, ou seja, em oposição a uma visão mais estruturalista que o concebe como um ente fixo no qual a dimensão histórica se realiza. Para ela,

Se o tempo deve ser aberto para um futuro do novo, então o espaço não pode ser equiparado com os fechamentos e horizontalidades da representação. De um modo mais geral, se o tempo deve ser aberto, então o espaço tem de ser aberto também. Conceituar o espaço como aberto, múltiplo e relacional, não acabado e sempre em devir, é um pré-requisito para que a história seja aberta e, assim, um pré-requisito, também, para a possibilidade da política. (MASSEY: 2005, p. 94-95).

<sup>1</sup> Professora de História da Arte da Universidade Federal da Bahia - UFBA. E-mail: ludmilabritto@gmail.com. ORCID:0000-0002-4327-9182

<sup>2</sup> Professor do Departamento de Educação da Universidade Estadual de Feira de Santana - BA. E-mail: marcelo.faria65@gmail.com. ORCID 0000-0002-9793-8964.

<sup>3</sup> Milton Santos define o espaço como um conjunto indissociável formado por sistemas de objetos e sistemas de ações. Para ele, a história das cidades não se confunde com a história do urbano, ainda que sejam processos entrelaçados. (SANTOS, 1996)

Essa noção de um espaço aberto (relacional) é tributária de um reconhecimento da existência de múltiplas trajetórias, inclusive de diferentes escalas, que convivem, se entrecruzam, se negam, se interpenetram, conformando a possibilidade da presença da multiplicidade que é o constitui o espaço como uma instância aberta, e que o mantém o espaço em constante processo de construção. Isso, segundo Massey, implica

(...) um entendimento do social e do jogo político que evite tanto o individualismo clássico quanto o organicismo comunitarista, absolutamente requer sua constituição através de uma temporalidade espacial que seja aberta, através de uma temporalidade de resultados imprevisíveis que requeira, em si mesma, necessariamente, uma espacialidade que seja tanto múltipla quanto não fechada, que esteja sempre em processo de construção. Qualquer política que reconheça a abertura do futuro (de outra forma não poderia haver o domínio do político) implica um tempo-espaço radicalmente aberto, um espaço que está sempre sendo feito. (MASSEY, 2005, p. 267)

As discussões em torno do espaço das cidades no Brasil privilegiaram aspectos relacionados à economia espacial, seja em discussões acerca da gestão do fundo público (justificada, claro, por nossa obscena desigualdade social), do planejamento e/ou dos processos de segregação socioespaciais, com suas múltiplas temáticas (habitação, circulação, infraestrutura, etc.). No entanto, a possibilidade de pensar o espaço urbano como o devir-cidade implica pensar também na multiplicidade de possibilidades políticas que comparecem no espaço urbano, produzindo possibilidades múltiplas de usos do território<sup>4</sup>, nem sempre presas (na afirmação ou negação) à lógica do sistema dominante.

Entre as diversas trajetórias que conformam a presença da multiplicidade – condição para o entendimento do espaço como uma dimensão em movimento – está a arte urbana, não apenas como objeto, mas como intervenção. Discutir a inserção das artes no espaço das cidades não é uma tarefa simples, e exige de todos nós, que desejamos contribuir para essa discussão, um esforço no sentido de apresentar, para além das evidências das obras, relações que nos permitam considerar o fazer artístico – muitas vezes para além da obra de arte – parte fundamental da produção do espaço urbano.

<sup>4</sup> Milton Santos discute a importância de se pensar o território a partir do uso e não apenas das normas que tentam organizar e captar as forças sistêmicas de produção espacial. Para ele, os espaços luminosos – parcelas do espaço mais adaptadas à reprodução da lógica do sistema dominante, dotados de maior densidade técnica sistêmica e por onde fluem as ações e fluxos dominantes – convive com espaços opacos – espaços marginalizados, nos quais os fixos e fluxos são mais livres e ligados à reprodução da vida humana. É justamente nos espaços opacos, menos sistêmicos, onde se concentram as forças do devir, da criação do novo. (SANTOS, 1994)

Diversos são os trabalhos que se debruçam sobre a relação arte-cidade, com especial atenção às suas materialidades, seja na perspectiva da arquitetura – mais ligada às edificações e ao paisagismo – seja nas esculturas que ocupam os espaços urbanos desde a antiguidade; o “monumento” é uma das marcas importantes da relação entre a arte e a cidade, sobretudo na representação do senso comum. No entanto, o que nos interessa discutir aqui é a arte como expressão de perspectivas do devir social, que comparece como força política de produção do espaço das cidades, seja em sua dimensão material ou imaterial.

O fazer artístico se realiza, sempre, em situação, isto é, dialogando com as demais trajetórias presentes em um determinado espaço-tempo que, como dissemos anteriormente, conformam uma situação herdada dos processos anteriores, mas que se mantêm como dimensões abertas ao devir nos diferentes períodos da história.

No que se refere à inserção das artes nas grandes cidades há alguns marcos importantes de serem trabalhados.

A revolução tecnológica da passagem do século XIX para o século XX<sup>5</sup> marca, sobretudo nas grandes metrópoles do Ocidente, uma mudança importante na experiência espaço-temporal dos habitantes, com a introdução em alta velocidade de novos objetos técnicos e tecnológicos e, claro, com o estabelecimento de novas relações sociais, de grandes contingentes populacionais que migraram do campo para a cidade, e passaram a habitar um mesmo espaço<sup>6</sup>. No dizer de Nicolau Sevcenko, a metrópole moderna possui como característica,

(...) uma feição tumultuada engendrada pelo próprio processo de crescimento da civilização industrial. Este caráter tumultuado deu início a um gigantismo do crescimento urbano, *imprevisto e imprevisível pela experiência humana*, que colocou, logo de início, os homens que viveram esta *experiência* numa situação bastante incômoda na condição de participarem criticamente de um fenômeno sobre o qual não tinham um saber elaborado. (SEVCENKO, 1985, p. 44).

5 O salto tecnológico da segunda revolução industrial, com o desenvolvimento da siderurgia, da metalurgia, do motor à combustão e da eletricidade, em um intervalo de tempo inferior a trinta anos, possibilitou uma renovação dos objetos técnicos em uma velocidade jamais vista em todos os tempos. As lutas dos trabalhadores geraram conquistas importantes como salários melhores e diminuição das jornadas de trabalho, que deram origem a um tempo livre que seria condição para o desenvolvimento de novas formas de expressão, comunicação e consumo de produtos culturais. No campo das artes, o aparecimento do cinema (uma arte industrial desde sua aparição) opera como um símbolo importante desse novo mundo tecnológico e em constante movimento.

6 A “multidão” é uma marca social das grandes metrópoles que nasciam naquele momento, com implicações potenciais importantes na experiência cotidiana dos indivíduos no espaço-tempo das cidades.

Essa “experiência em crise” foi muito importante para que vários grupos de artistas dessem início à renovação do fazer artístico, explodindo fronteiras e criando novas sensibilidades, com implicações importantes na produção de sentidos para esse “mundo urbano” que se renovava em alta velocidade. As vanguardas artísticas na Europa são uma expressão importante desse movimento, seja na adoração do movimento e da velocidade (do futurismo, por exemplo), que expressava uma nova relação dos indivíduos com o tempo-espço, seja na crítica radical dadaísta que preconizava um ataque ao que se considerava um “sistema de arte”. Segundo Careri,

a cidade dadaísta é uma cidade do banal que abandonou todas as utopias hipertecnológicas do futurismo. Para os dadaístas, a frequência e a visita aos lugares insossos são uma forma concreta de realizar a dessacralização total da arte a fim de alcançar a união entre a vida e a arte, entre sublime e cotidiano. (CARERI, 2013, p. 74).

A partir de ações como “caminhar pela cidade” os dadaístas, reconheciam um processo de alienação, de uma percepção e experiência esvaziadas de sentidos, e denunciavam a importância da arte se relacionar de forma mais expressiva com o cotidiano, resgatando a importância da experiência estética do ser-estar na cidade.

Os situacionistas irão, mais tarde, ampliar a importância de se pensar a arte como processo de produção espacial. Denunciando o espetáculo<sup>7</sup> através do qual se procura preencher o esvaziamento do sentido da vida humana, os situacionistas irão discutir a importância de uma revolta contra as forças de dominação do capitalismo, a arte está vinculada, mas não submetida, à política e deve ser compreendida como ação, e a cidade, como lócus privilegiado da alienação e do espetáculo, será seu campo de intervenção primordial. Como propõe Debord “Nosso negócio é precisamente o uso de certos meios de ação, e a descoberta de novos, mais facilmente reconhecíveis no campo da cultura e da moral, mas aplicado na perspectiva de uma interação de todas as mudanças revolucionárias”. (DEBORD:1992, p. 7)

Não é objeto deste trabalho investir no entendimento das diversas

<sup>7</sup> Para Guy Debord “(...) o espetáculo concentra o modo dominante da vida social. Ele é a celebração onipresente de uma escolha já feita na esfera de produção, e o resultado consumado dessa escolha. Tanto na forma como no conteúdo, o espetáculo serve como justificação total para as condições e as metas do sistema existente. Ele ademais assegura a presença permanente desta justificação, pois governa praticamente todo o tempo despendido fora do processo de produção”. DEBORD, Guy. *La société du Spetacle*, p. 17

“situações” e “proposições” de cada uma das manifestações citadas, mas tentar mostrar que há uma tradição anterior de movimentos como o dadaísmo, o surrealismo, o situacionismo, a *land art*, entre outros, que definiram a cidade como um campo de expressão – e de intervenção – e, portanto, como trajetória política possível de produção do espaço urbano para além da monumentalidade.

No Brasil contemporâneo, assim como em todo o mundo, há diversos grupos, tributários dessa tradição, que permanecem imprimindo suas marcas – duradouras ou efêmeras – como parte importante da história do urbano e, claro, como feixes importantes da multiplicidade de possibilidades que se apresentam no devir cidade.

É possível perceber a ação de alguns artistas que atuam de forma isolada, mas é interessante perceber a predominância de uma organização em coletivos artísticos, cujo trabalho é registrado em meio ao próprio processo de realização – intervenção – em diversas modalidades.

Os trabalhos gráficos dos coletivos se infiltram no universo simbólico/imagético da urbe de maneira perspicaz e sutil – muitas vezes passando despercebidos enquanto peças artísticas.

**Figura 1 e 2:** Faixas de Anti-sinalização (2009)



Fonte: Site do Poro Intervenções urbanas e ações efêmeras, na Internet.<sup>8</sup>

Muitas ações coletivas que envolvem os saberes/fazeres gráficos são polifônicas e multifacetadas, sendo a efemeridade e a mobilidade fluida – dentre os diversos aparatos midiáticos – algumas de suas características. Essas premissas estão presentes nas ocupações efêmeras propostas pelos

<sup>8</sup> Disponível em: <<http://poro.redezero.org/>>. Acesso em: 3 ago. 2021.

coletivos no meio urbano, *que infiltram-se em um código de linguagem que organiza diversas instâncias da vida comum* (MAIA,2014), como sinaliza a curadora Ana Maria Maia: *a publicidade converte-se, portanto, em tática para os artistas* (*Idem*).

Se os slogans e as palavras de ordem no horizonte simbólico da cidade comunicam o apelo ao consumo, as mensagens inusitadas do PORO<sup>9</sup> proclamam: “Perca Tempo”, “Enterre sua TV”, “Atravesse as aparências”, “Desenho é risco”. As faixas já foram posicionadas em diferentes locais de Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Fortaleza, São Paulo, Brasília e Londrina, no Paraná.

Dessa maneira, podemos afirmar que diversos grupos atuantes no Brasil – e em outros países – articulam táticas e fazeres heterogêneos para dar visibilidade e comunicar – comunicar no seu significado primário, no sentido de tornar comum determinada mensagem, a *comunicabilidade antes da comunicação*<sup>10</sup> – seus enunciados, construir e partilhar suas narrativas em meio às brechas e fissuras do tecido urbano, de maneira inesperada, atuando nas rotas desviantes do improvável.

Podemos notar em diferentes cidades do Brasil – com todas as adversidades, contradições e dissonâncias que a condição de um país periférico pode abarcar – que as diversas intervenções que dialogam com os aparatos gráficos (cartazes, banners, panfletos, adesivos, entre tantas outras possibilidades) tensionam questões como desigualdade social, democracia racial, falta de moradia, gentrificação, violência urbana... no Rio de Janeiro, o OPAVIVARÁ!<sup>11</sup> trouxe à tona problemáticas e contradições análogas, que também atravessam outras grandes cidades cotidianamente.

A praia, na ação Cangaço, é evocada pelo grupo carioca como espaço da prática política, que pode assumir diferentes formas, engendrada até mesmo em uma “ágora de areia, sal e sol”. O grupo afirma:

As praias sempre foram relacionadas apenas com espaços de alienação, lazer e descanso. No entanto, seu poder de congregar pessoas de todas as áreas geográficas, classes sociais e religiões transforma este espaço numa

9 O PORO é um coletivo de Belo Horizonte-MG, formado por Marcelo Terça-Nada! e Brigida Campbell, que atuou entre 2002 e 2017. Para mais informações, acessar: <http://poro.redezero.org/>

10 AGAMBEN, Giorgio apud BRÁSIL, André. Insignificâncias: A Política nas Intervenções do Poro. In CAMPBELL e TERÇA-NADA!, 2011, p.3.

11 O OPAVIVARÁ! é um coletivo artístico do Rio de Janeiro formado, atualmente, por Domingos Guimaraens, Daniel Toledo, Julio Callado e Ynaiê Dawson. Para mais informações, acessar: [www.opavivara.com.br](http://www.opavivara.com.br)



enorme ágora de areia, sal e sol, capaz de promover encontros e gerar conversas e discussões. Usualmente as cangas de praia trazem imagens de um país colorido, vibrante, com suas paisagens exuberantes. Sem dúvida essas são importantes características brasileiras. Mas ao adicionar a tudo isso mais uma camada de protesto e pensamento ativamos o espaço da praia gerando outras relações, assim como as manifestações fizeram em 2013<sup>12</sup>.

As cangas que, comumente, trazem estampadas imagens dos “cartões postais” das cidades, especificamente, no Rio de Janeiro, imagens da “cidade maravilhosa” espetacular, ou então estampas coloridas que remetem ao lazer despretensioso, passam a veicular mensagens que propõem críticas diversas, que vão desde *Todo poder à praia, Assassinaram o camarão* (asserção jocosa à primeira vista – apropriada de um verso da música *Tragédia no Fundo do Mar* do grupo musical Os Originais do Samba – mas que, sem dúvida, remete aos crimes e assassinatos que já se tornaram “comuns” nas periferias e favelas cariocas e à truculência da polícia em suas operações diárias) até *Xô Choque*, uma crítica ao Choque de Ordem promovido pelo prefeito Eduardo Paes com o objetivo de “pacificar” e ordenar a cidade de maneira segregadora e autoritária. O prazer e a festa, nessa ação do OPAVIVARÁ! convertem-se em potentes ferramentas políticas.

Ainda refletindo sobre as praias cariocas, os arrastões, por exemplo, são a radicalização extrema das desigualdades sociais, conflitos e segregações de todo tipo que fazem parte do cotidiano desses espaços há muito tempo, cujo acesso e desfrute está muito longe de ser democrático. Ricardo Rosas recorre ao tropicalista Tom Zé para explicar a prática do arrastão, a nova onda de assaltos coletivos que começaram a varrer as praias mais prestigiadas do Rio de Janeiro nos anos 1990: técnica de roubo urbano, assim explicado pelo cantor: *pequeno grupo corre violentamente através de uma multidão e ‘varre’ dinheiro, anéis, bolsas, às vezes até as roupas das pessoas* (ZÉ apud ROSAS, 2005). As segregações sociais e o controle repressor nas praias cariocas, atualmente, aparecem de diversas maneiras, como as delegacias móveis nas areias (muitas vezes acompanhadas pelos batalhões de choque da polícia militar), reforço de policiamento e até a polêmica medida de revistar ônibus vindos da Zona Norte durante o verão<sup>13</sup>. Foi esse espaço de disputas constantes escolhido

12 Depoimento do OPAVIVARÁ! Disponível em: <[www.opavivara.com.br](http://www.opavivara.com.br)>. Acesso em: 23 jun. 2021

13 FILGUEIRAS, Mariana. **Praia democrática é mito**, diz antropóloga. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/praias-democratica-mito-diz-antropologa-10919421#ixzz3Oo5KV8HE>>. Acesso em: 23 jun. 2021.

pelo OPAVIVARÁ! para a realização do *Cangaço* durante as movimentações de junho de 2013. Foram distribuídas cem cangas entre frequentadores da praia de Ipanema, enquanto os integrantes do coletivo entoavam gritos de protesto em uma levada carnavalesca, conclamando a potência política dessa festa popular como possibilidade transformadora.

**Figura 3 e 4:** OPAVIVARÁ! Cangaço (2013)



Fonte: Site do coletivo OPAVIVARÁ na Internet.<sup>14</sup>

Poucos meses antes da realização do *Cangaço*, refletindo ainda sobre os desdobramentos do Choque de Ordem sobre a população da capital carioca, o GIA<sup>15</sup> declarou em seu blog:

Podemos destacar a violência que o termo carrega: “choque”. Triste analogia ao cumprimento da ordem via choque elétrico, cada qual que faça sua comparação. Fora do campo da linguagem, a violência continua sendo uma premissa, em vários aspectos, sobretudo contra a população de baixa renda, ou seja, a maioria. Os interesses deste choque de ordem são bem explícitos<sup>16</sup>.

A conclusão do grupo foi assertiva: *Choque dói*. Diante dessa constatação, o GIA achou necessário espalhar pela cidade essa mensagem, formulando uma espécie de campanha não oficial. A marca

<sup>14</sup> Disponível em: <<http://www.opavivara.com.br/>>. Acesso em: 3 ago. 2021.

<sup>15</sup> O GIA - Grupo de Interferência Ambiental é um coletivo artístico de Salvador-BA, formado por Cristiano Piton, Cristina Llanos, Everton Marco Santos, Ludmila Britto, Luis Parras, Mark Dayves e Tiago Ribeiro. O grupo atua em diferentes cidades – do Brasil e do mundo – desde 2002. Para mais informações, acessar: <http://giabahia.blogspot.com/>

<sup>16</sup> Depoimento do grupo disponível em: <http://giabahia.blogspot.com/> Acesso em 23/06/2021

da prefeitura do Rio de Janeiro, então, teve seus elementos alterados – num típico *détournement* situacionista – e foram produzidos dezenas de adesivos (em uma produção caseira de serigrafia), colados em diferentes locais da cidade. O adesivo laranja se camuflou perfeitamente nas lixeiras cariocas, permanecendo ali como um parasita, disseminando uma contra-informação<sup>17</sup> por tempo indeterminado, em meio à contingência urbana.

**Figura 5:** GIA – Grupo de Interferência Ambiental. Choque dói (2013).



Fonte: Site do GIA na Internet.<sup>18</sup>

Diante do bombardeio de informações fragmentadas que alimenta a sociedade contemporânea, propagado por apelos publicitários e narrativas hegemônicas que permeiam o cotidiano de milhares de pessoas nas cidades, os coletivos conseguem instaurar pequenas (porém potentes) fissuras... As imagens ligadas à publicidade, que se proliferam desmedidamente pelo espaço urbano, George Didi-Huberman chama de *imagens luminosas*, que terminam por contribuir, *por sua própria força, para fazer de nós povos subjugados, hipnotizados em seu fluxo* (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.101.). Ele prossegue: *sensações de sufocamento e de angústia (...)* nos invadem diante da proliferação calculada das imagens utilizadas, ao

<sup>17</sup> Para o artista visual Cildo Meireles, uma contra-informação é aquela que circula por circuitos alternativos, descentralizados, que se opõem às mensagens veiculadas pelas mídias oficiais, como televisão, rádio, jornais, etc. In MEIRELES, Cildo, 1981.

<sup>18</sup> Disponível em: <<http://giabahia.blogspot.com/2013/04/choque-doi.html>>. Acesso em: 3 ago. 2021.

*mesmo tempo, como veículo de propaganda e de merchandising (Idem).* Assim, as imagens – ou práticas – que agem no contrafluxo das imagens luminosas seriam as pequenas resistências, micropolíticas...

Retomando as proposições de espaço como uma dimensão aberta ao devir, produto do encontro indeterminado de múltiplas trajetórias (Massey), e a noção de território usado de Milton Santos, com a possibilidade de se discernir espaços luminosos de espaços opacos, podemos compreender a importância estético política das ações do PORO, GIA e OPAVIVARÁ! (dentre tantas outras coletividades) na produção do espaço urbano. Se as cidades não se reduzem à sua dimensão material, é a ação cotidiana dos diferentes sujeitos que nela se movimentam que animam seu espaço, produzem um devir-cidade que é produto da negociação política, compreendida também como a disputa cotidiana do(s) sentido(s) do espaço urbano.

Se as forças dos agentes hegemônicos – o capital fundiário, produtivo, financeiro, comunicacional e o Estado capitalista – tendem à produção da homogeneidade da mercadoria, isto é, transformam e produzem o espaço a partir do valor de troca, as intervenções artísticas, assim como uma multiplicidade de apropriações alternativas – de usos do território – se movimentam em sentidos diversos, para a produção do heterogêneo, das diferenças, que dependem da possibilidade de uma esfera pública, indeterminada, cujo movimento inaugura e dá forma a um espaço público. Como apontam Britto e Faria,

As ações desses grupos contribuem para afirmação do caráter público de parcelas do espaço urbano, tornando-as um espaço comunicacional e interativo, constituindo novas territorialidades a partir de proposições e ações artísticas colaborativas, que ativam um caráter público de interação / participação dos cidadãos e cidadãs. (BRITTO; FARIA, 2019, p.150).

Público e privado não são categorias próprias (ontológicas) do espaço. Embora muitos associem as ruas, praças, avenidas, parques etc. o “espaço público” às parcelas pertencentes ao Estado, para que eles se publicizem, de fato, é necessária a apropriação pública, coletiva, indeterminada; e isso, na sociedade da mercadoria, só é possível a partir do esforço coletivo e da ação de grupos – como os coletivos artísticos aqui apresentados – que valorizem a apropriação do espaço em uma perspectiva menos violenta e alienante, mais coletiva e poética.

## REFERÊNCIAS

BRITTO, FARIA. GIA e PORO: Práticas artísticas colaborativas e a produção pública do espaço urbano. **PÓS:** Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.18: nov.2019. Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

CAMPBELL, Brigida; TERÇA NADA, Marcelo. (Org). **Intervalo Respiro:** Pequenos Deslocamentos. São Paulo: Radical Livros, 2011.

CARERI, Francesco. **WALKSCAPES:** O caminhar como prática estética: São Paulo. Ed G Gili, 2013.

DEBORD, Guy. **La Societé du Spectacle.** Éditions Gallimard: Paris, 1992.

\_\_\_\_\_. **Rapport sur la construction des Situations.** Fayard: Paris, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vagalumes.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FILGUEIRAS, Mariana. **Praia democrática é mito, diz antropóloga.** Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/prai-democratica-mito-diz-antropologa-10919421#ixzz3Oo5KV8HE>>. Acesso em 23 jun. 2021.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. **Situacionista:** Teoria e Prática da Revolução. São Paulo. Conrad Editora do Brasil, 2002.

MAIA, Ana Maria. Anunciantes: Uma curadoria site-specific na qual artistas ocupam espaços dedicados à publicidade. **Revista Select,** São Paulo, n. 21, dez. 2014.

ROSAS, Ricardo. **Entre o Espetáculo e o Arrastão Semiótico.** São Paulo: Associação Cultural Video Brasil, 2005.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço:** Técnica e Tempo, Razão e Emoção. São Paulo. Ed HUCITEC, 1996.

\_\_\_\_\_. O Retorno do Território. In. SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia; SILVEIRA, Maria Laura. **Território, Globalização e Fragmentação.** São Paulo, HUCITEC, 1994.



SOPHIA (PEDRO OLAIA)  
*Trava Carne: O Enforcamento*  
Performance, Video, Fotografia  
Esquina do GEMPAC (Grupo de Mulheres Prostitutas do Bairro da Campina), Belém, PA, 2012  
Foto: Bruna Suelen (Égua Sarau)

# EU VOS DECLARO CASADOS: ALEGRIA E CÓLERA NA PERFORMANCE URBANA

**Eduardo Bruno<sup>1</sup>**  
**Waldírio Castro<sup>2</sup>**

## RESUMO

Este artigo discute, a partir do estudo da performance-casamento de Eduardo Bruno e Waldírio Castro, de que modo a performance urbana ativa profanações (AGAMBEN, 2017) e reimaginações (MOMBAÇA, 2016) nas corpografias e espacialidades urbanas. Nesse caminho, identificamos as potências das maquinações de guerra (DELEUZE; GUATTARI, 2012) de artistas contra a LGBTQI+fobia estruturante.

\*

Ao caminharmos pelo espaço urbano, nossa visão já espera uma configuração prévia do espaço. As possibilidades de disposição dos corpos, as corpografias dos movimentos e deslocamentos pelo espaço, os discursos textuais e não textuais impressos com e sobre as arquiteturas, são o que constrói a paisagem urbana. Sob a lente da norma, vemos pessoas caminhando, ruas feitas para o trânsito de carros, calçadas onde as pessoas devem andar, outdoors e fachadas de lojas que nos convidam a comprar produtos/“experiências” e uma série de outros dispositivos<sup>3</sup> de produção de conduta normativa. Uma suposta configuração harmoniosa onde todos que transitam convivem sem muitos problemas, afinal há placas, sinalizações e guardas para manter a ordem.

Entretanto, tal paisagem - formulada de modo a fabricar uma normalidade - é diretamente produzida pelos agentes de poder físico e simbólico que agem diretamente e indiretamente sobre o espaço urbano

1 Artista, pesquisador, professor e curador, mestre em Artes/ECA-USP. Tem experiência em Artes com ênfase nos seguintes temas: arte contemporânea, performance e intervenção urbana, autor do livro: “Nomadismo Urbano: Performance e Cartografia”. [eduardobfreitas@hotmail.com](mailto:eduardobfreitas@hotmail.com)

2 Artista transdisciplinar e arte-educador. Atualmente integra o Mestrado em Artes UFC, a Licenciatura em Artes Visuais na UNINTER e é especialista em Semiótica - UECE. [castro.waldirio@gmail.com](mailto:castro.waldirio@gmail.com).

e sobre nossa percepção do que é cidade. O espaço urbano não é um ambiente pacificado, principalmente para os corpos que, por diversos motivos, rompem com a paisagem do possível esperada. Se começarmos a olhar o espaço urbano pela lógica da disputa, podemos pensar na cidade através dos emaranhados de configurações que estão provocando constantes tensões entre o esperado e o desvio.

Para nós, enquanto um casal gay, o simples fato de caminhar de mãos dadas na cidade já aciona um destaque sobre os nossos corpos, pois nossa ação rompe com o esperado de afetividade entre dois homens no espaço urbano. Ao assumirmos um simples ato como este, também entramos para a qualidade de possíveis vítimas de homofobia. Nossos corpos não estão seguros ao percorrer a cidade; o Brasil é o país que mais mata pessoas LGBTQIA+ no mundo. Desta forma, o medo e a alegria de ser um corpo LGBTQIA+ vão constituindo nossas subjetividades, implicando diretamente sobre como podemos/queremos/devemos nos portar no espaço urbano. A corpografia de nossos movimentos pode ser o “motivo” pelo qual sejamos mortos. Muitas pessoas são.

Contudo, no recorte das dissidências de gênero e sexualidade, podemos identificar que, historicamente, muitas pessoas LGBTQIA+ vêm ativando tensionamentos acerca das possibilidades de seus corpos no espaço urbano, alargando, assim, a disputa acerca de como se deve ser/estar no espaço citadino. Enfrentamentos que perpassam desde ações cotidianas, como a de fazer-se presente ao seu modo, mesmo que não bem-vindo nos espaços, até criações artísticas que invadem a cidade, ativando outras narrativas. Assim, pessoas LGBTQIA+ profanam<sup>4</sup> a norma hegemônica e reivindicam a possibilidade de fabulação de outros possíveis.

É no percurso das maquinações de guerra<sup>5</sup>, ativadas por corpos LGBTQIA+ no intuito de afirmar outras centralidades de mundo, que apontamos neste texto o recorte de nossa experiência de arte/vida chamada: “O que pode um casamento (gay)?”. Nessa experiência de criação em performance, nós, Eduardo Bruno e Waldírio Castro, fizemos de nosso casamento um ato estético-político inventado por meio de

4 A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso (AGAMBEN, 2007, p. 68). Então, profanar é “desativar os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado” (AGAMBEN, 2007, p.68).

5 Um movimento artístico, científico, “ideológico”, pode ser uma máquina de guerra potencial, precisamente na medida em que traça um plano de consistência, uma linha de fuga criadora, um espaço liso de deslocamento, em relação com um phylum. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.117).



oito performances e uma instalação performática com os resquícios das performances. Contudo, neste texto, iremos dar o recorte apenas na performance-casamento, ou seja, a ação performática realizada no dia do casamento.

Nos casamos no civil e na performance no dia 14 de janeiro de 2019. A escolha desse ato, tanto artístico quanto político e afetivo, se deu por diversos motivos, um deles, o fato de que em 2019, com a entrada do atual desgoverno no poder, não sabíamos se a conquista do casamento civil homoafetivo iria ser perdida. Casar-se no civil e na performance afirmava que não estávamos dispostos a dar nenhum passo atrás. Pertinente destacar que o casamento civil homoafetivo é uma conquista recente - data a partir de 2013 - e, muito mais do que ser uma resolução sobre a possibilidade de expressão pública do amor homoafetivo, é um direito civil conquistado, um ato de alargamento das garantias sociais que historicamente foram negadas aos homossexuais. O casamento homoafetivo é uma possibilidade de acessar direitos civis historicamente destinados apenas aos heterossexuais, direitos que, ao serem negados à população LGBTQIA+, colocam essa população em uma classificação de subalternação enquanto sub-cidadãos, tendo em vista que não podem usufruir dos mesmos direitos que os demais.

Retomando a análise do casamento-performance, o modo de operação que esta ação estabeleceu na relação com o espaço urbano de Fortaleza, tinha uma premissa, um programa performativo (FABIÃO, 2017), bastante simples: fantasiados ao seu modo, o casal de artistas e os convidados do casamento-performance, iriam andar pelas ruas de Fortaleza/CE em um "trem da alegria" ao som de músicas e gritos de protesto. Um programa performático simples que desobedecia aos limites entre alegria e cólera, ao operar na cidade um movimento partilhado de comemoração às desobediências de gênero e sexualidade, além de celebrar a vida e as afetividades historicamente minorizadas e silenciadas.

Durante a performance, a relação com os transeuntes e passantes nas vias urbanas e calçadas era constante, principalmente pelo fato de que, nesses "trens da alegria", pensados principalmente para o público infantil, há a participação de animadores de festa caracterizados de personagens de desenhos animados, ao contratar o serviço:

**Figura 1, 2 e 3:** Trem da Alegria performance-casamento



Fonte: Fotos de Henrique Kardozo, 2019

Entre Peppa Pig, Homem-Aranha, Fofão, Linn da Quebrada, Lady Gaga, Gloria Groove, "I will survive" e um microfone aberto para gritos de guerra - como "Eu beijo homem, beijo mulher, tenho o direito de beijar quem eu quiser" e "Eu não sou otário, não adianta que eu não volto pro armário" -, o trem da alegria andava pela Cidade com um grupo de LGBTQI fantasiados e imersos na cólera e na alegria da resistência em corpo vivo. Centro, Benfica, Beira-Mar, Praia de Iracema, Meireles, Aldeota, Edson Queiroz e Bairro de Fátima foram rasgados pelo som das músicas e das vozes. (BRUNO, 2019, s/p).

Foi assim que, no meio do percurso, descemos do "Trem da alegria" na orla da Praia de Iracema (Fortaleza/CE) para dançarmos a "valsa dos noivos". Neste momento, compartilhamos com os transeuntes um acontecimento importante de nossas vidas. Ao som de uma valsa, dançávamos na rua, não apenas entre nós, mas também convidávamos para a dança quem tivesse a vontade de bailar junto aos nossos corpos. Ali, os medos e as incertezas, com relação à situação política no Brasil, foram enfrentados com dança, suor e alegria. De forma surpreendente, a maioria dos passantes que se depararam com a performance-casamento decidiram compartilhar aquele acontecimento. Os olhares de reprovação não sumiram por completo, mas, a esses, não queríamos dar atenção, não naquele momento. Ali, queríamos inventar um espaço-tempo que colocava uma lupa na felicidade de sermos um casal gay podendo expressar e celebrar o amor com/na cidade.

**Figura 4, 5 e 6:** Valsa da performance-casamento





Fonte: Arquivo e autoria de Henrique Karadozo, 2019

São diversos os interessados em romper com as relações contratuais do valor/moral hétero-cis-masculino-normativo, entre eles nós, artistas, que fazemos da arte uma forma de estabelecer *reimaginações* (MOMBAÇA, 2016) e possibilidades de inventar mundos outros. Ao fabricarmos este ato estético-político, atravessado pelas poéticas LGBTQIA+, tensionamos a heterossexualidade que age “como instituição, como um contrato social, como um regime político” (WITTIG, 2006, p.69, tradução nossa). Junto a isto, também tensionamos a própria noção de casamento enquanto um contrato social criado pela norma hétero-cis-normativa. No momento em que a juíza afirmou: “Eu vos declaro casados”, nós, dois homens artistas gays, nos apropriamos desse direito social-civil para criarmos

outras compreensões sobre o casamento, inventando outras formas de resistência e casamento. Junto a isso, também questionávamos o próprio *status quo* da arte, pois, ao compreendermos nosso casamento enquanto uma performance, compartilhando-o com os transeuntes e tendo a cidade como plataforma, afirmávamos que não nos interessávamos pelo binário arte vida, mas sim por como operar com estes dois sistemas de forma a produzir estratégias de resistências para nossos corpos.

Cortamos a cidade com um “Trem da alegria” que, de um lado, tinha uma bandeira LGBTQIA+ e do outro, uma faixa onde estava escrito “Recém-casados Eduardo Bruno e Waldírio Castro”. Através de imagens/sons/gestos/corpos desviantes exercitamos construir um imaginário simbólico social que confronta o sistema normativo de mundo hétero-cisgênero-masculino. No livro *A dominação masculina*, Bourdieu (2012) nos apresenta como a dominação masculina constrói as relações corporais e simbólicas, nos advertindo de que é importante “lembrar que aquilo que na história, aparece como eterno não é mais que um produto de um trabalho de eternização que compete a instituições interligadas tais como a família, a igreja, a escola” (p.5). Instituições estas que historicamente foram/são tomadas de assalto pela lógica da hetero-cis-masculina-normativa, mas que, atualmente, vêm sendo profanadas por corpos com outras centralidades de mundo e, por consequência, começam a operar e fabricar outras lógicas, outros modos de se produzir em comunidade e de se vivenciar o corpo e o espaço urbanos: “O que pode uma igreja gerida por uma mulher trans?”; “O que pode uma escola com professoras lésbicas?”; “O que pode um casamento gay?”.

---

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. **O que é um dispositivo**. 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/viewFile/12576/11743>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2021.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRUNO, Eduardo. **O que pode um casamento (gay)?** Disponível em: <<https://www.opovo.com.br/jornal/vidaarte/2019/01/o-que-pode-um-casamento-gay.html>>. Acesso em: 1 de março de 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. vol. 5. São Paulo: Editora 34, 2012

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In: **Sala Preta USP**, São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355>>. Acesso em: 2 de junho de 2021.

MOMBAÇA, Jota. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

WITTIG, Monique. **El pensamiento heterosexual y otros ensayos**. Barcelo-Madrid: Editorial Egales, 2006.



NARCÉLIO GRUD  
*(RE)Prisma*  
Intervenção - pintura  
Dimensões variáveis  
Fortaleza, CE, 2015  
Foto: Germano Braga

# **SOBRE A COORDENAÇÃO EDITORIAL E CURADORIA DE ARTE**

## **José Márcio Barros**

Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mestre em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas e Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor e pesquisador do PPG Artes/UEMG e do Pós-Cultura/UFBA. Coordenador do Observatório da Diversidade Cultural.

## **Ana Paula do Val**

Mestra em Estudos Culturais pela Universidade de São Paulo, especialista em Políticas Públicas para América Latina *Clacso* e em Cultura e Comunicação pela Universidade Paris VIII. Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Fundação Armando Álvares Penteado e em Artes Plásticas pela *Schule Belletristik*. Atua como gestora cultural, professora, pesquisadora, artista, arquiteta e urbanista e integra os grupos de pesquisas do Observatório da Diversidade Cultural e do Maloca.

## **Carolina Maria Soares Lima**

Mestra em Geografia pela Universidade Federal de Minas Gerais e graduada em Geografia pela mesma instituição. É membro do Observatório da Diversidade Cultural e do *Postsecular Architecture Network Research Group*.

## **Igor Alexander Nascimento de Souza**

Mestre em Preservação do Patrimônio Cultural pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e doutorando no Pós-Cultura/UFBA. Historiador na Secretaria de Cultura da Bahia. É membro pesquisador do Observatório da Diversidade Cultural.

## **Priscila Valente Lolata**

Mestra em História da Arte Universidade Federal da Bahia e doutoranda em Cultura e Sociedade no Pós-Cultura/UFBA. Professora de História da Arte na Escola de Belas Artes da UFBA e membro do Grupo de Pesquisa Observatório da Diversidade Cultural. Atua também como curadora e crítica de arte independente.





NÁRCÉLIO GRUD  
*WC Ciclo*  
Intervenção - Metal, madeira e plástico  
Dimensões variáveis  
Fortaleza, CE, 2016  
Foto: Nárcélio Grud

# **SOBRE O OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE CULTURAL**

---

O Observatório da Diversidade Cultural (ODC) é uma organização não-governamental integrada a um grupo de pesquisa, que desenvolve projetos e ações de formação, investigação, difusão de informações e consultoria.

Os objetivos centrais são produzir e difundir informação qualificada, desenvolver pesquisas que gerem conhecimento crítico, realizar processos de formação e prestar consultoria no campo interdisciplinar da proteção e promoção da diversidade cultural e suas interfaces com as políticas culturais, gestão cultural, processos de mediação, memória e patrimônio, educação, saúde, meio ambiente etc.

Com sede em Belo Horizonte (MG), a ONG atua de forma presencial e virtual em diversos territórios do estado de Minas Gerais e de outros estados brasileiros. O grupo de pesquisa é integrado por pesquisadores de diferentes instituições como UEMG, PUC Minas, UFBA e UFC, que atuam nos estados de Minas Gerais, São Paulo, Bahia e Ceará.

Coordenado desde sua fundação pelo Prof. Dr José Marcio Barros, em 2010, o ODC foi reconhecido internacionalmente como uma das melhores práticas em promoção da diversidade cultural pela comissão alemã da UNESCO.

## **DIRETRIZES DE ATUAÇÃO**

### **Formação**

Realização de seminários, oficinas e cursos de curta e média duração integrados ao Programa Pensar e Agir com a Cultura, com o objetivo de formar e capacitar gestores culturais, artistas, arte-educadores, agentes e lideranças culturais, pesquisadores, comunicadores e interessados em geral por meio de metodologias reflexivas e participativas.

### **Pesquisa**

Desenvolvimento de pesquisas e realização de diagnósticos e mapeamentos utilizando-se de metodologias qualitativas e quantitativas referentes a processos de gestão cultural, construção de políticas culturais, práticas culturais etc.

## **Informação**

Produção e disponibilização de informações focadas na diversidade cultural e seu amplo espectro de existência e diálogo, por meio da publicação de livros, edição de boletins, manutenção de um portal informativo e de uma política de difusão nas redes sociais.

## **Consultoria**

Prestação de consultoria para instituições públicas, empresas e organizações não governamentais, no que se refere às áreas da Cultura, Diversidade e Gestão Cultural.

## **PRINCIPAIS REALIZAÇÕES**

- Programa Pensar e Agir com a Cultura / Curso Desenvolvimento e Gestão Cultural – 2003 a 2020 responsável pela formação e capacitação de mais de 3.000 pessoas;
- Portal Observatório da Diversidade Cultural ([www.observatoriodadiversidade.org.br](http://www.observatoriodadiversidade.org.br));
- Boletim ODC com 86 edições lançadas;
- Pesquisa “Mapeamento da Diversidade Cultural em Belo Horizonte” (2011-2013);
- Pesquisa “Arte, gestão cultural e território: desafios para a promoção da diversidade em equipamentos culturais públicos em Minas Gerais e Bahia” (2018-2020);
- Seminário Diversidade Cultural – 07 edições entre 2005 e 2014 e uma em 2020;
- Participação na Comissão de elaboração do relatório quadrienal do Brasil de monitoramento da Convenção da diversidade para a UNESCO;
- Publicação de 5 livros e inúmeros artigos.



A. SOL KUARAY  
*Água doce de Oxum*  
Foto performance  
Itaberaba, BA, 2021.  
Foto: Telma Arlinda

# **APRESENTAÇÃO DOS ARTISTAS E AUTORES**

---

## **ARTISTAS**

### **A. Sol Kuaray**

A. Sol Kuaray é um corpo que revoga o acesso e a valorização dos saberes tradicionais no reconhecimento territorial e cultural. De Iraquara -BA, na Chapada Diamantina, é artista visual, educadora, produtora cultural e indígena em retomada, mestranda na EBA-UFMG. Realiza trabalhos em performance e intervenções que valorizam os saberes tradicionais e o conhecimento etnobotânico.

Web: <https://asolkuaray.wordpress.com/>

Instagram: [@a.solkuaray](https://www.instagram.com/a.solkuaray)

### **Augusto Leal**

Pesquisa questões relativas ao espaço urbano, na perspectiva de criar novas formas de ocupação e relacionamento das pessoas com a cidade. Em seus trabalhos perpassam pensamentos ligados à geopolítica, acesso cultural, protagonismo e escultura social. Busca criar trabalhos que provoquem reflexões, deslocamentos, dinamização de espaços públicos e relações entre as pessoas.

Web: <http://augustoleal.com/>

Instagram: [@augustojleal](https://www.instagram.com/augustojleal)

### **Desvio Coletivo**

O Desvio Coletivo é um grupo brasileiro que desde 2011 desenvolve intervenções e performances urbanas, baseado na cidade de São Paulo. Atuando na fronteira entre a arte urbana, a arte da performance e as artes visuais, a principal característica do coletivo é criar intervenções artísticas em diferentes espaços, gerando ilhas de desordem efêmero de natureza poética e crítica. Tudo é arte na e para a cidade. Integram o coletivo:

Leandro Brasílio – Ativista, Artista, Advogado e Produtor. Especialista em Gestão de Projetos Culturais pelo Centro de Estudos Latino Americanos sobre Cultura e Comunicação da ECA/USP. Diretor de Produção e Coordenador Técnico do Desvio Coletivo.

Marcos Bulhões – Diretor, ator, professor e pesquisador de Teatro e Performance, estuda abordagens de criação e aprendizagem da cena contemporânea. Desde 2009 é professor da área de Direção e Performance do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP. Diretor do Desvio Coletivo.

Priscilla Toscano – Diretora, performer, atriz, arte educadora, dançarina e diretora do Desvio Coletivo. Pesquisadora em cena contemporânea e intervenção performativa. Licenciada em Artes/Teatro pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP.

Web: [www.desviocoletivo.com.br](http://www.desviocoletivo.com.br)

Instagram: [@desviocoletivooficial](https://www.instagram.com/desviocoletivooficial)

YouTube: [/desviocoletivo](https://www.youtube.com/desviocoletivo)

### **Leonardo Mareco**

Leonardo Mareco é artista visual e arte educador graduado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Através da linguagem do Lambe-Lambe, explora a pluralidade dos centros urbanos fomentando diversas reflexões acerca da sociedade contemporânea. Desde 2016 participa de festivais e exposições.

Web: [www.leonardomareco.com](http://www.leonardomareco.com)

Instagram: [@marecoleo](https://www.instagram.com/marecoleo)

### **missy blecape**

Graduada em Filosofia pela UFBA, Ana Dumas, aka missy blecape, se define como *Ideas Jockey* (IJ), uma *deejay* de ideias, conceitos, narrativas. Em 2009, idealizou o *Carrinho Multimídia*, uma estação de arte e comunicação ambulante, inspirado nos carrinhos de café baianos. Com o *Carrinho Multimídia*, participou da II Trienal de Luanda (Angola, 2010); 16ª Bienal de Cerveira (Portugal, 2011); *esto no es un museo* (exposição coletiva, não-presencial; Espanha, México, EUA, Slovenia, Chile, Brasil, 2011-2015), *Gay Pride* (Roma, Itália, 2012), *Desocupa* (movimento pela desapropriação de ocupações privadas em espaços públicos, Salvador-BA, 2012), *Furdunço* (Programação oficial do Carnaval de Salvador, Bahia, 2017).

Web: [www.carrinhomultimidia.com](http://www.carrinhomultimidia.com)

**Néle Azevedo**

Néle Azevedo é artista e pesquisadora, mestre em artes visuais pela UNESP, vive e trabalha em São Paulo. É reconhecida internacionalmente por suas intervenções com o Monumento Mínimo e Estado de Suspensão.

Web: <https://www.neleazevedo.com.br/>

**Narcélio Grud**

Narcélio Grud iniciou-se artisticamente ainda quando criança. Teve seu primeiro contato com o spray, no início dos anos 90, na cidade de Fortaleza. Na pintura, Grud desenvolve uma temática que aborda a questão das relações, do outro como complemento, das fusões. Os seres que habitam se mostram meio humanoides, meio androgenos. Um mix entre a matéria e o espírito. Sem boca, sem ouvidos, de olhos fechados, uma comunicação possível e profunda. Nos últimos anos, vem explorando as outras vertentes que a arte lhe oferece, como esculturas e instalações. Apaixonado pela cinética, seus trabalhos têm uma relação explícita com o movimento que, às vezes, é resultado de interações com o ambiente, e outras de interação com o público. Em sua última exposição, DHAMMA, Narcélio apresenta ao público uma série de esculturas sonoras que são ativadas através do toque do telespectador. Grud é um artista-inventor que cria objetos animados, trabalhando tanto em grandes projetos para parques e praças, como na escala humana dos instrumentos musicais e bicicletas. Formado em Design e inquieto por natureza, Narcélio Grud sempre busca a novidade no ambiente artístico. Já participou de exposições e festivais em diversos países da Europa e das Américas. Há 7 anos, realiza o Festival Concreto – Festival Internacional de Arte Urbana, em Fortaleza- CE. O festival engloba diferentes vertentes da arte urbana e busca lançar novos nomes no cenário do graffiti local.

Web: [narceliogrud.com](http://narceliogrud.com)

**Poro**

O Poro é uma dupla de artistas formada por Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada. Atua desde 2002 com a realização de intervenções urbanas e ações efêmeras que tentam levantar questões sobre os problemas das cidades através de uma ocupação poética e crítica dos espaços.

Web: [www.poro.redezero.org](http://www.poro.redezero.org)

**Sandro Ka**

Artista visual e pesquisador. Professor de Gestão e Produção Cultural (IFRS). Doutor e mestre em Artes Visuais (PPGAV/UFRGS). Desde 2003, realiza exposições individuais e participa de mostras coletivas em diversas cidades no Brasil e no exterior, desenvolvendo produções nos campos da escultura, do desenho, da instalação e da intervenção urbana.

Web: [www.sandroka.com.br](http://www.sandroka.com.br) | <https://www.galeriamamute.com.br/sandroka>

Instagram: [@sandro.ka.atelier](https://www.instagram.com/sandro.ka.atelier)

**Sophia (Pedro Olaia)**

Sophia é a identificação cabokètyka de Pedro Olaia, uma desconstrução acabocada cuír da região dos Caetés (Bragança-PA). Trava Carne é uma ação performática proposta inicialmente pelo coletivo artístico Qualquer Quoletivo na UFPA em 2011, em que performers distribuem aos transeuntes pedaços de carne de açougue simbolizando pedaços de corpos de amigas travestis assassinadas. Em 2012, Arthur Leandro organizou a “Égua, Sarau!”, nesta “Primeira Égua”, artistas de Belém e outros locais se encontraram para dialogar em rodas de conversa e em ações artísticas sobre a descolonização de corpos que estão fora do padrão binário eurocêntrico. Neste evento, que foi realizado no período do Círio, Wellington Romário (Byxa do Mato) e Sophia resignificaram a ação Trava Carne que se desdobrou em duas ações: “Trava Carne – A Pata do Círio” e “Trava Carne – O Enforcamento”. Na encruzilhada de uma esquina na região central-periférica de Belém, Byxa do Mato e Sophia atravessam o entrave do que nos sufoca. E cantando o hino nacional, as performers se enforcam com a bandeira e nos mostram a realidade de travestis e corpos silenciadas pelo estado em uma sociedade lgbtfóbica.

Instagram: [@dragsophiadrag](https://www.instagram.com/dragsophiadrag)

YouTube:

<https://youtu.be/DpFUwZKXy3Y>

<https://youtu.be/DqwXb62INNI>

<https://youtu.be/2HX3NP5WyJ8>



## AUTORES

### ESPAÇO PÚBLICO E EFEMERIDADES

#### **MONUMENTOS, ESCULTURAS E AÇÕES NO ESPAÇO PÚBLICO**

##### **Néle Azevedo**

Néle Azevedo é artista e pesquisadora, mestre em artes visuais pela UNESP, vive e trabalha em São Paulo. É reconhecida internacionalmente por suas intervenções com o Monumento Mínimo e Estado de Suspensão.

E-mail: [neleazevedo@gmail.com](mailto:neleazevedo@gmail.com)

#### **O PROJETO “RECIFE ARTE PÚBLICA” E A CIDADE COMO TERRITÓRIO PARA AÇÕES EDUCATIVAS**

##### **Lúcia Padilha**

Lúcia Padilha é Arquiteta, Arte Educadora e Coordenadora do Projeto “Recife Arte Pública”.

E-mail: [luciapadilha22@gmail.com](mailto:luciapadilha22@gmail.com)

#### **FESTIVAL RECONVEXO DE VÍDEO-PROJEÇÕES MAPEADAS: INSPIRAÇÕES, TRAJETÓRIA E EXPERIÊNCIAS NO RECÔNCAVO DA BAHIA**

##### **Fernando Rabelo**

Fernando Rabelo é artista multimídia, professor do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e doutorando na Universidade Politécnica de Valência, Espanha.

E-mail: [frabelo.rabelo@gmail.com](mailto:frabelo.rabelo@gmail.com)

##### **Maira Carbonieri**

Maira Carbonieri é produtora cultural e mestranda em Economia Social pela Universidade de Valência, Espanha.

E-mail: [mairacarbonieri@gmail.com](mailto:mairacarbonieri@gmail.com)

*Ambos idealizadores e produtores do Festival Reconvexo.*

#### **A MÚSICA URBANA E O TEMPO COMUM EM SALVADOR**

##### **Pedro Amorim Filho**

Professor do Centro de Culturas, Linguagens e Tecnologias (CECULT-UFRB), coordena o projeto de pesquisa Ritmos Humanos e Mundanos.

E-mail: [pedrofilhoamorim@ufrb.edu.br](mailto:pedrofilhoamorim@ufrb.edu.br)

## TERRITÓRIOS, ARTE E POLÍTICA

### **ARTE PÚBLICA**

#### **Renata Marquez**

Professora da Escola de Arquitetura e Design da UFMG e da Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG, Doutora em Geografia com pós-doutorado em Antropologia e coeditora da revista PISEAGRAMA.

Web: [www.geografiaportatil.org](http://www.geografiaportatil.org)

E-mail: [renatapiseagrama@gmail.com](mailto:renatapiseagrama@gmail.com)

### **INTERVENÇÕES TEMPORÁRIAS, ARTE URBANA E ESPAÇO PÚBLICO**

#### **Manuela Cristina Rêgo de Carvalho**

Manuela Carvalho é Arquiteta e Mestre em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Atualmente é doutoranda pelo NPGAU da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais e colaboradora no grupo de pesquisa Indisciplinar.

E-mail: [manu\\_cristina40@hotmail.com](mailto:manu_cristina40@hotmail.com)

#### **Ruth Maria da Costa Ataíde**

Ruth Ataíde é Arquiteta e Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN); Mestre e Doutora em *Pensamiento Geografico y Organización del Territorio* pela Universidade de Barcelona; é professora associada ao Departamento de Arquitetura da UFRN.

E-mail: [rataide\\_58@hotmail.com](mailto:rataide_58@hotmail.com)

### **O SLAM DE POESIA E A CONFIGURAÇÃO DE UM TERRITÓRIO PARADOXAL NO ESPAÇO PÚBLICO CURITIBANO – O CASO DO SLAM CONTRATAQUE**

#### **Gabriela Bortolozzo**

Doutoranda do curso de Pós-graduação em Geografia pela Universidade Federal do Paraná – UFPR; Licencianda, bacharela e mestra em Geografia pela Universidade Estadual Paulista (UNESP).

E-mail: [gbortolozzo@gmail.com](mailto:gbortolozzo@gmail.com)

### **ARTE, COLETIVOS E CIDADE: UMA DIMENSÃO ABERTA AO DEVIR**

#### **Ludmila Britto**

Professora de História da Arte da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

E-mail: [ludmilabritto@gmail.com](mailto:ludmilabritto@gmail.com). ORCID:0000-0002-4327-9182

**Marcelo Faria**

Professor do Departamento de Educação da Universidade Estadual de Feira de Santana – BA.

E-mail: [marcelo.faria65@gmail.com](mailto:marcelo.faria65@gmail.com). ORCID 0000-0002-9793-8964.

***EU VOS DECLARO CASADOS: ALEGRIA E CÓLERA NA PERFORMANCE URBANA*****Eduardo Bruno**

Artista, pesquisador, professor e curador. É doutorando em Artes na Universidade Federal do Pará (UFPA), Mestre em Artes (ECA/USP), Especialista em Semiótica pela Universidade Estadual do Ceará (UECE), graduado em Lic. em Teatro (IFCE) e graduado em Gastronomia (UFC). Faz parte dos coletivos/grupos: *EmFoco*, *Coletivo WE* e *Núcleo de Estudos da Performance*. Tem experiência na área de Artes com ênfase em arte contemporânea, performance e intervenção urbana. É autor dos livros: “Nomadismo Urbano: Performance e Cartografia” e “O que é performance?”, além de um dos editores chefes da coleção bibliográfica *Imaginários*.

E-mail: [eduardobfreitas@hotmail.com](mailto:eduardobfreitas@hotmail.com).

**Waldírio Castro**

Waldírio é artista transdisciplinar e arte-educador. Atualmente integra o Mestrado em Artes UFC, a Licenciatura em Artes Visuais na UNINTER e é especialista em Semiótica – UECE.

E-mail: [castro.waldirio@gmail.com](mailto:castro.waldirio@gmail.com).



AUGUSTO LEAL  
*Gangorra*

Gangorra giratória feita com dormentes de madeira reaproveitada,  
angelim, eixo e disco de freio de Kombi, ferragens de aço e tinta spray.

Dimensões: 280X60 cm.

Simões Filho, BA, 2020.

Foto: Augusto Leal