

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

**Mara Porto**

**Campo Aberto:**  
**proposições artísticas, lugares e deslocamentos na cidade.**



**Uberlândia/MG 2015**

Mara Nogueira Porto

Campo Aberto:  
proposições artísticas, lugares e deslocamentos na cidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes - Curso de Mestrado do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes  
Linha de pesquisa: Práticas e Processos em Artes.

Orientação: Prof<sup>a</sup>. Dra. Beatriz Basile da Silva Rauscher.

Uberlândia/MG

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

P853c      Porto, Mara Nogueira, 1978-  
2015      Campo aberto: proposições artísticas, lugares e deslocamentos na  
cidade / Mara Nogueira Porto. - 2015.  
168 f. : il.

Orientadora: Beatriz Basile da Silva Rauscher.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em Artes.  
Inclui bibliografia.

1. Artes - Teses. 2. Criação (Literária, artística, etc.) - Teses. 3.  
Poesia - Teses. 4. Natureza - Teses. I. Rauscher, Beatriz Basile da Silva.  
II. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em  
Artes. III. Título.

CDU: 7.073

---





**UFU** Universidade  
Federal de  
Uberlândia

**PPG ARTES**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

**Ata da defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO junto ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.**

**Defesa de dissertação de mestrado:** CPART/084

**Discente:** Mara Nogueira Porto Nº **Matrícula:** 11312ART013

**Título do Trabalho:** Campo Aberto: proposições artísticas, lugares e deslocamentos na cidade

**Área de concentração:** Artes

**Modalidade cursada:** Visuais

**Linha de pesquisa:** Práticas e Processos em Artes

**Projeto de Pesquisa:** Poéticas urbanas contemporâneas: imagem, ação e contexto

Às quatorze horas do dia vinte e sete de fevereiro do ano de dois mil e quinze, no auditório do MUnA – Museu Universitário de Artes, reuniu-se a Comissão Julgadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes, assim composta, pelos professores doutores: Maria Elisa Martins Campos do Amaral – UFMG, Adriano Tomitão Cañas – UFU e Beatriz Basile da Silva Rauscher, orientadora da aluna. Iniciando os trabalhos a presidente da mesa Dr<sup>a</sup>. Beatriz Basile da Silva Rauscher, concedeu preliminarmente, a palavra à discente para uma breve exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da aluna e o tempo de arguição e resposta transcorreram conforme as normas do programa estabelecidas pelo colegiado. A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, os quais passaram a arguir a candidata, durante o prazo máximo de (30) minutos, assegurando-se à mesma igual prazo para resposta. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a comissão, em sessão secreta, atribuiu o conceito e emitiu o parecer final. **PARECER: APROVADA.** Em face do resultado obtido, a Comissão Julgadora considerou a candidata **aprovada**. As correções observadas pelos examinadores deverão ser realizadas no prazo máximo de trinta dias. Esta defesa de dissertação de mestrado é parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre. O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme os artigos de número 46 a 52 do Regulamento do Programa, legislação e a regulamentação interna da Universidade Federal de Uberlândia. Para constar, lavrou-se a presente ata que será assinada pela presidente e demais membros da banca.

21-2.

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Beatriz Basile da Silva Rauscher – Orientadora/Presidente

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Elisa Martins Campos do Amaral – UFMG

Prof<sup>a</sup>. Dr. Adriano Tomitão Cañas – UFU

Mara Nogueira Porto

Campo Aberto: proposições artísticas, lugares e deslocamentos na cidade.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes - Curso de Mestrado do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

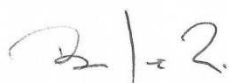
Área de concentração: Artes

Linha de pesquisa: Práticas e Processos em Artes.

Data da defesa:

Uberlândia/MG, 27 de fevereiro de 2015.

Banca Examinadora:



Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Beatriz Basile da Silva Rauscher – Orientadora/Presidente



Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Elisa Martins Campos do Amaral – UFMG



Prof<sup>o</sup>. Dr. Adriano Tomitão Cañas – UFU

*Para minha mãe Maria, pelo amor incondicional.*  
*Para meu pai João (in memória), pela minha alegria de viver.*  
*Para Bruno Caixeta, pelo companheirismo na arte e na vida.*

## AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Uberlândia, através do Instituto de Artes e do Programa de Pós-graduação em Artes, pela oportunidade de realizar o curso de mestrado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de estudos que ajudou a financiar parte da pesquisa materializada nesta dissertação.

À Profa. Dra. Beatriz Rauscher, pela orientação, disponibilidade e dedicação, assim como pelas trocas e contribuições que enriqueceram a pesquisa.

Ao Prof. Dr. Adriano Canas, por aceitar participar da banca examinadora e por colaborar, gentilmente e desde os diálogos iniciais, com sugestões, bibliografias e dicas importantes para desenvolver a pesquisa.

À Profa. Dra. Elisa Campos, por aceitar compor a banca examinadora e, com seu parecer no exame de qualificação, contribuir minuciosamente com sugestões, bibliografias e apontamentos para reflexões práticas e teóricas.

Ao Museu Universitário de Arte (MUnA), na pessoa do coordenador Prof. Alexander Gaioto Miyoshi, pela atenção e disponibilidade para receber a exposição *Escalas de Intimidade*.

À minha mãe, Maria Luzia, pelo apoio e incentivo em todas as circunstâncias e por me mostrar a cada dia como ser forte nas intempéries da vida.

Ao meu pai, João Porto (*in memoriam*), pela minha educação junto à natureza, ensinando a importância de tê-la sempre preservada como fonte de vida.

Ao Bruno Caixeta, pelo apoio incondicional e companheirismo, pela cumplicidade, paciência e disposição, sobretudo pelo afeto não só nas etapas da pesquisa aqui relatada, mas também na minha vida.

À Profa. Dra. Cláudia França, por me incentivar a retomar meus estudos e pela torcida sempre positiva pelas minhas conquistas.

A Maria Irene, por toda sua convivência, sua sabedoria e suas orações.

A Eva Alves e sua família, por me acolherem durante as idas e vindas entre Patos de Minas e Uberlândia.

A Maria de Lourdes Caixeta e Luciana Caixeta, pela torcida sempre positiva e pelas boas vibrações.

A todos os colegas do programa de pós-graduação, especialmente aos colegas/amigos Márcia Soares, Eduardo Prado, Natália Oliveira e Kenner Prado, pela força, pelas trocas e pelas contribuições.

Aos colegas do grupo de estudo Poéticas da Imagem, que colaboraram indiretamente para a pesquisa através das reflexões e dos diálogos.

Aos amigos que ajudaram a realizar os trabalhos práticos da pesquisa: Rafael Ribeiro, Bruno Caixeta, Valter Caixeta, Hebreu Brazuca, Eduardo Prado e Amanda Souza.

Aos colaboradores de fotografias e depoimentos que resultaram em uma exposição como parte do desenvolvimento da pesquisa: Sidvera Resende, João Duarte, Irley Machado, Tânia, Iremita Nogueira, Xavier Denoyne, Terence Jorge, Valter Caixeta, Cleusa Bernardes, Débora Andrade, Vanda de Lima, Mariana Pelizer, Angelita Costa, Jandira Costa, Caroliny Pereira, Andreyra Nogueira, Arminda Alves, Keila Castro, Magri Is, Kenner Prado, Ricardo Macêdo, Thais Iturra, Sabrina Caixeta, Mariza Barboza, Andressa Boel, Lucimar Bello, Patricia Borges, Paulo Rogério, Ana Lúcia Berbel, Rafael Ribeiro, Natalia Oliveira, Edson Cunha, Daniel Thiago, Luiza Magrini, Ciro Nunes, Brígida Campbel, Fabricia Sá, Rejane Gomes, Maryllu Caixeta, Kamilla Queiroz, Samantha Caixeta, Fabiola Benfica, Priscilla Glenda, Débora Dutra, Patrícia Alves, Nereu Cavalcanti, Marta Prata, Priscila Rampin, Samuel Giacomelli, Manuel Alves, Bruno Caixeta e George Floresta.



Aos donos dos quintais que receberam a proposta de um dos trabalhos práticos da pesquisa e abriram as portas de suas casas com afeto.

A Deus, por me fortalecer nos momentos difíceis e me ajudar a cumprir mais uma etapa da minha vida.

## RESUMO

Este estudo aborda o espaço urbano como campo aberto a criações poéticas. Reúne um conjunto de ações práticas e propostas realizadas segundo um olhar afetivo, crítico e subjetivo aos espaços das cidades de Uberlândia e Patos de Minas, em Minas Gerais. As práticas foram denominadas “arte urbana e ambiental”, pois envolvem ações em espaços escolhidos através de uma vivência cotidiana, enfatizando aspectos do contexto urbano e ambiental. A cidade e a natureza são a matéria da pesquisa e, simultaneamente, projeto poético. Nesses ambientes, estabelecem-se relações com lugares, percursos e deslocamentos, assim como o provável encontro com o “outro”. A partir das ações práticas, foi possível identificar e refletir sobre aspectos relevantes das relações entre arte, cidade e natureza. As ações se sustentam em uma abordagem analítica, reflexiva e metodológica das discussões sobre o processo de criação, o ato de caminhar, o deslocamento, o contexto de interesse urbano e ambiental e sobre as referências teóricas e artísticas a fim de contribuir para ampliar as discussões na arte contemporânea.

**Palavras-chave:** ações poéticas; cidade; natureza; processo de criação.

## **ABSTRACT**

This study addresses the urban space as an open field for the artistic creation. It brings together a set of practical actions and proposals whose making followed an affective, critical and subjective gaze to the spaces of the cities of Uberlandia and Patos de Minas, in the state of Minas Gerais. Called Urban and Environmental Art, these practical actions took place in areas chosen accordingly to daily experiences of living in the city and with an emphasis on aspects of urban and environmental context. Therefore, city and nature are the subject matter of a research and simultaneously its artistic project. In these environments, there're relationships with places, routes and displacements as well as the likely encounter with the other. These practical actions made possible not only to identify relevant aspects of the relations between art, cities and nature but also to think of them. They were supported by an analytical, reflective and methodological approach of discussions on the creation process, the act of walking, the displacement, the context of urban and environmental interest, and on the theoretical and artistic references as way of broadening the critical thinking in contemporary art.

**Keywords:** artistic actions; city; nature; creation process

## ÍNDICE DE IMAGEM

FIGURA 1 - <i>Deux plateaux</i> , de Daniel Buren, 1986 — escultura <i>in situ</i> no Tribunal de Honra do Palácio Royal, Paris, França.....	29
FIGURA 2 - Documentação da ação de plantio da primeira muda de carvalho relativo à obra <i>7000 Carvalhos</i> durante a Documenta de Kassel 7 — Alemanha, 1982.....	37
FIGURA 3 - Joseph Beuys. Documentação dos carvalhos plantados na ação dos <i>7000 Carvalhos</i> . ....	38
FIGURA 4 - Obra <i>Interruptores de luz</i> , Poro. Documentação.....	41
FIGURA 5 - Obra <i>Folha de ouro</i> , Poro. Documentação .....	41
FIGURA 6 - Obra <i>Acredite em suas Ações</i> — GIA. Panfletos, Bahia, 2009. .	44
FIGURA 7 - Documentação das caminhadas no bairro Laranjeiras em .....	55
FIGURA 8 - Exercícios de desenho e tratamento gráfico para chegar a um resultado final do lambe-lambe. ....	62
FIGURA 9 - Forma gráfica final do lambe-lambe criado para intervenção nos postes dos bairros Laranjeiras das cidades de Patos de Minas e Uberlândia - MG.....	62
FIGURA 10 - Documentação do material utilizado na ação e da equipe de apoio para realizar a intervenção no bairro Laranjeiras em Patos de Minas, MG.....	63
FIGURA 11 - Documentação da intervenção no .....	64
FIGURA 12 - Documentação da intervenção no bairro Laranjeiras de Uberlândia/MG.....	65
FIGURA 13 - Cartaz produzido pelo coletivo Bijari para ser.....	69
FIGURA 14 - Documentação da ação relativa à obra <i>Gentrificação</i> ,.....	69
FIGURA 15 - Documentação do trabalho com caçambas no contexto da obra <i>Jardins móveis</i> , do coletivo Bijari — São Paulo, SP, 2008. ....	71

FIGURA 16 - Documentação do trabalho de intervenção no espaço livre do museu de arte de São Paulo, na avenida Paulista, como ação da obra <i>Jardins móveis</i> , do coletivo Bijari — 2008. ....	72
FIGURA 17 - Documentação da ação poética na .....	75
FIGURA 18 - Documentação da ação poética na praça Said Chacur — Uberlândia, MG.....	76
FIGURA 19 - Panfleto criado para distribuição nas praças junto com o trabalho artístico das redes — Uberlândia, MG.....	78
FIGURA 20 - Anúncio de inserção do panfleto no <i>Jornal do Comércio</i> — Uberlândia, MG.....	79
FIGURA 21 - Documentação das inserções em jornal .....	80
FIGURA 22 - Instalação <i>Riposatevi</i> , de Lucio Costa — 1964.....	83
FIGURA 23 - Reinstalação de <i>Riposatevi</i> feita por Márcio Kogan, em 2012. ....	84
FIGURA 24 - Documentação dos jardins abandonados em Uberlândia, MG.	92
FIGURA 25 - Envelopes de sementes personalizadas — Uberlândia, MG. ..	93
FIGURA 26 - Documentação da entrega das sementes aos moradores.....	94
FIGURA 27 - Obra <i>Jardim secreto</i> , de Melissa Flôres — Marau, RS, 2007. .	95
FIGURA 28 - Obra <i>Prosa de jardim 2</i> , de Helio Ferverza e Maria Ivone dos Santo. Porto Alegre, RS, 2008.....	97
FIGURA 29 - Documentação da ação <i>Pró-quintal: você ainda tem quintal?</i>	101
FIGURA 30 - Documentação da ação <i>Pró-quintal: você ainda tem quintal?</i>	101
FIGURA 31 - Ficha com dados sobre os donos das casas cujos quintais foram visitados.....	104
FIGURA 32 - Etiqueta distribuída junto com a ação <i>Pró-quintal</i> .....	105
Figura 33 - Documentação da ação .....	105
FIGURA 34 - Documentação da ação <i>Pró-quintal: você ainda tem quintal?</i> em Patos de Minas, MG. ....	107
FIGURA 35 - Documentação da ação <i>Lotes vagos: ocupações experimentais</i> , de Louise Ganz e Breno Silva — Belo Horizonte, MG, 2004–5.....	110

FIGURA 36 - Documentação de azulejo no passeio do bairro Laranjeiras de Patos de Minas, MG. ....	111
FIGURA 37 - Documentação da ação <i>Pró-quintal: você ainda tem quintal?</i> em Uberlândia, MG.....	116
FIGURA 38 - Documentação do retorno às casas de Patos de Minas, MG, onde foi realizada a ação <i>Pró-Quintal: você ainda tem quintal?</i> .....	120
FIGURA 39 - Documentação do retorno às casas de Uberlândia, MG, onde foi realizada a ação <i>Pró-quintal: você ainda tem quintal.</i> .....	121
FIGURA 40 - Documentação da exposição <i>Memória de quintal</i> — Uberlândia, MG.....	124
FIGURA 41 - Obra <i>Cartogravistas de céus</i> , de Duda Gonçalves —.....	126
FIGURA 42 - <i>E-mail</i> recebido em 10 de março de 2014 .....	127
FIGURA 43 - Documentação do trabalho de Rirkrit Tiravanija .....	131
FIGURA 44 - Obra <i>Os monumentos de Passaic</i> , de Robert Smithson — ...	136
FIGURA 45 - Registro das ações práticas realizadas por artistas/fotógrafos/amigos.....	143
Figura 46 - Registro das ações práticas realizadas por artistas/fotógrafos/amigos.....	144
FIGURA 47 - Registro das ações práticas realizadas por artistas/fotógrafos/amigos.....	145



## SUMÁRIO

I - INTRODUÇÃO .....	15
CAPÍTULO 1 – O ESPAÇO URBANO COMO LUGAR DA ARTE .....	20
1.1 A Cidade: um campo aberto para compartilhamentos poéticos .....	33
1.2 O caminhar na cidade para a criação poética.....	47
CAPÍTULO 2 - ESCALAS DE INTIMIDADE: RUAS, PRAÇAS, JARDINS E QUINTAIS.....	57
2.1 + Árvores.....	59
2.2 Horizontalize-se no Espaço Urbano .....	73
2.3 Jardins: pequenas paisagens abandonadas.....	87
2.4 Pró-Quintal: você ainda tem quintal?.....	98
2.4.1 Os Quintais do Bairro Laranjeiras em Patos de Minas .....	106
2.4.2 Laranjeiras de Uberlândia: um espelhamento da poética e do espaço.....	113
2.4.3 Os Quintais do Bairro Laranjeiras em Uberlândia .....	115
2.4.4 O Retorno no tempo da ação.....	117
2.4.5 Memórias de Quintal: possíveis desdobramentos.....	122
CAPÍTULO 3 – O ATELIÊ EM DESLOCAMENTO .....	133
3.1 Apontamentos sobre os registros das ações práticas.....	139
3.2 A Exposição .....	146
IV – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	149
V – REFERÊNCIAS.....	162

## I - INTRODUÇÃO

Esta dissertação apresenta um estudo que estabelece relações práticas e teóricas entre o contexto do espaço urbano e o da natureza através da produção e reflexão poética. O estudo se insere na linha de pesquisa “Práticas e Processos em Artes”. Os projetos artísticos foram realizados nas cidades mineiras de Patos de Minas e Uberlândia, operando no cotidiano da cidade e em busca de estabelecer contato com o transeunte, o morador, a fim de proporcionar trocas afetivas e poéticas. O conjunto da produção prática realizada para a dissertação é, em sua maioria, efêmero e permite questionar a esfera física, social e simbólica que habitamos, investigando e transcorrendo entre experimentações e ações do fazer e do pensar a arte contemporânea.

O texto da dissertação foi dividido em três capítulos. O capítulo 1 trata de uma discussão sobre o espaço citadino: sobre a cidade como lugar da arte, dos compartilhamentos poéticos, da criação poética. O capítulo 2 descreve a metodologia do processo de criação e apresenta os projetos artísticos realizados: + *Árvores*, *Horizontalize-se no espaço urbano*, *Jardins: pequenas paisagens abandonadas* e *Pró-quintal: você ainda tem quintal?* O capítulo 3 ressalta o ateliê em deslocamento e os registros das ações práticas.

No primeiro capítulo, o espaço é discutido à luz de olhares interdisciplinares como o do geógrafo Milton Santos (1988, p. 10), que o propõe como um “[...] sistema de realidades, ou seja, um sistema formado pelas coisas e a vida que as anima”. A abordagem do conceito espacial nas artes visuais e a investigação da relação do artista com os espaços de criação e exposição da obra se amparam nos autores Brian O’Doherty e Alberto Tassinari, bem como na historiadora Rosalind Krauss, que discute a

escultura no campo ampliado e retoma o debate da autonomia dos meios artísticos. Outras relações são apresentadas através do olhar da arquiteta Miwon Kwon — que discute o lugar da arte no espaço urbano e os conceitos abordados como *site-specific*, *site-oriented* — e da visão de Jacques Rancière — que investiga as conexões da arte com o cotidiano, refletindo sobre o deslocamento dela.

O capítulo faz analogias com o ato de caminhar para criação poética. Para embasar as reflexões sobre esse tema, estão reunidas as considerações do arquiteto Francesco Careri, que propõe pensar no ato de caminhar como ato criativo que desperta uma percepção da paisagem do espaço natural e do espaço antrópico; há também analogias dos conceitos de Guy Debord (psicogeografia e deriva) com as reflexões de Michel de Certeau, que trata o caminhar como prática cotidiana. A narrativa das caminhadas que realizei como prática fecha o capítulo; trata-se do relato de um experimento importante para compreender o espaço urbano vivenciado, os trajetos e os percursos com base na realidade cotidiana, no instante do presente espacial vivido por meio da prática corporal. As referências artísticas no capítulo 1 incluem as contribuições observadas nas obras de Daniel Buren, Joseph Beuys, e grupos Poro e GIA. Realizadas no âmbito da urbe, suscitam discussões sobre o espaço público, a cidade e as relações sociais, políticas e ambientais através da arte.

O capítulo 2 traz o relato da experiência do processo de criação de quatro projetos artísticos que denomino, também, de trabalhos ou ações poéticas. São analisados segundo a metodologia de Sandra Rey e as ideias de Edyth Derdyk, que trata do processo de criação.

Dois projetos artísticos — *+ Árvores e Pró-quintal: você ainda tem quintal?* — foram concebidos em Patos de Minas e Uberlândia, cidades onde há um bairro de nome Laranjeiras. Ambos abordam a questão que gerou a inquietação principal da pesquisa: a “nudez” arbórea das cidades, os lugares despídos de vegetação.

Em + *Árvores*, adoto a ideia do lambe-lambe com uma proposta de intervenção poética nos postes dos bairros a fim de gerar reflexões sobre o lugar e sobre a particularidade desse lugar em contraponto com a natureza e sua paisagem urbana. Faço referências ao coletivo de arte Bijari, pela ênfase ambiental em suas propostas e pela abertura do debate sobre a relação da arte com a cidade. No trabalho *Pró-quintal: você ainda tem quintal?*, concebi uma ação que tivesse referência na árvore, no plantio, na terra, no lugar; e que pudesse tratar da relação artística e socioambiental que decorreu de reflexões no bairro Laranjeiras. Essa ação poética foi realizada no espaço urbano, mas sua prática foi localizada no espaço doméstico dos quintais. Nessa ação, mudas de laranjeiras foram oferecidas aos moradores dos bairros e plantadas em seus respectivos quintais.

Foram referenciais nessa etapa os artistas Breno Silva e Louise Ganz, que realizam projetos de arquiteturas, vídeos, exposições, dentre outros, e Duda Gonçalves, que trabalha com o processo que envolve a inserção de dispositivos diferentes e modos de circulação do trabalho em arte. A abordagem do tema do cotidiano se vale das referências conceituais de Michel de Certeau, que discute o cotidiano que nos é oferecido em partilha, além das questões levantadas sobre a cidade nos estudos de Renata Marquez e Wellington Cançado.

Os outros dois projetos artísticos — *Horizontalize-se no espaço urbano* e *Jardins: pequenas paisagens abandonadas* — foram realizados apenas em Uberlândia e possibilitam uma discussão dos espaços da cidade. A proposta de *Horizontalize-se...* foi pensada como criação de um ambiente da ordem do privado no ambiente público na tentativa de repensar nos espaços de lazer e descanso das áreas públicas. As praças foram escolhidas para inserção de redes de balanço, a fim de criar uma reflexão sobre esses espaços e seus usos. Aqui estão presentes as contribuições de Fernanda Albuquerque e Paulo Bruscky, que ajudaram a pensar na maneira de divulgar as ações, e a referência do trabalho artístico *Riposatevi*, criado em 1964, pelo

arquiteto Lucio Costa, cuja obra é relevante porque reflete sobre o lazer, o descanso e o espaço.

Com *Jardins...*, propus-me a pensar na casa — espaço privado — e nos jardins situados do lado de fora das casas — que denomino de “semiprivados”. Foi realizada a ação de registro fotográfico dos jardins abandonados e de distribuição de sementes de flores para plantios em tais espaços. Para tratar do conceito de espaço privado e público da casa, recorro às ideias de Roberto DaMatta. Paul Ardenne também contribui para a questão com sua defesa de que a cidade ganha quando a arte se apropria de seus espaços. Anne Cauquelin é evocada com suas reflexões sobre paisagem; bem como os artistas Melissa Flôres — cujo trabalho distribui sementes de flores em parques e praças — e Helio Fervenza e Maria Ivone — que realizam trabalhos refletindo sobre a ideia de paisagem no contexto de uma casa abandonada.

Todos os projetos artísticos realizados e descritos no segundo capítulo objetivaram estabelecer contatos com o outro, de modo a criar percepções, afetos e estranhamentos. Assim, sua finalização se vale da abordagem da Estética Relacional, de Nicolas Bourriaud, para construir uma reflexão sobre as ações artísticas que realizam operações no cotidiano humano.

O capítulo 3 abrange a discussão que articula as reflexões de Lisette Lagnado, Brígida Baltar e Robert Smithson sobre o ateliê segundo o modelo de ateliê que corresponde às exigências da arte contemporânea. Também considera as reflexões de Rogério Haesbaert — que define o conceito de território —, assim como valoriza a participação do outro em meu trabalho através da fotografia, tratando da importância do registro como parte do trabalho na arte contemporânea.

Dada a importância da exposição para a linha de pesquisa, coube ainda descrever o projeto de exposição para apresentar as ações artísticas realizadas na pesquisa aqui descrita que acompanha a defesa da dissertação. A exposição objetiva mostrar o resultado prático da investigação;

para isso, vale-se de registros do processo e de trabalhos que convidam o espectador a participar e levar mais adiante as ações realizadas. As reflexões sobre os registros de ações efêmeras estão fundamentadas nas pesquisas de Cristina Freire e Luiz Cláudio Costa, bem como nos estudos de Regina Melim que tratam da prática através de outros modos de circulação de um trabalho artístico.

Nas considerações finais, descrevo análises do desenvolvimento dos resultados práticos e teóricos em questão.



## **CAPÍTULO 1 – O ESPAÇO URBANO COMO LUGAR DA ARTE**

O espaço urbano é abordado nas pesquisas em áreas distintas do conhecimento, as quais buscam, em seus conceitos e práticas, compreendê-lo e defini-lo. A geografia, a arquitetura, a filosofia e as ciências sociais, dentre outras, estão em reflexão constante sobre o espaço urbano. Com a arte não é diferente: em sua historicidade, atravessou e atravessa áreas diversas do conhecimento, apropriou-se de conceitos e tem, ao longo do tempo, criado definições em torno desse espaço urbano como lugar de criação poética e estética.

Encontrar uma definição singular para espaço, ou mesmo para lugar, não é nada simples, pois cada área de conhecimento aborda o tema com olhares diferentes. Dessa forma, esses conceitos apresentam significados distintos, isto é, coerentes com a história e os desenvolvimentos das pesquisas em cada área. A diversidade de olhares contribui diretamente para o campo das artes visuais, visto que, nas manifestações culturais concebidas no espaço urbano, destacam-se as experiências artísticas. O espaço urbano deixou de ser considerado apenas em seu aspecto físico e estrutural para ser analisado por meio de uma dimensão simbólica. Assim, para pensar no espaço urbano e no lugar — conceitos que permeiam as ações práticas da pesquisa aqui descrita —, amparo-me em teóricos de áreas distintas.

A geografia, assim como a arquitetura, é uma área de conhecimento que me faz compreender o espaço e o lugar numa perspectiva de diálogo com as artes visuais que transcende fronteiras interdisciplinares. Aqui, abordo o espaço à luz das considerações do geógrafo Milton Santos, cuja obra é referência para estudantes/pesquisadores de várias áreas que pretendem refletir sobre o espaço e se propõem a discutir a cidade. Santos (1988, p. 21) sugere que todos os espaços são geográficos, ou seja, são originados pelo movimento de uma sociedade. Portanto, resultam em “[...] uma realidade de

funcionamento unitário, um mosaico de relações, de formas, funções e sentidos”. Em seu livro *Metamorfoses do espaço habitado*, Santos (1988, p. 25) diz:

O espaço deve ser considerado como um conjunto indissociável de que participam, de um lado, certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e, de outro, a vida que os preenche e os anima, seja a sociedade em movimento. [...] O espaço seria um conjunto de objetos e de relações que se realizam sobre estes objetos; não entre estes especificamente, mas para as quais eles servem de intermediários. Os objetos ajudam a concretizar uma série de relações. O espaço é resultado da ação dos homens sobre o próprio espaço, intermediados pelos objetos, naturais e artificiais.

Embora Milton Santos descreva o espaço como um sistema de objetos, posso criar analogias com esse conceito e relacioná-los aos trabalhos artísticos realizados na cidade. Posso contextualizar o processo de criação e os vários interesses pelo tema; pensando nas disposições que Santos aponta sobre o “espaço que reproduz a totalidade social na medida em que transformações são determinadas por necessidades sociais, econômicas e políticas” (SANTOS, 2005, p. 73); a fim de serem fundamentais para refletir sobre o espaço citadino.

Posso dizer que para Santos o espaço é um conjunto de coisas que, funcionalmente emaranhadas, formam um todo coerente e constituem uma unidade completa. Nessa perspectiva, o espaço urbano é constituído por um conjunto de possibilidades e pelo lugar como conjunto de oportunidades que proporciona um caminho para entender a complexidade do real. De acordo com Santos (2005, p. 163), a percepção de lugar está profundamente relacionada com a definição de espaço:

O lugar define-se como funcionalização do mundo e é por ele (lugar) que o mundo é percebido empiricamente. [...] O lugar é a oportunidade do evento. E este, ao se tornar espaço, ainda que não perca suas marcas de origem, ganha características locais.

Com efeito, o lugar ganha características próprias porque, ainda que sejam estas submissas ao movimento do todo — do conjunto dos lugares —, é no lugar que uma ação poética pode resultar em impacto sobre o espaço. Criando uma relação com esses conceitos à luz de Santos, podemos analisá-los tais conceitos no campo da arte de maneira a relacioná-los com as questões que abrangem os movimentos sociais e políticos em relação aos movimentos e períodos históricos da arte. Para cada período da arte, produz-se um olhar específico sobre esses conceitos. Assim, na perspectiva da arte contemporânea, o espaço não é mais figurado como o espaço na obra — como o era até o modernismo. Na contemporaneidade, ele é presentificado e é parte integrante da obra. Os movimentos artísticos despertaram para o espaço do ser humano e, prontamente, para novas maneiras de perceber o espaço.

Os estudos críticos sobre o tema realizados por Brian O'Doherty e Alberto Tassinari apontam que a arte deixa de ser a representação realista, a construção ilusionista do espaço para ceder, aos poucos, à incorporação do espaço real. Obra e mundo compartilham a mesma espacialidade. Para entender essas mudanças conceituais, provenientes de questionamentos de artistas sobre o espaço, cabe citar o que afirma Tassinari (2001, p. 38):

Enquanto o cubismo de 1911 é o momento mais fecundo da história da arte moderna, a colagem é a mais importante invenção da arte moderna. No cubismo de 1911, o equilíbrio na fusão de coisas e espaços proporciona uma troca de aspectos entre o que é sólido e o que é vazio. O espaço ganha solidez e as coisas se espacializam. O contorno interrompido, e que possibilita a fusão, tem algo de uma incisão que marca o terreno para a entrada em cena dos recortes das colagens.

Com efeito, a colagem adquire grande importância na arte: evidencia uma potencialidade na transformação da realidade e um impulso essencial às reflexões sobre o espaço. Como diz O'Doherty (2002, p. 36), o “[...] fluxo de energia entre os conceitos de espaço articulou-se nas obras de arte, e o espaço que ocupamos é uma das forças essenciais e menos compreendida do modernismo”. A importância da colagem para discutir esse conceito se mostra nessa passagem:

Elucidou-se o espaço não só no quadro, mas no local onde o quadro é pendurado — a galeria, a qual, com o pós-modernismo, junta-se à superfície pictórica como uma unidade de discurso. Se a superfície pictórica definiu a parede, a colagem começa a definir todo o espaço. (O'DOHERTY, 2002, p. 36).

Como se lê, o espaço se superou na transgressão de um conceito comum através das colagens cubistas e dadaístas, passando pelos *ready-made* de Marcel Duchamp e com influência de outros movimentos artísticos importantes para essa conquista. Essas manifestações da arte aparentemente dessemelhantes tiveram em comum a capacidade de romper, cada uma inserida em seu contexto histórico e artístico, com maneiras de pensar e perceber a arte, o espaço e o lugar. Remontando aos anos 1950 e 1970, as mudanças decorrentes de experiências e movimentos artísticos permitiram uma forma diferente de relacionar a arte com o espaço urbano; intervenções, instalações, *performances*, *happenings* e outras manifestações que problematizaram o espaço, diretamente ou não, romperam cada vez mais com recintos convencionais destinados à exposição de obras de arte — galerias, museus de arte etc. — para explorar outros territórios. Noutros termos, a arte deixa de estar ligada apenas a espaços institucionalizados para chegar à rua: tida como de todos, e não apenas de um público que pela arte se interesse.

As mudanças na percepção sobre espaço, lugar, obra, público, geradas pelas questões artísticas desse período, deslocaram os artistas do espaço comum de criação e exposição; isto é, fizeram com que buscassem novos espaços e lugares para a prática artística, elaborando um processo de questionamento da produção e circulação da arte nesses ambientes. Aí se inclui, também, a busca por novos materiais e novas técnicas do fazer artístico que permitissem realizar trabalhos permeados pela fisicalidade, em grandes escalas e em lugares específicos. Assim, o lugar designado para realização e experimentação de intervenções artísticas pode ser definido como lugar da vida cotidiana: carregado de troca e partilha; lugar onde se experimentam o comportamento e a relação com o outro e que determina uma implicação com os espaços definidos como “lugar da arte”.

Historiadora norte-americana, Rosalind Krauss esboça um cenário da arte pós-1960 apresentando as variações por que passava o termo escultura à época. Descrita em seu artigo “A escultura no campo ampliado”, de 1979, essa passagem foi referida por Mano (2003, p. 113) como um “[...] transportar para o campo da crítica de arte uma reflexão pós-moderna de espaço; aproximando do universo artístico, mesmo que por oposição, duas dimensões até então vetadas a ele: a paisagem e a arquitetura”. Krauss propõe, com essa nova abordagem do espaço, a abertura à pós-modernidade em busca de uma análise dos métodos que procuram a questão espacial nas práticas artísticas. Portanto, amplia-se uma nova investigação pela produção escultórica modernista, provocando o termo “campo ampliado”<sup>1</sup> (KRAUSS, 1984, p. 135), o que seria uma reavaliação do espaço nos anos 70.

---

<sup>1</sup> Conforme Krauss (1984, p. 135), “O campo ampliado é, portanto, gerado pela problematização do conjunto de oposições, entre as quais está suspensa a categoria modernista escultura. Quando isto acontece e quando conseguimos nos situar dentro dessa expansão, surgem, logicamente, três outras categorias facilmente previstas, todas elas uma condição do campo propriamente dito e nenhuma delas assimilável pela escultura. Pois, como vemos, escultura não é mais apenas um único termo na periferia de um campo que inclui outras possibilidades estruturadas de formas diferentes. Ganha-se, assim, ‘permissão’ para pensar essas outras formas”.

A escultura moderna, até então, apresentava-se dentro dos princípios do “[...] monumento como uma abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente auto-referencial” (KRAUSS, 1984, p. 132). A “nova escultura” estava voltada para um campo de relações e só poderia ser definida através de uma combinação de duas exclusões: não paisagem e não arquitetura. Assim, a escultura pós-moderna deixa de ser um objeto distante de contemplação para se tornar um objeto complexo e participativo entre artista, observador, espaço, cidade, natureza, arquitetura, paisagem, política, etc. A inserção de novas linguagens abrem um campo de interação com a arte de maneira menos formal, uma vez que esta não mais precisa somente dos museus e das galerias para existir; isto é, visto que avança progressivamente no espaço da arquitetura, das cidades e da paisagem natural.

Ao mesmo tempo em que o “campo ampliado” passa a se fundamentar, os artistas começaram a explorar as percepções entre a obra e o local de sua criação. Entre 1968 e 1970, alguns artistas então imersos nessas reflexões principiaram suas produções em direção à expansão desse campo. Podemos perceber esse movimento em precursores de obras situadas no limite entre arte, arquitetura e paisagem; ou seja, em esses artistas que estabeleceram novas diretrizes estéticas entre espaço e obra. Krauss cita Michael Heizer, Robert Irwin, Richard Serra, Robert Morris, Robert Smithson, Sol LeWitt, Walter de Maria, os quais assumiram e experimentaram suas produções no campo ampliado nesse período de transformações de conceitos espaciais e materiais.

O trabalho criado como *site* estabelece uma situação no que se refere a criar uma relação dialética com o espaço, ao contrário da escultura modernista, que manifestava indiferença ao espaço ao se manter em um pedestal — como mostrou Krauss —, revelando, assim, uma ausência de interesse pelo lugar ou de um dado lugar. A obra de *site-specific* dá ênfase ao lugar ao incorporá-lo. Para falar desses aspectos do “lugar” na arte — os *sites*



—, recorro às análises de Miwon Kwon sobre essas propostas artísticas contemporâneas. É com esse olhar que Kwon reafirma as transformações fundamentais ocorridas na arte entre os anos 60 e 80, propondo reflexões acerca desse novo cenário que aproxima a arte dos espaços e das ações da vida cotidiana. Em suas palavras,

Por sua vez, o espaço estéril e idealista puro dos modernismos dominantes foi radicalmente deslocado pela materialidade da paisagem natural ou pelo espaço impuro e ordinário do cotidiano. O espaço de arte não era mais percebido como lacuna, tabula rasa, mas como espaço real. O objeto de arte ou evento nesse contexto era para ser experimentado singularmente no aqui-e-agora pela presença corporal de cada espectador, em imediatidade sensorial da extensão espacial e duração temporal. (KWON, 2008, p. 167).

Avançando nesse estado de coisas, as obras e os experimentos de arte no espaço público são realizados com base nas relações topográficas e de “traços culturais locais” (KWON, 2008, p. 170), considerando os diferentes interesses que atuam sobre ele. “O ‘trabalho’ não quer mais ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, provocando a acuidade crítica (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência”. (KWON, 2008, p. 170).

No fim dos anos 60, quando o *site-specific*<sup>2</sup> propôs uma reação ao papel da instituição na arte, o objeto de arte passou a ser considerado em

---

<sup>2</sup> “O trabalho *site-specific* em sua primeira formação, então, focava no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador para completar o trabalho. A (nova-vanguardista) aspiração de exceder as limitações das linguagens tradicionais, como pintura e escultura, tal como seu cenário institucional; o desafio epistemológico de realocar o significado interno do objeto artístico para as contingências de seu contexto; a reestruturação radical do sujeito do antigo modelo cartesiano para um modelo fenomenológico da experiência corporal vivenciada; e o desejo autoconsciente de resistir às forças da economia capitalista de mercado, que faz circular os trabalhos de arte como mercadorias transportáveis e negociáveis — todos esses imperativos juntaram-se no novo apego da arte à realidade do site”. (KWON, 2008, 168).

relação ao seu contexto, propondo uma inversão nos paradigmas do modernismo em que o objeto artístico tinha fim nele mesmo (KWON, 1997). Surgem então variações diversas do termo, buscando definir de que forma essa arte perceberia e incidiria no espaço com que se relaciona. Ao se referir a esse lugar do acontecimento da arte, Kwon apresenta três procedimentos de *site*: *site-specific*/fenomenológico, social/institucional e discursivo.

Levando adiante as tentativas (às vezes literais) de levar a arte para fora do espaço-sistema museu/galeria (lembrem das telas listradas de Buren saindo pela janela da galeria, ou das aventuras de Smithson nas terras remotas de Nova Jersey ou locais isolados de Utah), trabalhos contemporâneos que são orientados para o *site* ocupam hotéis, ruas urbanas, projetos de moradia, prisões, escolas, hospitais, igrejas, zoológicos, supermercados, etc., e infiltram-se nos espaços da mídia, como o rádio, o jornal, a televisão e a internet. Além dessa expansão espacial, a arte *site-oriented* também é informada por uma gama mais ampla de disciplinas (por exemplo, antropologia, sociologia, crítica literária, psicologia, história cultural e natural, arquitetura e urbanismo, informática, teoria política) e em sintonia fina com discursos populares (como moda, música, propaganda, cinema e televisão). (KWON, 2008, p. 171).

Muitos artistas realizaram seus trabalhos no espaço urbano incorporando elementos que intencionalmente expandiam o contexto espacial e assumiam uma potência mais crítica das instituições artísticas, bem como utilizavam os conceitos dos *sites* e do espaço arquitetônico das cidades para criar suas obras em lugares e contextos específicos. Nesse sentido, elegi um artista que realizou suas instalações com características que estabeleceu relações entre a obra de arte e seu local de exposição por meio daquilo que chamou de trabalho *in situ*. Trata-se do francês Daniel Buren, que nos anos 70 transferiu sua obra dos museus e das galerias para os espaços públicos, buscando com essa proposta novos conceitos que ele enfrentou e desenvolveu através da sua produção artística e refletindo sobre o “[...] ponto

de interseção — ou ponto de ruptura com a arte moderna — entre uma obra e o seu lugar, o lugar de onde ela é vista” (BUREN, 2001, p. 94).

Buren analisa maneiras de trabalhar no espaço e apresenta um olhar mais atento que aponta a arte para a arquitetura e os objetos de uso cotidiano. Dessa forma, quando o artista “[...] se refere à arquitetura, refere-se também ao contexto social, político, econômico. Seja qual for a arquitetura, ela é o fundo, o suporte e o quadro inelutável de toda obra” (BUREN, 2001, p. 95); para ele, a forma de uma arquitetura adequada não existe mais para a “[...] pintura/obra de arte, que possa ser concebida sem passar obrigatoriamente pela arquitetura do lugar onde a obra é exposta”. Daí a impossibilidade de conceber uma obra descartando-se o lugar onde ela será exibida. Na instalação permanente de Buren *Deux plateaux*, realizada no Palácio Royal, centro de Paris, em 1986, ele propõe estabelecer reflexões que aludem à relação entre a arte e o espaço público (FIG. 1).

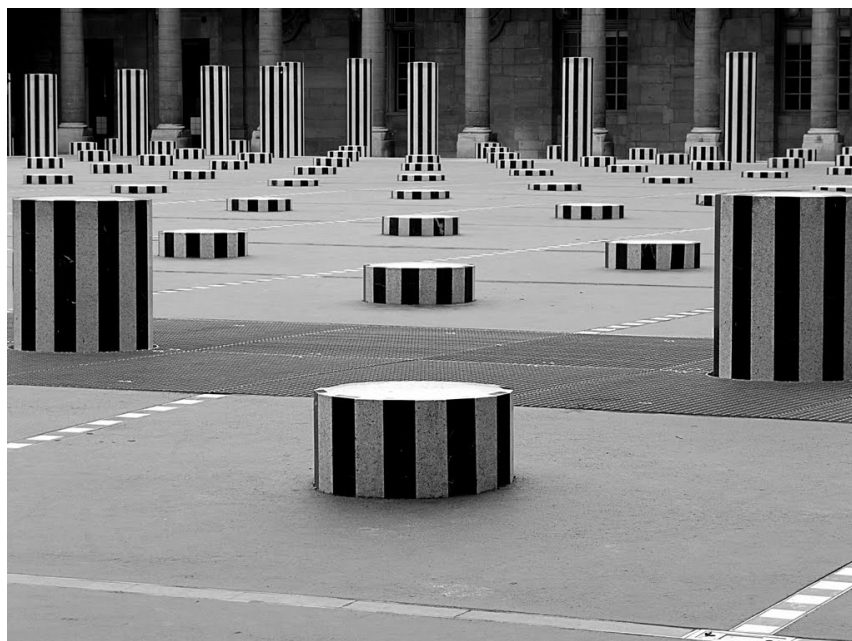


FIGURA 1 – *Deux plateaux*, de Daniel Buren, 1986 — escultura *in situ* no Tribunal de Honra do Palácio Royal, Paris, França

Fonte: BUREN, 1986.

Essa instalação escultórica de Buren foi a primeira encomenda pública realizada por ele, que fez estudos precisos e reflexivos fundamentados na relação com o lugar e o espaço público onde seria realizado o trabalho. Isso porque a encomenda pública demanda lidar com questões políticas — as quais o artista precisou enfrentar para concluir sua obra — e um trabalho realizado *in situ* precisa respeitar sua condição de *mobiliário urbano* colocado em um lugar que tem contexto histórico preciso (MACHADO, 2013). Buren concebe esse trabalho valorizando, além do espaço externo do Palácio Royal, o espaço interno do subsolo, pensando no que não é visualizado com frequência; com isso, faz com que a obra estabeleça relações com o espaço pleno da arquitetura do lugar. Em entrevista concedida em 1986, sobre a realização desse projeto, disse ele:

Eu sempre trabalho *in loco*. Para mim, uma obra não deve mascarar a arquitetura do ambiente, nem mesmo parcialmente; ela deve valorizá-la [...]. O que foi concebido é, às vezes, o limite do visível; o olho irá várias vezes ao subsolo. Em vez de verem uma obra se erguendo, vocês a verão se construir na cavidade. É o espectador que deve dominar o objeto; nunca a obra de arte deve agredir aquele que a observa. Onde quer que se esteja, perspectivas serão recriadas em direção aos jardins e ao Conselho de Estado, sempre no térreo, a fim de que as pessoas possam ir e vir entre o contexto e o que foi acrescentado a ele. (BUREN, 2001, p. 114).

A arte registrada na paisagem da cidade é distinta da que é vista nos museus e age modificando a paisagem da vida cotidiana. Dessa maneira, a arte destinada ao espaço urbano exalta a conexão entre arte e vida cotidiana e cria uma relação produzida com a arte pública que pode vir a estabelecer uma “[...] metapolítica, isto é, o projeto de realizar realmente aquilo que a política realiza apenas aparentemente: transformar as formas da vida concreta, enquanto a política se limita a mudar as leis e as formas estatais” (RANCIÈRE, 2010, p. 50). Na visão de Rancière (2010, p. 52), essa arte que estabelece suas conexões com o cotidiano é uma arte “[...] considerada

política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social”. Assim, não existe um significado homogêneo de arte política porque a representação não mais é o fator dominante.

Nessa perspectiva, diz Rancière (2012, p. 64),

[...] há, em segundo lugar, as estratégias dos artistas que se propõem mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos. Esse é o trabalho da ficção. Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza *dissensos*, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre aparência e realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. Esse trabalho muda as coordenadas do representável; muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de relacioná-los com os sujeitos, o modo como nosso mundo é povoado de acontecimentos e figuras.

Esse autor nos aproxima de um pensamento no qual a arte não é apenas um meio para transmitir noções sobre a vida, mas é também uma forma de vida. É uma arte que se pensa como capaz de criar, por sua prática, o tecido de novas formas de vida. Na mesma direção, Careri (2013, p. 79) diz que o espaço pode apresentar-se como um “[...] produtor autônomo de afetos e de relações. É um organismo vivente, com caráter próprio, um interlocutor que tem repentes de humor e que pode ser frequentado para instaurar um intercâmbio recíproco”.

Ao mesmo tempo, o espaço urbano produz uma pulsação heterogênea: ele é atravessado pelas relações sociais, políticas, espaciais; e é ainda criadouro de subjetividades emergentes, um espaço que nos provoca e nos convida a existir, sentir, apreciar, experimentar. Criar na urbe é

envolver-se com todas as suas potencialidades, é investigar um espaço de riscos e afetos, convívios e trocas, de ações e transformações, de partilhas.

Abordo em minha pesquisa o espaço urbano como campo aberto<sup>3</sup> para possíveis criações poéticas. Elaboro ações práticas e proponho a realização dessas através de um olhar afetivo, crítico e subjetivo. Chamo essa prática de Arte Urbana e Ambiental, pois envolve ações em espaços escolhidos através de minha vivência cotidiana, nos quais estão enfatizados aspectos do contexto urbano e ambiental. O deslocamento físico na cidade é aqui considerado como ação operatória cujo propósito é desvelar possíveis lugares para prática da ação poética. Esses lugares definidos para realização do trabalho prático nos quais a experiência artística se manifestará fazem parte de um processo que começa na paisagem do espaço urbano, é revelada no lugar escolhido da cidade e, em seguida, é analisada para o estudo de possíveis ações e desdobramentos que possam provocar um deslocamento de percepção e estabelecer novas experiências estéticas.

---

<sup>3</sup> Campo Aberto foi também tema do projeto expositivo do Arquiteto e Professor Drº Adriano Canas. Segundo o Adriano Canas “O projeto PólisPhonica: Campo Aberto foi organizado pelo Núcleo de Linguagem da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design da UFU e tornou público as experiências desenvolvidas por seus professores e alunos. Através de exposições de trabalhos, mesas redondas e workshops. PólisPhonica: Campo Aberto tem como questão central discutir as relações entre a arquitetura e os demais campos artísticos com o objetivo de promover a reflexão sobre o projeto da cidade. A proposta desta segunda edição tem como tema *Campo Aberto* e a exposição reuniu trabalhos desenvolvidos por alunos, artistas e arquitetos convidados. Partimos da ideia da compreensão da cidade e da heterogeneidade de sua constituição, com os seus diversos espaços construídos e subjetividades, seus múltiplos núcleos e lugares que estão em constante relação e em transformação. Edificações históricas, ruínas, terrenos vagos, sobras e resíduos urbanos localizados em áreas centrais e nos limites das cidades tornam-se lugares potenciais para a proposição das mais variadas intervenções na busca por estratégias para a reanimação da vida urbana. Em diversos dos trabalhos expostos identificaram aproximações entre os campos da arte e da arquitetura, e a reunião dessas propostas pretendeu estabelecer esse diálogo e amplificá-lo.”

## 1.1 A Cidade: um campo aberto para compartilhamentos poéticos

*Está claro, la ciudad no se ilustra, se vive.*

PAUL ARDENNE

No contexto da pesquisa aqui descrita, a cidade se configura como campo aberto para experimentar práticas artísticas contemporâneas, verificando-se maneiras de apropriação e ressignificação de alguns espaços citadinos. Nesse campo aberto, cada indivíduo o compreende de determinada maneira; além das nossas relações cotidianas, percebe-se uma apropriação de emoções e vivências afetivas com lugares e espaços. Portanto, investigo maneiras de atuar em certos lugares através da arte e espero que, de algum modo, essas atuações possam gerar uma experiência que potencialize um processo de questionamento crítico e afetivo.

A partir de uma escuta e um olhar direcionado à cidade, busquei analisar e apontar os espaços de *natureza* nela presente. Constata-se a existência de ilhas de paisagens naturais. São espaços que têm sido cada vez mais delimitados. A diminuição da natureza, em meio à confusão urbana, movimenta uma sobrevivência dilacerada e realiza um esforço de adaptação ante as condições adversas que são encontradas. Os espaços de paisagens naturais que constituem os cenários de nossas cidades são cada vez mais reduzidos pelo crescimento urbano desordenado, que muitas vezes privam as pessoas do convívio mínimo com a natureza. Giulio Argan (1995, p. 222) discorre sobre essa questão nestes termos:

A natureza não está mais além dos muros da cidade, as cidades não têm mais muros, estendem-se em desesperadores labirintos de cimento, desfiam-se nas sórdidas periferias de barracos e, para lá da cidade das auto-estradas e dos distribuidores automáticos, dos campos cultivados industrialmente. E mesmo que algum pedaço de natureza sobrevivesse escapando da especulação imobiliária



ou da indústria turística, não o veríamos, porque o atravessaríamos a 200 quilômetros por hora de automóvel, ou a sobrevoariamos a jato.

Pode-se dizer que o conflito entre natureza e crescimento das cidades se acentua nas sociedades atuais: quanto mais a urbe progride e reprime a natureza, mais isso se torna um problema a ser analisado; logo, a abordagem do tema ambiental a partir do espaço urbano se torna fundamental para alcançar as reflexões que permeiam as práticas artísticas cujo objetivo é refletir e discutir a cidade e a natureza e seus lugares de valores simbólicos, confrontando situações espaciais e sociais.

O interesse pela criação artística na área de Arte Urbana e Ambiental ocorre por se acreditar que os artistas que trabalham com essas vertentes não têm a pretensão de se expressarem somente como indivíduos, como artistas, mas também como parte de uma unidade maior. Dito de outro modo, seus trabalhos refletem uma consciência política, cidadã, em conexão com a sociedade em geral e que pretendem aproximar, da vida cotidiana, a arte, a cidade e a natureza. Criações artísticas que se relacionam com o tema cidade e natureza dão características a muitas obras que têm sido apresentadas contemporaneamente, oferecendo ao espectador uma possibilidade de pensar em sua existência, criando reflexões sobre suas experiências diárias de deslocamento, de modos de vida, e buscando relacionar a vida com a arte. Talvez seja este um dos subsídios da arte contemporânea: fazer pensar e oferecer meios de reelaborar o cotidiano (BULHÕES, 2013).

Com suas ruas, praças, jardins e casas, a cidade se tornou o lugar de reprodução do social, daí poder ser entendida como local ideal de representação artística e poética. Como a arte estabeleceu ligação maior com a vida, o espaço urbano se tornou campo de trabalho da arte contemporânea. A arte criada para ocupá-lo — ou se apropriar dele — pode ser almejada com o intuito de intervir no cotidiano, no tempo de desaceleração do ritmo das cidades contemporâneas; de reocupar os espaços citadinos para semear

ações poéticas e criar possíveis deslocamentos, mesmo que instantâneos e efêmeros, de modo a permitir que os caminhantes da cidade possam experimentar outras vivências com a arte.

Através da Arte Urbana e Ambiental, interessa-me olhar para as práticas artísticas contemporâneas que originem uma nova abordagem das cidades. Por isso, menciono alguns artistas que possam me ajudar, por aproximação, a discutir tais assuntos com mais propriedade e amplitude.

Em primeiro lugar, abordo o alemão Joseph Beuys (1921 - 86), um dos artistas mais estimulantes do século XX. Sua obra, em toda sua complexidade, criou um importante alicerce que aproximou suas teorias e sua criação artística de uma contextualização de caráter social, político e ambiental. Entre suas propostas de trabalho artístico, utilizava materiais impregnados de significados e assegurava a importância de constituir uma atitude de respeito à natureza e aos elementos que a compõem, tais como os animais e as árvores. A utilização desses elementos da natureza foi bastante recorrente na discussão e construção de seu pensamento e sua obra. Ele tratava desse tema através de várias formas de se manifestar artisticamente: usava a pintura, o desenho, a fotografia, o vídeo e suas palavras; e em ações performáticas sempre afirmava que a natureza faz parte da cultura e que cabe ao artista possibilitar um intercâmbio entre ambas.

Em 1982, Beuys realizou seu primeiro trabalho ecológico em grande escala: propôs o plantio de sete mil carvalhos para a 7ª Documenta de Kassel, na Alemanha. Ele plantou a primeira árvore das sete mil na abertura da Documenta (FIG. 2); as outras foram plantadas em toda a cidade de Kassel. Ao lado de cada muda plantada, foi anexada uma pedra de basalto representando duas materialidades da natureza, mas com atributos opostos. Para Beuys, as árvores aproximavam-se da vida, pois todos poderiam acompanhar as transformações desse elemento vivo, que passa por transformações no correr do tempo em contraposição à fixidez da pedra (FIG. 3).

Sobre a ação de plantar sete mil carvalhos, disse Beuys (citado por FARKAS, 2010, p.41):

O início simbólico da rearborização vital da Terra deve acontecer em Kassel. [...] Trata-se de uma ação de caráter racional; neste caso, do plantio de árvores. [...] Deve-se criar primeiramente um entendimento global para — onde quer que isso seja possível — tornar sustentáveis tais processos.<sup>4</sup>

Com apoio da Dia Art Foundation,<sup>5</sup> o projeto foi levado adiante sob os cuidados da Universidade Livre Internacional e levou cinco anos para ser concluído — a última árvore foi plantada na abertura da Documenta 8, em 1987. Beuys destinou o projeto Kassel como esquema permanente de plantio de árvores para ser estendido a todo o mundo como parte de uma missão global para efetuar a mudança ambiental e social; localmente, a ação foi um gesto rumo à renovação urbana.

---

<sup>4</sup> Farkas não indica a fonte para a fala de Beuys citada.

<sup>5</sup> Dia Art Foundation é uma organização sem fins lucrativos que apoia, apresenta e preserva projetos de arte. Foi criada em 1974, por Phillipa de Menil. O nome Dia, ligado à palavra grega que significa “através de”, foi escolhido para sugerir o papel da instituição na capacitação de projetos artísticos que não poderiam ser realizados. A organização, adicionalmente, mantém projetos específicos de longo prazo no oeste dos Estados Unidos — Nova Iorque e Long Island. Sua coleção permanente inclui obras de arte que ganharam destaque nas décadas de 1960 e 1970, incluindo trabalhos Joseph Beuys, Dan Flavin, Donald Judd, Agnes Martin e Andy Warhol (DIAL ART FOUNDATION, 2014).



FIGURA 2 – Documentação da ação de plantio da primeira muda de carvalho relativo à obra *7000 Carvalhos* durante a Documenta de Kassel 7 — Alemanha, 1982.

Fonte: NOVOS CURADORES, 2010, *on-line*



FIGURA 3 – Joseph Beuys. Documentação dos carvalhos plantados na ação dos *7000 Carvalhos*.

Fonte: NO NEW ENEMIES NETWORK, 2014, *on-line*.

Beuys olhava para o futuro do homem e assinalava, em seu processo de criação artística, através das diversas maneiras de atuação na arte, a importância da natureza. Mesmo que à época as preocupações ambientais não fossem tão difundidas como o são no presente, ele já salientava problemas como desmatamento e poluição, dentre outros. A obra *7000 oaks* (ou seja, sete mil carvalhos) pode ter sido uma ação artística que ajudou a revitalizar o espaço urbano, mas o artista acreditou que o plantio fosse necessário para tratar de uma “consciência ecológica”. E tal ação humana — de interação com o ambiente em que se vive — foi pensada por Beuys para discutir uma ação ambiental de regeneração, de movimento em transformação contínua. Toda essa possível transformação do ambiente e do

próprio homem só poderia ser percebida ao longo do tempo, no percurso de crescimento e desenvolvimento de cada carvalho.

Essa relação de respeito — não só pela natureza, mas também pelo homem e pela sociedade — que Beuys defendia era uma possibilidade de expandir os limites do tradicional conceito de arte estabelecido no século XX. Eis por que, como diz Farkas (2010, p.11),

Joseph Beuys ocupa um lugar completamente singular no panorama da história da arte contemporânea. Com um procedimento inédito, Beuys, antes de mais nada, expandiu os limites do tradicional conceito restrito de arte. Seu conceito ampliado de arte representa o ponto de partida e de chegada de uma concepção da criatividade humana que não pode mais ser circunscrita apenas à arte, mas que inclui dentro de si outras disciplinas, a começar da política e da economia; e, com estas, todas as problemáticas sociais que demandam uma transformação real e radical. Transformar, mudar, melhorar, indicar, moldar, comunicar por meio da intuição, da ação, da energia, do pensamento, da solidariedade, da criatividade. Para Joseph Beuys essas palavras são ações do pensamento; concretizam possibilidade mais alta e profunda de conceber a política como um procedimento criativo, que coloca em primeiro lugar — ou melhor, no centro de suas práticas — o próprio homem e sua liberdade.

Nesse sentido, acredita-se que os trabalhos de Beuys tenham incentivado artistas diversos a trabalhar com conceitos que fossem determinantes para chegar a uma proliferação de trabalhos urbanos e ambientais que carregam essa característica sociopolítica. Para pensar sobre a arte nos espaços da cidade e sobre como ela cria relações cotidianas com um público transeunte, convém pensar nos espaços públicos e nas inquietações constantes da sociedade nos últimos tempos. Por isso, refletir sobre a cidade através da arte é propor um diálogo com circunstâncias atuais e temas sociais contemporâneos importantes: segregação dos espaços urbanos, diminuição dos espaços naturais, individualismo de uma sociedade pós-moderna, marginalização dos espaços públicos, aceleração do cotidiano.

Tudo isso faz com que artistas procurem, através da arte, possibilidades de analisar esse contexto e buscar, na criação, uma poética que reflita sobre as cidades contemporâneas.

Para nos aproximarmos do contexto brasileiro, o Poro, formado pelos artistas Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada!, produz arte no espaço público gerando espaços de encantamento, suspensão e desvio. Os artistas atuam, possibilitando a criação de trabalhos em “[...] que o sutil, o efêmero, apareça em gotas na cidade acelerada, que é cada vez mais levada a uma verticalização árida, ao concreto, ao asfalto, em suas pistas duplicadas e sem árvores” (CAMPBELL; TERÇA-NADA!, 2011, p. 7). Nas ações do Poro, os integrantes reafirmam-se como atores do espaço urbano e legitimam o direito de usá-lo como suporte para criação. Suas ações deixam seus lastros no espaço da cidade, modificam a paisagem concreta e simbólica, objetivando pontuar questões e tocar pontos de conflitos em várias esferas; isto é, objetivam dizer sobre cor, superfícies, memórias, alimentação, natureza, tempo, modos de perceber etc. nos campos político, ético e poético (CAMPBELL; TERÇA-NADA!, 2010). (FIG. 4 e 5).



FIGURA 4 – Obra *Interruptores de luz*, Poro. Documentação da intervenção urbana em Belo Horizonte, MG — 2002.  
Fonte: PORO, 2013a, *on-line*.



FIGURA 5 – Obra *Folha de ouro*, Poro. Documentação da intervenção em Belo Horizonte, MG — 2002.  
Fonte: PORO, 2013b, *on-line*.



Sobre aspectos do tempo das cidades em especial, dizem Brígida Campbel e Marcelo Terça-Nada! (2010, p. 82):

As cidades reproduzem muitas vezes esse ideário dominante da velocidade e isso aparece no espaço público de forma a limitar a experiência do tempo. As cidades em geral não possuem espaço para o ócio, a contemplação, a perda de tempo. Os espaços urbanos são quase sempre lugares de pressa, onde o tempo “precisa” estar otimizado. O tempo é o nosso bem mais precioso, não seremos livres enquanto não controlarmos o nosso próprio tempo. Parece que vivemos em um futuro constante, sem passado e sem presente. A pressa gera uma verdadeira epidemia de ansiedade.

Com efeito, a arte pode ser vista como ferramenta para despertar questões desse contexto, criando maneiras de instituir diálogos entre arte e indivíduo e, desse modo, estabelecer algum nível de reflexão sobre questões do cotidiano. Assim como no trabalho do Poro, nota-se em muitos trabalhos de jovens artistas brasileiros uma postura crítica e contemporânea sobre a cidade. Exemplo disso são as intervenções do Grupo de Intervenção Ambiental (GIA), de Salvador, BA, fundado em 2002 por alunos da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Suas práticas são criadas quase sempre no espaço urbano, e as ações refletem um entendimento da arte que se aproxima muito mais da produção de experiências cotidianas do que da criação de objetos artísticos acabados. *Acredite nas suas ações* foi uma série de quatro panfletos (FIG. 6) criados pelo GIA que foram distribuídos nas ruas e disponibilizados no *website* do grupo como opção de *download* para reprodução. O grupo acredita que, com isso, um número maior de pessoas possa reproduzir as ações do grupo, ou seja, difundir a ideia sem se preocupar com autoria.

Em quatro modelos de panfletos (FIG. 6), o grupo instiga os transeuntes da cidade a refletir sobre as mensagens contidas em cada um. O primeiro panfleto sugere criar um carimbo com uma ideia “positiva e criativa”,

aplicá-lo em sacos de pipoca e oferecê-los de graça a um pipoqueiro; como os sacos vão circular, a mensagem tende a chegar a um grande número de pessoas. O segundo panfleto apresenta a proposta de juntar amigos e fazer uma fila em frente a alguma “coisa” extraordinária, mas que já tenha perdido valor para as pessoas e a cidade — a exemplo de uma árvore, um monumento, o pôr do sol etc. — de modo a instigar, com a fila, um olhar de atenção e curiosidade pela situação desejada. O terceiro panfleto propõe amarrar mensagens a balões vermelhos, jogá-los de um ponto alto da cidade e, quando o balão descer até o solo, observar a reação das pessoas que vão ter contato com a mensagem. No quarto e último panfleto, a proposta sugerida é de uma “não propaganda”: oferecer às pessoas na rua papéis recortados em tamanhos iguais mas sem nada escrito, em branco.

## — PIPOCA —



**ACREDITE NAS SUAS AÇÕES**

Desenvolva e utilize, também, outras formas de se relacionar de forma positiva e criativa com a cidade.

## — FILA —



**ACREDITE NAS SUAS AÇÕES**

Desenvolva e utilize, também, outras formas de se relacionar de forma positiva e criativa com a cidade.

## — BALÕES —



**ACREDITE NAS SUAS AÇÕES**

Desenvolva e utilize, também, outras formas de se relacionar de forma positiva e criativa com a cidade.

## — NÃO PROPAGANDA —



**ACREDITE NAS SUAS AÇÕES**

Desenvolva e utilize, também, outras formas de se relacionar de forma positiva e criativa com a cidade.

FIGURA 6 – Obra *Acredite em suas Ações* — GIA. Panfletos, Bahia, 2009.

Fonte: DUARTE, 2012, *on-line*.

A intervenção do GIA é orientada por ações estéticas simples e poéticas em busca de estimular outros olhares, outras percepções, outras posturas e outro envolvimento com o espaço onde as pessoas vivem. Para Fernanda Albuquerque (2008, p. 73),

Trata-se de postular — já não mais na esfera restrita da arte, mas na esfera ampliada da vida — a ideia de uma postura mais ativa e criativa diante da realidade. [...] Pois é esse o mote de muitas ações desenvolvidas pelo GIA, trabalhos pautados na proposição de situações que se infiltram nos espaços do cotidiano e buscam promover um estranhamento, encantamento ou indagação por parte do público.

Na opinião do grupo, “[...] são pouquíssimas as pessoas que associam as nossas ações a manifestações artísticas, devido ao entorpecimento perceptivo do dia-a-dia. Nosso objetivo, portanto, é descondicionar (ou não...) essas pessoas” (GIA, 2006, p. 245).

A maioria das ações do GIA — não só os panfletos, mas também outros trabalhos elaborados nessa mesma zona de percepção — é efêmera e compreendida na elaboração de situações que envolvem os espaços da vida e procura gerar reflexões no público que tem contato com suas ações, de forma que essas reflexões sejam guiadas pela atitude ante a vida cotidiana. Isso permite pensar em maneiras de usar a cidade mediante um compartilhamento de ideias e ações que possa se tornar frequente não só entre artistas, arquitetos, propositores e agenciadores, mas também entre os moradores urbanos

Como intervir na cidade? Como criar ocupações em uma rua, uma praça, um canteiro? Qual seria minha mensagem para a cidade? Posso criar pensamentos sobre os descuidos com a cidade e carimbar sacos de pipoca? Os trabalhos do GIA fazem refletir sobre as relações que temos com nossa cidade. Na maioria das vezes, espera-se que o poder público crie soluções para os problemas de descuido com a cidade, mas o espaço público citadino

é nosso também; daí que podemos propor melhorias e alternativas. Seja na esfera do poético ou não, que sejam construídas e compartilhadas! Olhar esses espaços e saber como neles intervir requer pensar que todas as proposições de uso da cidade faz com que criemos mecanismos provisórios repletos de “[...] pequenos poderes poéticos” (MARQUEZ, 2000, p. 165). Afirma Renata Marquez (2000, p. 165):

Pode-se questionar a pequenez desses poderes, isto é, demasiada sutileza da situação na massa oprimida e opressora da cidade contemporânea, a sua perceptibilidade sempre ameaçada. Entendemos que os efeitos desse pequeno poder dão-se inicialmente no nível individual.

Desse modo, acredito nas ações poéticas como maneira de compartilhar a cidade na superfície do sensível, das afetividades, das práticas relacionais que permeiam as questões do espaço, da cidade, da arte e do cotidiano. Os trabalhos práticos realizados na pesquisa aqui relatada estão descritos no capítulo 2, e todos foram com vistas a esse contexto apresentado nos trabalhos de Joseph Beuys e dos grupos Poro e GIA.

Como podemos nos apropriar dos espaços da cidade? Como posso agir no cotidiano das pessoas que nela transitam? Posso criar passagens poéticas entre a rua (espaço público) e a residência (espaço privado)?

## 1.2 O caminhar na cidade para a criação poética

*Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares.*

MICHEL DE CERTEAU

O ato de caminhar pelo espaço urbano pode ser abordado como prática estética. Mas é preciso pensar sempre como essa prática pode se diferenciar de um andar descomprometido. O deslocar-se pela cidade pode colocar o artista em um estado atento, ou seja, fazê-lo perceber tanto os espaços envoltos nas dinâmicas sociais, ambientais e políticas quanto as desordens presentes nas paisagens citadinas. Nessa prática de caminhar, perder-se, percorrer, vagar, errar, derivar são ações a ser exercitadas.

Com efeito, a ação de percorrer espaços, trilhar caminhos e traçar rotas permite delinear uma história das práticas da caminhada, como se lê em *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, livro do arquiteto Francesco Careri que aponta não só o processo das caminhadas, mas também a forma como surgiram, afirmaram e reafirmaram uma prática consistente na história da arte. No dizer dele, hoje se pode construir uma história do caminhar numa perspectiva que se aprofunda em:

[...] três importantes momentos de passagem da história da arte — todos eles absolutamente conhecidos dos historiadores — que tiveram como ponto de inflexão uma experiência ligada ao caminhar. Trata-se das passagens do dadaísmo ao surrealismo (1921–24), da Internacional Letrista à Internacional Situacionista (1956–57) e do minimalismo à *land art* (1966–67). Analisando esses episódios, obtém-se uma história da cidade percorrida que vai da cidade banal do dadá à cidade entrópica de Smithson, passando pela cidade inconsciente e onírica dos surrealistas e pela lúdica e nômade dos situacionistas. (CARERI, 2013, p. 28).

Na historiografia da caminhada como prática estética, pode-se cogitar que tal prática seja como uma potência da arte e da cidade. Contenho-me a refletir aqui sobre a passagem da história da Internacional Situacionista<sup>6</sup> como laboratório para a prática da deriva<sup>7</sup> em busca de despertar um olhar mais atento ao espaço urbano, à cidade, ao bairro, à rua; um olhar que procure, na prática da caminhada, uma visão das paisagens urbanas a qual investigue questões relevantes do cotidiano. Como na prática da deriva conceituada pelos artistas da Internacional Situacionista, encontro na caminhada um comportamento lúdico-construtivo que afirmavam ser absolutamente “[...] oposto às tradicionais noções de viagem e passeio” (DEBORD, apud JACQUES, 2003, p. 87). A deriva consiste em um método de caminhar sem rumo que busca apropriar da cidade por ordem do acaso, estabelecendo análises e relações que constituem o terreno passional, do qual se origina a prática que chamaram de “método psicogeográfico”.<sup>8</sup>

Posta como exercício de perder-se no território para redescobri-lo e decifrá-lo, a deriva contradiz os procedimentos do reconhecimento cotidiano ordenado e induzido para desenvolver a percepção e análise crítica do

---

<sup>6</sup> A Internacional Situacionista (IS) foi um movimento europeu de crítica social, cultural e política que reuniu poetas, arquitetos, cineastas, artistas plásticos e outros profissionais. O grupo IS foi conduzido por Guy Debord, e seu início data de julho de 1957, com a fundação da IS, em Cosio d’Aroschia, Itália. O grupo se define como uma “vanguarda artística e política”, apoiada em teorias críticas à sociedade de consumo e à cultura mercantilizada. A ideia de “situacionismo”, segundo eles, relaciona-se com a crença de que os indivíduos têm de construir situações de sua vida no cotidiano, cada um explorando seu potencial de modo a romper com a alienação reinante e obter prazer próprio. Do ponto de vista artístico, as principais fontes do movimento são o dadaísmo e o surrealismo — sobretudo pela conexão por eles defendida entre arte e vida (SITUACIONISMO, 2014).

<sup>7</sup> “Depois da visita dadá e da deambulação surrealista cunha-se um novo termo: a *derive*, uma atividade lúdica coletiva que visa não apenas definir as zonas inconscientes da cidade, mas também — apoiando-se no conceito da psicogeografia — investigar os efeitos psíquicos que o conceito urbano produz no indivíduo. A *derive* é a construção e experimentação de novos comportamentos na vida real, a realização de um modo alternativo de habitar a cidade, um estilo de vida que se situa fora e contra as regras da sociedade burguesa e que pretende ser a superação da deambulação surrealista”. (CARERI, 2013, p. 84–5).

<sup>8</sup> A psicogeografia seria o estudo das leis exatas e dos efeitos precisos do meio geográfico planejado conscientemente ou não que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos (DEBORD, apud JACQUES, 2003, p. 39).

espaço e do tempo. Ao mesmo tempo, supõe o “deixar-correr” e sua necessária contradição: os domínios das variações psicogeográficas através do conhecimento de suas possibilidades. A deriva representa sempre uma ameaça às lógicas ordenadas das cidades. Igualmente, através da prática da deriva promove-se uma contribuição para o entendimento das cidades, pois por meio dela é possível fazer, do pesquisador ou do caminhante, um habitante atento; o que supõe abandonar a condição de espectador da cidade para assumir a função de participante. Nessa lógica, o ato de caminhar realizado na pesquisa aqui relatada como abordagem estética, como meio para criação poética apropria-se do conceito de deriva à luz das experimentações com os espaços citadinos. No deixar ir e vir, eu caminho à procura das possibilidades de criação através do que a cidade oferece, avaliando e reconhecendo o real momento vivido. Assim, encontro nos caminhos percorridos observações e inter-relações dos espaços e seus habitantes.

Além do conceito de deriva, posso criar proximidades com o conceito das práticas ordinárias de Michel de Certeau que estabelece em seu livro *A invenção do cotidiano*, onde inclui as “práticas de espaço” e as “caminhadas pela cidade”. Ele oferece uma abordagem em que as práticas cotidianas da caminhada e o espaço vivido traz uma inquietante familiaridade com a urbe. À luz de Certeau, o caminhar é uma enunciação, pois o pedestre se apropria do sistema topográfico, faz do lugar um espaço e se relaciona com a cidade através dos seus movimentos. Esta e suas diferentes interpretações são percebidas como uma linguagem textual que se dá na prática do caminhar nas ruas. Daí pode-se afirmar que uma das formas de tentar perceber a cidade é caminhar por ela (CERTEAU, 2012).

A caminhada afirma, lança suspeita, arrisca, transgride, respeita, etc. as trajetórias que “fala”. Todas as modalidades entram aí em jogo, mudando a cada passo, e repartidas em proporções, em



sucessões, e com intensidades que variam conforme os momentos, os percursos, os caminhantes. (CERTEAU, 2012, p. 166).

Mediante a escuta e observação dos espaços da cidade, posso mapear e traçar os caminhos que pretendo percorrer, posso projetar uma linha espacial dentro de um sistema espacial, posso considerar as idas e vindas, as variações ou as improvisações da caminhada que privilegiam, mudam ou deixam de lado elementos (CERTEAU, 2012). O desejo de vivenciar e experimentar essas caminhadas, esse deslocar-se no espaço urbano, surge de início como meio de perceber a presença dos espaços citadinos, ocupando lugares os quais poderiam possibilitar uma experiência sensitiva e espacial na tentativa de uma criação poética. Quando vivenciamos a realidade cotidiana de um lugar, colocamos nosso corpo como ferramenta de experimentação, em que se revela o instante do presente espacial vivido por meio da prática. Criam-se, então, narrativas urbanas projetadas pelos passos dados no percurso da vivência.

Muitas vezes, o ato de caminhar na cidade, em um bairro, em uma rua passa despercebido pelo olhar dos sujeitos comuns, pois cada movimento é único (CERTEAU, 2012) e traduz algo a ser observado somente pelo olhar de quem subverte a ordem do caminhar frenético da vida agitada. A desaceleração da caminhada, em contraponto à confusão do fluxo de uma cidade em constante aceleração, beneficia o olho que tudo quer ver; no ato de desacelerar o passo, estabeleço outros ângulos de observação com o entorno. Nessa prática, construo uma trama espacial e situo-me cada vez mais numa escrita no espaço, entre um dentro e um fora de lugares e de mim mesma. Talvez esse dilema seja a procura por um lugar específico para a criação em que procuro encontrar um lugar “[...] de pouso da alma, um lugar em que o dentro e o fora parece se tornar uma coisa só” (BALTAR, 2010, p. 35).

No entanto, esse estado do ser caminhante apresenta-se nas relações autênticas e simbólicas com a cidade, e é através do ato de deslocar-se que se pode estabelecer essa convivência pelos e nos espaços a ser percorridos e explorados. Assim, cria-se um conhecimento da urbanidade e do local para a vivência e experiência; revelam-se novas paisagens cotidianas e afetivas para possíveis criações poéticas partindo-se do pressuposto de que essa relação com a cidade está co-implicada na formulação da vida pública, privada e da sua esfera política, social e cultural.

### ***Narrativas das caminhadas: percursos e trajetos na cidade***

*A prática da deriva e das caminhadas cotidianas foi inclusa na pesquisa, de maneira ordenada, em dois trabalhos artísticos: Pró-Quintal: você ainda tem quintal? e Jardins: pequenas paisagens abandonadas, discutidos no segundo capítulo e que me levaram a percorrer a cidade, tanto pelas suas margens, em bairros desconhecidos, quanto pelo seu centro, em bairros revisitados. Como tática para pensar na criação dos trabalhos práticos, as caminhadas se deram, primeiramente, no bairro Laranjeiras<sup>9</sup> localizado nas margens periféricas de Patos de Minas; depois, no bairro Laranjeiras<sup>10</sup> de Uberlândia, também situado nas margens da cidade; por fim, em bairros mais centrais de Uberlândia, a fim de perceber diferença da prática de caminhar em lugares tão distintos como a periferia e o centro.*

*Busquei explorar não só os bairros Laranjeiras, como também bairros mais próximos ao Centro de Uberlândia, em constantes caminhadas de duas*

---

<sup>9</sup> O bairro Laranjeiras de Patos de Minas é novo — tem sete anos de desenvolvimento — e vem sofrendo com a ação da especulação imobiliária, assim como tantos outros, assim como em muitas cidades. O bairro ainda mantém grande área verde na cidade, e em sua margem esquerda corre um dos maiores rios da região: o rio Paranaíba.

<sup>10</sup> O bairro Laranjeiras de Uberlândia tem semelhança geográfica com o de Patos, mas com diferenças evidentes, a exemplo do tempo de construção: 15 anos de desenvolvimento. Todo o bairro já foi ocupado por construções arquitetônicas, e a proporção urbanística é bem mais ampla.

*horas a três, num ritmo de desaceleração dos passos, da caminhada, e estabelecendo um estado de observação atenta além do meu olhar cotidiano: uma atenção que me permitisse me perder nas idas e vindas entre ruas e esquinas de lugares com quais eu traçava percursos afetivos. Dessa maneira, pude narrar meu trajeto através de observações do lugar, da paisagem, dos sons e dos registros fotográficos.*

*O ponto de partida das minhas caminhadas sempre teve como referencial de localização inicial, em Patos de Minas, a praça central da Igreja Matriz. Em Uberlândia, as caminhadas realizadas no bairro Laranjeiras tiveram como ponto de referência os canteiros centrais da avenida principal do bairro; no Centro, iniciavam-se sempre a partir da localização da minha residência. Nesses lugares, nesses pontos de referências, tracei um percurso imagético em direção aos espaços desconhecidos ou revisitados.*

*Eu saía por volta das 8h30 e sempre acompanhada tanto de Bruno Caixeta, que me ajudava a visualizar o mapa e as localizações dos bairros, quanto de dois amigos: Rafael Ribeiro, em Patos de Minas, e Eduardo Prado, em Uberlândia, os quais me ajudaram a realizar registros fotográficos em cada uma das cidades.*

*Lanço meu olhar para tudo que me cerca e deparo-me com espaços, lugares e “coisas” que até então passavam despercebidos, tais como o ângulo das esquinas, as ruas longas e cinzas, as casas e suas fachadas, os jardins com flores e hortas ou a falta deles, os muros altos com cacos de vidro e cercas elétricas no topo, latidos de cães, cães abandonados nas ruas, lotes vagos, a pouca presença de árvores, o rio que corre nas margens dos bairros, uma calmaria que se dá na margem da cidade em contraposição à confusão e ao barulho da região central. Tudo isso traça minha direção. Proponho-me a ver esses caminhos dentro de uma perspectiva poética. Tento enxergar esse percurso como um espaço de construção, criação, multiplicidade, pluralidade, potencialidade e de possibilidade.*

*Dentro desse deslocamento, os caminhos são registrados. Silencio-me e vou criando o trajeto, realizando os registros, “[...] pensando a fotografia como documento de uma passagem” (REY, 2009). A paisagem vai se modificando ao longo do trajeto. Quando entro no bairro Laranjeiras de Patos de Minas, são nítidos o descampado dos loteamentos e área verde da mata ciliar do rio Paranaíba, que faz limite com a urbe (FIG. 7).*





FIGURA 7 – Documentação das caminhadas no bairro Laranjeiras em Patos de Minas, MG.

Fonte: acervo próprio — fotógrafo: Mara Porto, 2013.

*Nos bairros mais centrais de Uberlândia, o trajeto era sempre interrompido por um carro em alta velocidade, e o barulho de buzinas e carros de sons desconcentravam a caminhada. Mas eu sempre em estado de observação dos descuidos e desmazelos dos pequenos nichos de natureza. Assim, vivenciei as caminhadas em busca de lugares que produzem símbolos e coordenadas existenciais.*

*A partir dessas caminhas, propus-me a dialogar com os moradores dos bairros, os quais eu encontrava no meio do percurso, para saber o que mais era pungente nesses espaços. Muitos moradores ficavam curiosos, sempre achando que se tratava de uma pesquisa da prefeitura, ou que eu fosse fazer alguma mudança no bairro; e eu sempre esclarecia que se tratava de um trabalho de observação do bairro para uma pesquisa acadêmica. Nos dois bairros fui questionada com esta pergunta: “Mas por que escolheu esse bairro? Ele não tem nada? Ele não tem nem praça”.*

*Certo interesse me estimulou a vivenciar esses bairros através da experiência do deslocamento; e foi por meio dos diálogos que ficava cada vez mais claro que era nesses dois bairros que eu pretendia criar uma ação poética e que ela estivesse diretamente ligada aos moradores: às questões levantadas por eles e pela realidade do lugar.*

*Foi então que sucederam os trabalhos artísticos Pró-Quintal... e Jardins...; isto é, através das caminhadas e observações desses espaços da cidade.*



## **CAPÍTULO 2 - ESCALAS DE INTIMIDADE: RUAS, PRAÇAS, JARDINS E QUINTAIS**

Boa parte da minha produção artística privilegia o processo e a experimentação; e, nestes, compreender o ato de criar me faz tomar consciência do trabalho, o que leva à geração de conceitos que norteiam reflexões mais aprofundadas. Tais reflexões conduzem o fazer, que, instaurado em um exercício ou uma prática, permite que as conexões — do saber e do fazer — sejam cada vez mais elucidativas, pois “[...] é o prazer da descoberta e da criação que faz avançar a pesquisa” (REY, 2002, p. 139); ou seja, imergir nessa vontade de conceber, elaborar e reelaborar um objeto artístico, atravessar e ser atravessado pelos pensamentos de uma escrita em construção. Assim, permeiam meu processo de criação em arte as idas e vindas da lucidez e da nebulosidade desse percurso.

Uma pesquisa em arte se faz através de um movimento que nem sempre é linear: é preciso escalar montanhas, atravessar rios, mudar paisagens, desviar direções, repousar em sombras... Tais são as intensidades e as dúvidas que o caminho da pesquisa faz vivenciar.

Para compreender o processo de criação, recorro à artista/pesquisadora Edyth Derdyk, para quem o ato de criar é íntimo, é uma interioridade exteriorizada e explicitada, é algo que move a mente e o corpo. Diz ela:

A compreensão do ato criador como operação poética territorializa um campo específico de atuação: não é qualquer fazer um ato criador — aquele que provoca um estado poético impregnado de uma consciência ou percepção inusual, não é simplesmente um constante fazer que garante a revelação de uma outra ordem de grandeza dos sentidos. (DERDYK, 2001, p. 24).



É necessário reforçar o interesse por essa vertente da pesquisa em arte que não descarta o resultado, mas que dá mais ênfase ao processo. Relatar a experiência vivenciada, resumir o percurso da criação em uma produção teórica e esboçar o universo artístico em seus recursos e especificidades faz parte da pesquisa em arte; logo, descrever as etapas e os procedimentos que demonstram a natureza poética do ato criador será sempre parte do movimento desse trajeto. Afinal,

[...] o ato criador libera-se da mediação entre o pensamento e a ação, entre a intenção e a realização, entre o desejo e a matéria. O que fica do que escapa? O ato criador se preenche de uma memória ativa, se projeta para uma direção cega. Presente em si mesmo, o ato criador não se lembra, mas também não se esquece, não se ausenta nem é isento. (DERDYK, 2001, p. 26).

Para descrever minha pesquisa em artes visuais, dentre outros autores, recorro à abordagem metodológica de Sandra Rey (2002, p. 127), que busca a compreensão de uma obra segundo uma estrutura que segue suas ideias, seus procedimentos e suas conexões; nas palavras dela, “[...] a pesquisa desenvolve-se em duas direções opostas e complementares: o pensamento estruturado da consciência e um afrouxamento das estruturas inconscientes”. Também recorro a Icleia Cattani (2002, p. 39), para quem é fundamental, na pesquisa em arte, “[...] encontrar uma metodologia de trabalho que ajude a expressar o que se quer, e manter o espírito investigativo sistemático”; trata-se de “[...] de aprofundar e enriquecer a obra, ampliando a sensibilidade e a qualidade do processo criativo”. Nesse sentido, escrita e trabalho poético vão se apresentando como forma estruturada e imaginada que expõe o conteúdo, o objeto e a experiência a ser abordada; mas sempre passando pelas reconstruções, reelaborações, interlocuções, tomadas de consciência e avaliações.

A fim de relatar essas reflexões do processo de criação, descrevo a seguir a produção artística.<sup>11</sup> Para descrever a realização de um conjunto de trabalhos, vou me ater não à ordem cronológica de criação de cada um, mas ao que definimos como “escalas de intimidade”:<sup>12</sup> a forma como esses trabalhos estabeleceram graus diferentes de aproximações e distanciamentos das pessoas em relação ao espaço urbano. Esse aspecto me fez pensar no processo de criação e no espaço da cidade. As ações se deram na rua, passando pelos postes e pelas praças, para ir ao encontro do espaço privado da casa — jardins e quintais. Do espaço público e ordinário da rua ao espaço privado e íntimo dos quintais das casas, essas escalas de intimidade fizeram-me perceber que a ordem cronológica de criação dos trabalhos não é o mais importante no conjunto. Do mesmo modo, meus trânsitos se deram em aproximações e afastamentos das pessoas as quais esses trabalhos se dirigiram; e em meio às quais não só geraram diálogos e aproximações nas ruas, nas praças e nas casas; mas também adotaram, intuitivamente, um território do íntimo dentro do espaço citadino. O primeiro trabalho a ser descrito teve relações com o último apresentado, mas isso não interferiu na apresentação e narrativa da produção artística realizada.

## **2.1 + Árvores**

Indaga-se que a expansão urbana, através das construções de novos loteamentos e novos bairros, é expressamente proveitosa para a relação de mercado e a relação sociopolítica de uma cidade voltada para a economia. São vários os interessados e beneficiados com sua evolução e seu crescimento; e as relações concebidas através de políticas de infraestrutura e

---

<sup>11</sup> Refiro-me aos projetos artísticos da pesquisa subjacente a essa dissertação, em alguns momentos, como trabalhos artísticos, e, noutros, como ações poéticas. Tenho consciência de que carregam os devidos questionamentos de um projeto artístico.

<sup>12</sup> O termo “Escala de Intimidade” foi concebido e sugerido pela banca que fez o exame de qualificação da pesquisa aqui descrita mediante interlocução e análise do processo.

planejamento urbano, muitas vezes, atendem aos interesses do capital; ou seja, muitas vezes, pouco se destina ao planejamento de qualidade de vida do crescimento de uma cidade ou de um bairro.

Dois bairros — um em Patos de Minas, outro em Uberlândia, cidades mineiras — foram os campos para a realização poética de dois trabalhos da pesquisa aqui descrita. A análise de um bairro permite apreender a realidade sociocultural e faz-nos pensar em como a sociedade produz seu espaço público e privado e como dele usufrui. Nas idas e vindas em um percurso de 220 quilômetros entre Patos de Minas (onde nasci) e Uberlândia (onde escolhi morar), nesses interstícios citadinos, percebi a probabilidade de criar uma ligação poética que gerasse, de maneira singular, um espelhamento entre essas duas cidades; em busca não necessariamente de um estado de comparação, mas de sentidos e afetos dos lugares vividos e experimentados no decorrer da produção artística.

A semelhança entre as cidades gerou-me inquietações: o ritmo acelerado das construções arquitetônicas, a falta de planejamento, a ausência de preocupações com a qualidade de vida urbana e ambiental, por fim, o grande número de cortes de árvores. Além desses desconfortos na paisagem citadina, outra semelhança causou-me grande curiosidade, qual seja: os dois bairros que escolhi são homônimos — embora as primeiras ações tenham ocorrido no bairro Laranjeiras de Patos de Minas. Além do mesmo nome, a localização geográfica despertou meu interesse: os dois bairros se situam nas bordas da cidade; onde inexistem projetos de arborização ou de praças; e ainda que se limitam a uma divisa com a natureza, em seu entorno seguem rios que deságuam em outros importantes rios da região. Dessa forma, foi concebido um trabalho poético a ser realizado nos dois bairros Laranjeiras.

O trabalho intitulado + *Árvores* propõe uma intervenção poética nos postes dos bairros. O objetivo principal é gerar reflexões sobre o lugar e a particularidade deste lugar em relação à natureza e à paisagem urbana. O

distanciamento cotidiano do nosso olhar relativamente à cidade faz com que esse espaço se reduza a um lugar para o nosso deslocamento; mas acredito que ações artísticas e poéticas que intervenham nesse espaço e que proponham tais provocações sobre a paisagem urbana possam ressignificar a cidade, mesmo que de forma mínima e sutil, na tentativa de criar um olhar mais crítico e contemplativo para certos aspectos do espaço cotidiano.

Pensando nesse contexto, foram impressos, em papel para colar, 300 lambe-lambes no tamanho de 20 cm x 20 cm, com um desenho estilizado de árvore trabalhado graficamente em vermelho e amarelo para impressão (FIG. 8). Os lambe-lambes convidam a observar a paisagem do bairro e a pensar na existência desta. Como é notória a falta de árvores no bairro Laranjeiras, a imagem criada faz uma alusão à necessidade de mais árvores — e não só no bairro, mas também em toda a cidade. Todos os postes de luz receberam um lambe-lambe ou mais, de modo a criar uma interferência poética pela cor e pela forma nessa paisagem árida de asfalto, cimento e vegetação rasteira remanescente de áreas de pastagens (FIG. 9).

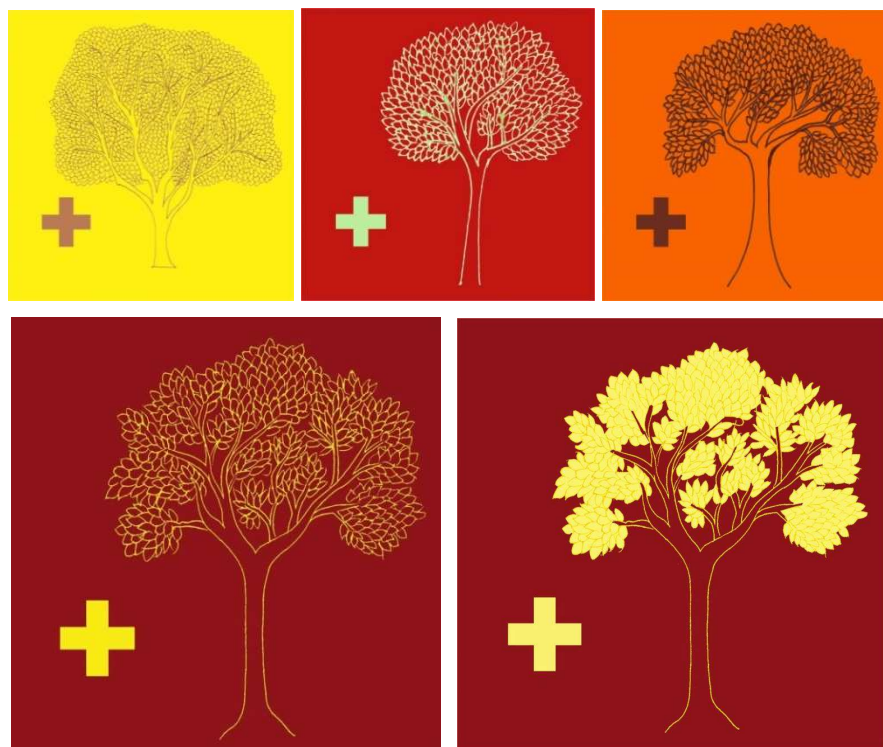


FIGURA 8 – Exercícios de desenho e tratamento gráfico para chegar a um resultado final do lambe-lambe.

Fonte: acervo próprio. Desenho: Mara Porto. *Design* gráfico: Eduardo Prado.

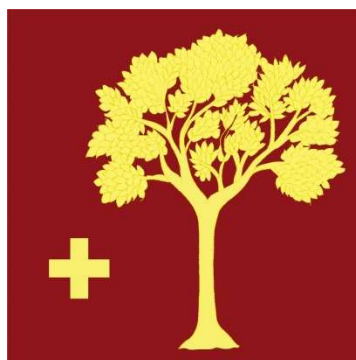


FIGURA 9 – Forma gráfica final do lambe-lambe criado para intervenção nos postes dos bairros Laranjeiras das cidades de Patos de Minas e Uberlândia - MG.

Fonte: acervo próprio. Desenho: Mara Porto. *Design* gráfico: Eduardo Prado.

No trabalho + Árvores, a autoria não foi acrescentada ao lambe-lambe porque acredito que o foco é a mensagem contida na imagem; não o seu autor. A ação de colar o material nos postes contou com uma equipe de apoio, que trabalhou ampliando a ação no bairro, e também com um fotógrafo, que registrou todo o trabalho. A equipe participou apenas da ação no bairro; não foi um trabalho criado coletivamente. Além disso, participou voluntariamente, pois acreditou na proposta como dimensão poética e ambiental (FIG. 10).



FIGURA 10 - Documentação do material utilizado na ação e da equipe de apoio para realizar a intervenção no bairro Laranjeiras em Patos de Minas, MG.

Fonte: acervo próprio. Crédito: Bruno Caixeta, 2013.



FIGURA 11 – Documentação da intervenção no bairro Laranjeiras, em Patos de Minas, MG.

Fonte: acervo próprio. Crédito: Rafael Ribeiro, 2013.



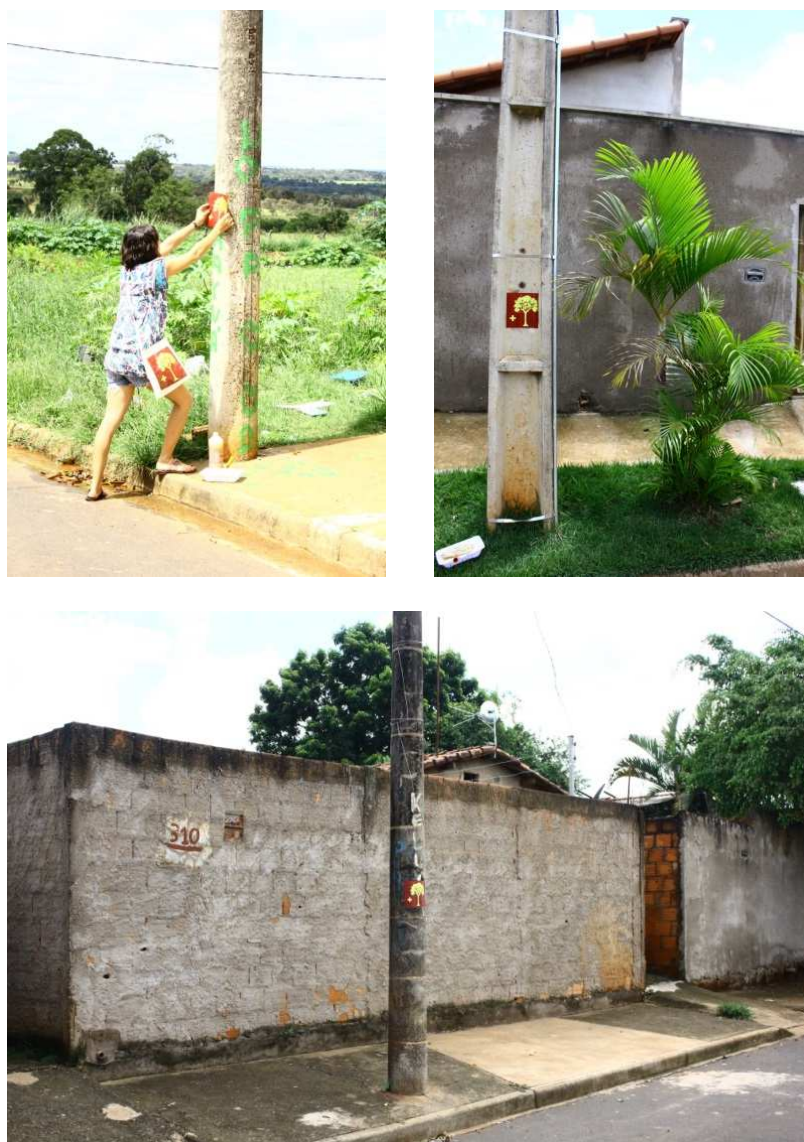


FIGURA 12 – Documentação da intervenção no bairro Laranjeiras de Uberlândia/MG.

Fonte: acervo próprio. Crédito: Eduardo Prado, 2014.



Dentre as produções efêmeras nos espaços urbanos, estão manifestações artísticas como pichação, grafite, estêncil, *stickerart*, cartaz, lambe-lambe e colagem, dentre outras linguagens, que tratam da arte como forma de atuar na cidade. Ampliam os diálogos para abordar temas que vão da crítica social, política e econômica até o meio ambiente. São ações desprovidas da intenção de explicitar o conceito de arte e de consumo da arte, dirigindo-se para o público transeunte (POSSA, 2011).

Os artistas que se propuseram a trabalhar com essa linguagem nos anos 70 no Brasil tinham como referência para sua produção, sobretudo, o estilo da Arte Pop norte-americana, dentre outras alusões à vida cotidiana e popular, tais como personagens de histórias em quadrinhos e signos da cultura popular e de massa. Hoje quem trabalha com a arte urbana dialoga com o espaço citadino de maneira a estabelecer interações com as estratégias da arquitetura e do urbanismo, da comunicação, das ciências sociais e da antropologia, destacando os problemas das cidades e do homem contemporâneo. Os centros urbanos vêm sendo campo de comunicação e difusão constante da arte.

Dos trabalhos criados por brasileiros, podem ser citados os de artistas diversos, mas elejo o do grupo Bijari, pela ênfase ambiental em suas propostas e pela abertura do debate sobre a relação da arte com a cidade. Bijari é um coletivo de criação em artes visuais e multimídia que se situa em São Paulo, SP. O foco do trabalho do coletivo é na interação da arte com a tecnologia e o design, “[...] permitindo imprimir novos olhares à comunicação em diferentes plataformas de atuação. Criam e formatam conteúdo com estética apurada, empregando em cada trabalho conceitos visuais que rompem padrões” (BIJARI, 2014, *on-line*). Ante o caráter efêmero de alguns trabalhos do coletivo, as ações e intervenções são registradas em fotografias e vídeos, que se transformam em arquivos de exposição. Sobre a forma de arte que produz, o coletivo afirma:

Buscamos a reflexão crítica e a prática estética sobre a produção simbólica dos espaços urbanos, fazendo com que nossos trabalhos se situem na fronteira entre arte, política e vida cotidiana com o objetivo de desvelar suas fissuras sociais. Transitando entre distintas linguagens — como cartografia, intervenção urbana, projeção mapeada, esculturas de luz, instalações interativas e videoarte. O BijaRi vem criando ações autônomas em espaços públicos e projetos artísticos e de transformação urbana na busca de ensejar novos espaços políticos e poéticos. (BIJARI, 2014, *on-line*).

O coletivo Bijari cria mediante intervenção na paisagem urbana na capital paulista. Dentre seus trabalhos, em escala micro e macro, está o *Gentrificado*, realizado em 2014. Trata-se de uma ação que buscou ajudar os moradores que ocupavam um edifício abandonado no Centro de São Paulo. As ações de desocupação de imóveis são realizadas no âmbito das políticas urbanas de valorização da imagem citadina com intuito de uma renovação urbana do local, sempre removendo moradores de baixa renda dos centros para as periferias, e os quais são sempre carentes de auxílio. Na maioria das vezes, essas remoções estão ligadas à especulação imobiliária, funcionando como subsídio aos mais ricos. O termo “gentrificação”,<sup>13</sup> utilizado no trabalho do Bijari, deu-se nesse campo.

---

<sup>13</sup> “A gentrificação é, essencialmente, um processo de enobrecimento do espaço urbano a partir da renovação dos elementos que compõem o espaço tais como construções, parques, praças, comércio, equipamentos de diversão, cultura, arte etc. Ocorre, geralmente, nas áreas centrais das cidades que apresentam maior grau de degradação dessa parcela do espaço urbano, tendo, conseqüentemente, construções abandonadas, invasões, cortiços etc. aglomerando população de baixa renda. Normalmente os projetos urbanos que conduzem à gentrificação são apresentados como projetos de ‘revitalização’. O termo sugere a falta de ‘vida’ própria nos lugares renovados explicando, assim, por quê tal projeto seria indispensável ao espaço, atribuindo-lhe uma dimensão positiva. De fato, renovar o espaço, melhorando, ampliando e modernizando suas infraestruturas, será sempre muito bom para as pessoas que vivem nesse espaço, desde que, para que as melhorias aconteçam, elas não tenham que ser removidas de lá, ou que percam condições de seguir se sustentando naquela localidade em função do aumento dos custos de vida após as reformas. No entanto, inevitavelmente é isso que acontece nos processos de gentrificação: se os moradores tradicionais não são removidos pela arbitrariedade do poder público, acabam saindo ao longo desse processo pela força do capital imobiliário e sua especulação que eleva os preços dos aluguéis e da aquisição de moradias”. (MOREIRA, 2012, *on-line*).

Em 2005 quase 40% dos edifícios do centro de São Paulo estavam vagos. A maioria deles degradado, sem eletricidade ou condições sanitárias. Ainda assim é precisamente onde a infra-estrutura urbana é mais desenvolvida. As políticas urbanas forçam o deslocamento de moradores de baixa renda para a periferia, mesmo que isso implique em custos de serviços e infra-estrutura de transporte. Essa camada social resiste à periferização a todo custo, mesmo que isso signifique viver nas ruas. Por conta dessa pressão do poder público, esses cidadãos acabam se organizando em movimentos sociais que buscam solução para o problema de moradia, ocupando prédios abandonados. Com a tomada de um desses edifícios, inicia-se um processo organizado de limpeza e recuperação das instalações elétricas e sanitárias. Artistas e coletivos têm buscado investigar e colaborar com esses grupos no sentido de entendê-los não como ações criminosas ao patrimônio, mas sim como reflexo de um conflito e uma crise econômica urbana com origem no sistema de valoração e especulação do uso do solo. (BIJARI, 2007, *on-line*).

Dentro dessa situação, o coletivo Bijari sugeriu uma ação que estabelecesse diálogo entre os aspectos da política urbana e o conceito de gentrificação. A proposta foi elaborada e se procedeu na criação de um cartaz, que foi distribuído aos envolvidos no movimento e fixado em todos os prédios ocupados por eles e no Centro, como parte da estratégia de visibilização da questão (FIG. 13 e 14).



FIGURA 13– Cartaz produzido pelo coletivo Bijari para ser afixado em espaços das ruas do Centro de São Paulo, SP, 2005.  
Fonte: BIJARI, 2007, *on-line*.



FIGURA 14 - Documentação da ação relativa à obra *Gentrificação*, do coletivo Bijari, nas ruas de São Paulo (SP), em 2005.  
Fonte: BIJARI, 2007, *on-line*.

Outro trabalho do Bijari que chamou atenção da cena urbana da cidade de São Paulo foi a intervenção *Jardins móveis*, de 2008, em parceria com o coletivo Tupinãodá, também da capital paulista. Uma série de 30 caçambas de entulho foi customizada por artistas plásticos e grafiteiros convidados para, nelas, plantar “pequenas florestas”, criando esculturas nômades que ocuparam a paisagem do vão livre do Museu de Arte de São Paulo (MASP), na avenida Paulista. As caçambas foram dispostas uma ao lado da outra e se mantiveram nesse espaço durante todo o evento Motomix.<sup>14</sup> Além das caçambas e esculturas naturais resultantes dessa intervenção, um número telefônico (49524) foi grafado em todas as caçambas; com isso, o trabalho propôs o envio gratuito de uma mensagem de telefone celular (SMS) com a palavra “manifesto” para esse número. Na sequência, era disparada uma ligação com conteúdo do *Manifesto Verde*, que falava sobre a paisagem urbana, fazendo uma alerta sobre a situação ambiental (FIG. 15 e 16).

A passagem a seguir, de autoria do coletivo Bijari, foi nomeada como *Manifesto Verde*. O texto foi colocado em veiculação nas mensagens de SMS divulgadas junto à proposta dos *Jardins móveis*.

O problema ambiental nos atinge no instante em que o globo se configura como um conglomerado de interesses individuais e corporativos, onde conceitos como oferta, competitividade e consumidor substituem outros como democracia, liberdade e cidadão. Em um sistema que cada vez mais desnivela e segrega estratos sociais e culturais, o consumo desmedido e irresponsável mostra sua face perversa, atingindo, cedo ou tarde, a sociedade como um todo. Como nos reconectaremos à natureza em meio ao sufocamento do asfalto, cimento e fumaça? Cabe a cada um decidir quem é e onde quer viver. Se o indivíduo não muda, a sociedade não mudará! Transformar a realidade é uma questão urgente!... estamos prontos?

---

<sup>14</sup> Motomix é um festival realizado na capital de São Paulo, pela Motorola, a fim levar ao público um evento gratuito que reúne música, multimídia, arte e cultura urbana. O festival promove intervenções urbanas que objetivam levantar a discussão sobre a falta do verde nos grandes centros urbanos.

As ações práticas do Bijari “[...] criam novos dispositivos para intervenção na vida pública e contribui para criação de novas formas políticas e estéticas da cidade” (CAVALCANTI, 2011, p. 7). Assim, os artistas desse coletivo, através de suas criações poéticas, questionam e se posicionam relativamente a questões sociais, culturais e políticas da cidade. Encontram, no cotidiano do espaço urbano, contextos que geram discussões pertinentes, evidenciando confrontos e sugerindo propostas criativas.



FIGURA 15 – Documentação do trabalho com caçambas no contexto da obra *Jardins móveis*, do coletivo Bijari — São Paulo, SP, 2008.

Fonte: BIJARI, 2009, *on-line*.

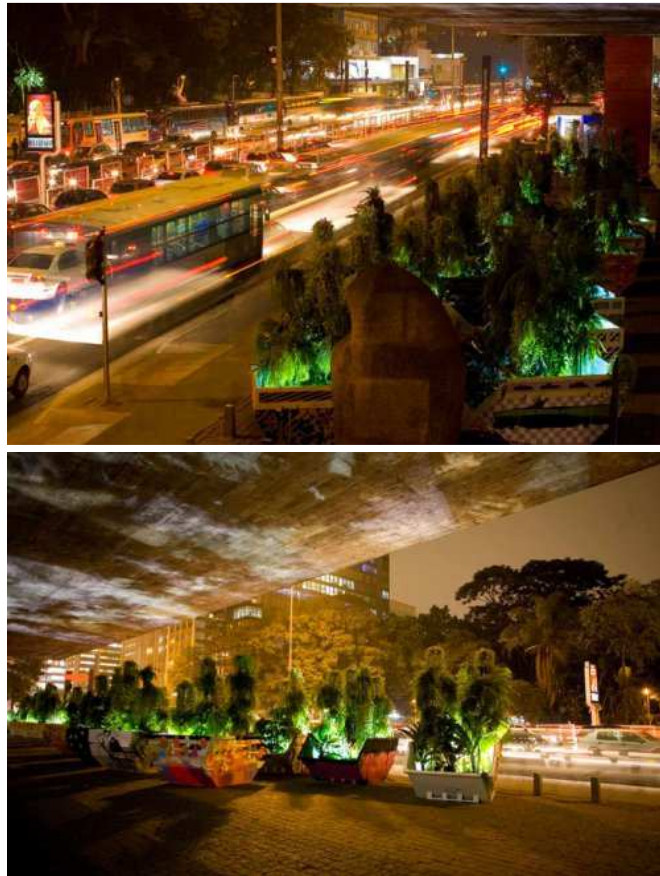


FIGURA 16– Documentação do trabalho de intervenção no espaço livre do museu de arte de São Paulo, na avenida Paulista, como ação da obra *Jardins móveis*, do coletivo Bijari — 2008.

Fonte: NATUREZAS\_URBANAS'S BLOG, 2009, *on-line*. Crédito: André Porto, 2008.

## 2.2 Horizontalize-se no Espaço Urbano

As praças são lugares livres no espaço urbano. Presentes em toda a cidade, compõem o cenário como lugar significativo para a pausa, o descanso e o repouso, para o passeio e o lazer, para o encontro e a permanência, enfim, para a realização de práticas sociais, manifestações culturais e comunitárias envolvendo, nesse sentido, as pessoas e suas intenções de uso e apropriação.

As praças deveriam ser protegidas por lei; ou ter uma fiscalização adequada para que sua manutenção e segurança fossem definidas como primordiais para o lazer e entretenimento. Além de inserção na paisagem urbana, as praças têm um desempenho importante no funcionamento do cotidiano das cidades e das pessoas. Mas, hoje, a maioria — inclusive as que estão localizadas em bairros periféricos — tem pouquíssimas árvores, não incluem espaços lúdicos como quadras poliesportivas e *playground*; e em muitas delas, não há assentos, tampouco lixeiras.

A escolha das praças me fez percorrer bairros para conhecer e estabelecer relações entre tais necessidades de criação e manutenção citadas acima. Isso porque a realização do trabalho *Horizontalize-se no espaço urbano* precisava de locais com certas especificidades, tais como: seis árvores de porte médio/grande com distanciamento de três metros a quatro metros para instalar redes de balanço. Escolhidas três praças de Uberlândia — Said Chacur,<sup>15</sup> no bairro Santa Mônica; Ismael Freitas, no bairro Planalto; Professor Henckmar Borges, no bairro Lídice —, o trabalho buscou criar um ambiente da ordem do privado no espaço público para repensar nos espaços de lazer e descanso de áreas públicas mediante uma

---

<sup>15</sup> Esse trabalho foi realizado na praça Said Chacur a convite da colega do Programa de Pós-graduação, Andressa Boel, que desenvolve ações artísticas na praça, que tem sido foco de experimentações e práticas urbanas.



reflexão sobre as praças, que têm sido frequentadas mais como lugares de passagens do que lugares de permanências.

Ocupei três praças a fim de usufruir delas e permitir uma projeção, um prolongamento dos espaços privados, das varandas e dos alpendres nos quais pendurávamos nossas redes. De tal modo, procurei oferecer aos transeuntes uma interação mais prazerosa com a praça através do uso das redes. Dados o estilo acelerado de vida dos últimos anos e a vida intensa em um mundo capitalista, pode-se observar que a maior parte das praças se torna espaços de fluxo contínuo das pessoas; espaços ilhados pela circulação de veículos, com muito barulho e muita poluição. Portanto, o trabalho proporciona um ambiente de repouso do corpo e possibilita experimentar a praça de outra maneira que não a habitual; isto é, permite uma experiência de deslocamento de espaço e lugar. Outro aspecto do trabalho é trazer uma reflexão para a natureza: um aparelho de som reproduzindo cantos de pássaros foi colocado em uma das árvores onde as redes foram penduradas. O som do canto de pássaros pode apurar a atenção para outros cantos de aves, além de fazer com que pássaros do entorno da praça sejam atraídos para as árvores desta, modificando o ambiente sonoro do lugar, ou seja, oferecendo um contraponto à poluição sonora dos motores.

Os elementos básicos para execução do trabalho incluem redes, caixa de som, toalha no centro da praça, placa com o título do trabalho e panfletos, entregues aos transeuntes (FIG. 17 e 18).



FIGURA 17 - Documentação da ação poética na praça Said Chacur — Uberlândia, MG.

Fonte: acervo próprio. Crédito: Mara Porto, 2014.



FIGURA 18 – Documentação da ação poética na praça Said Chacur. Uberlândia, MG.

Fonte: acervo próprio. Crédito: Mara Porto, 2014.

Permaneci em cada praça no decorrer de um dia. Nesse tempo, percebi que as pessoas tinham dificuldades de aproximação; poucas paravam para saber do que se tratava, e muitas identificavam o trabalho com o dos vendedores de redes que circulam na cidade. Percebi, então, a necessidade de uma ferramenta que pudesse atrair as pessoas ou, pelo menos, informá-las de que as redes estavam expostas para ser usadas.

Contudo, ao refletir sobre o intuito da ação, achei mais interessante estimular as pessoas a ocupar o espaço da praça instigando-as a utilizá-la por conta própria, e não apenas naquele momento em que as redes estavam ali instaladas. Para tanto, criei um panfleto com dicas de como repousar na cidade e usar as praças. Em vez de convidar as pessoas para “se horizontalizarem” apenas naquele momento — pois muitas se sentiam intimidadas —, foi entregue a elas um panfleto; depois de receber o panfleto, lerem e compreenderem a proposta, elas se sentiam mais a vontade para utilizar a rede ou fazer perguntas sobre o trabalho (FIG. 19).

Ao se referir aos panfletos do grupo GIA *Acredite nas suas ações*, Fernanda Albuquerque (2008, p. 72) nos faz observar que esses trabalhos são de uma “[...] proposição extremamente simples, porém de uma potência extraordinária. Significa convocá-las a agir”.

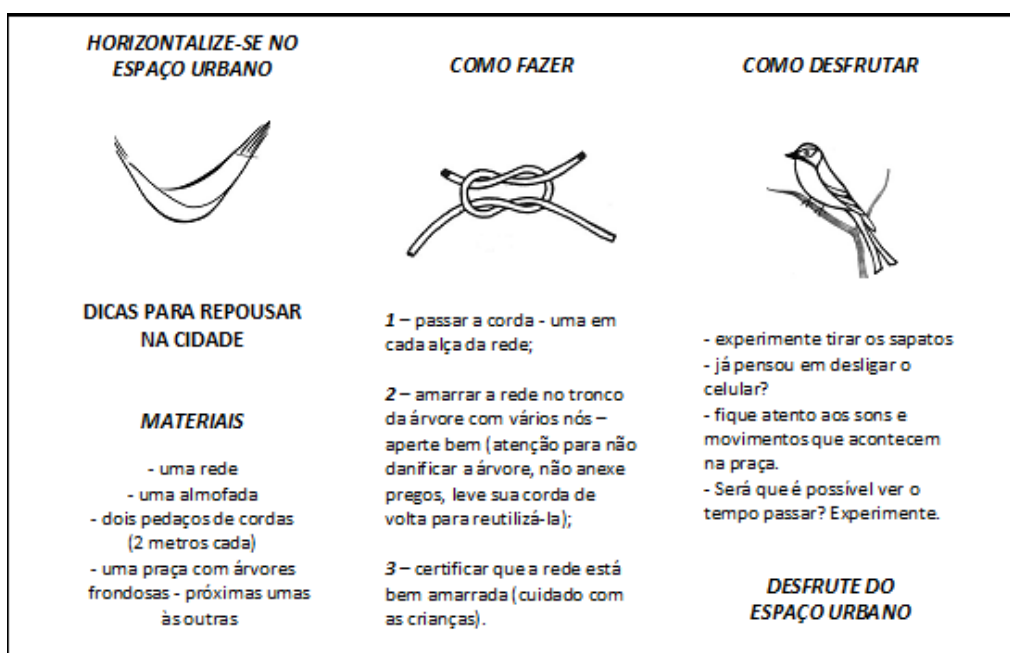


FIGURA 19 – Panfleto criado para distribuição nas praças junto com o trabalho artístico das redes — Uberlândia, MG.

Fonte: dados da pesquisa. Crédito: Mara Porto, 2014.

Ao refletir sobre os panfletos do grupo GIA, Albuquerque (2008, p. 70) afirmar que:

Trata-se de postular — já não mais na esfera restrita da arte, mas na esfera ampliada da vida — a ideia de uma postura mais ativa e criativa diante da realidade. A “camuflagem” proporcionada pela infiltração do trabalho no dia-a-dia das pessoas dota os panfletos e as ações neles sugeridas [...] ao potencializar seus possíveis desdobramentos. Isto porque não se está atuando em um espaço onde tudo pode acontecer — o espaço artístico por excelência, onde o estranho e o fora do comum já são esperados —, mas está se estendendo a potencialidade própria do espaço da arte a lugares e situações ordinários da vida.

Pensando nessas inserções poéticas através dos mecanismos de comunicação de massa, inseri o mesmo panfleto no jornal de Uberlândia *Diário do Comércio*, que publica anúncios classificados: vagas de empregos, ofertas/procuras de compra e venda de imóveis e veículos, dentre outros (FIG. 20). O jornal tem tiragem de 2,5 mil unidades e é distribuído gratuitamente. Assim, o panfleto teve a possibilidade de ser visualizado por um número significativo de pessoas; das quais muitas podem passar despercebidas pelo conteúdo, algumas podem perceber o panfleto como anúncio sem importância, e outras podem percebê-lo e acatar a orientação para usufruir do espaço urbano.

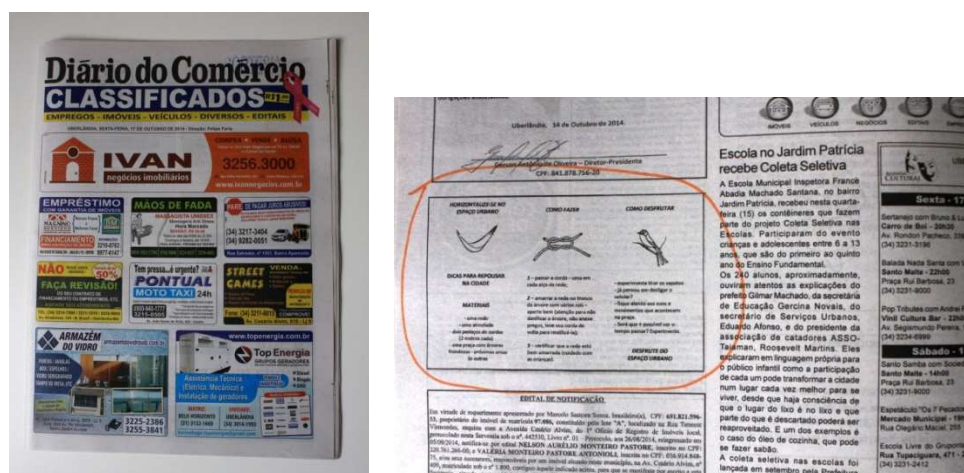


FIGURA 20 – Anúncio de inserção do panfleto no *Jornal do Comércio* — Uberlândia, MG.

Fonte: acervo próprio. Crédito: Mara Porto, 2014. *Jornal do Comércio* com a inserção do panfleto veiculado no jornal. Uberlândia/MG.

Criar outras formas de arte, outras maneiras de ver a arte, outras possibilidades de divulgar e veicular a arte é uma questão levantada através da criação do artista brasileiro Paulo Bruscky. Várias foram as linguagens que ele experimentou: intervenções urbanas, fotografia, poesia visual, filmes, *performance*, livros de artista, escultura de gelo, carimbos, arte correio, fax



arte e das inserções em jornais. Estas últimas foram uma das maneiras que ele encontrou para se dirigir ao grande público e provocar estranhamento àquilo que costumava estar impresso nos classificados do jornal. (FIG. 21).



FIGURA 21 – Documentação das inserções em jornal feitas por Paulo Bruscky — 1977.

Fonte: A PATTERN DAY, 2014.

A arte de Bruscky, em geral, é efêmera, imaterial e simples. Ele tinha o poder de se vincular às ruas, aos jornais; e sempre apoiado nas posições subversivas, discutindo aquilo que não era discutido ou que era velado. O que fica no trabalho do artista é o registro da obra: para o artista, o que importa é produzir, e não apenas valorizar o resultado do trabalho.

Essa subversão dos meios de comunicação de massas tem relação com a prática de desvio (*détournement*) situacionista. [...] Como artistas e poetas, sempre defenderam a ligação absoluta entre arte e política, sendo a “imaginação no poder” o seu lema. Acreditavam que as transformações deveriam tomar lugar no cotidiano, no uso que se faz da cidade pela apropriação subversiva das representações coletivas. A intervenção nos meios de comunicação de massas, como os classificados dos jornais, alinha-se a esse programa artístico/revolucionário. No caso da arte classificada, este lapso entre a leitura automática e cega dos classificados e a pausa poética irreverente forçada pelos anúncios non-sense, revela uma estratégia de guerrilha urbana em favor da poesia, sufocada pelo hábito e pela mediocridade vigente. (FREIRE, 2006, p. 46).

Com minhas criações, aproximo-me de questões apontadas por Bruscky. Com as redes de balanço no espaço da praça, mesmo que seja ação de pouca duração, creio que modifiquem a paisagem do lugar no período que ali se encontram, que criem outra paisagem para a praça; o que fica é o registro fotográfico, é a memória de quem por ali passou.

A ação da rede de balanço na praça alude, ainda, ao trabalho instalacional *Riposatevi*, criado em 1964, pelo arquiteto Lucio Costa,<sup>16</sup> para participação no pavilhão brasileiro da XIII Trienal de Arquitetura de Milão.<sup>17</sup> O

---

<sup>16</sup> Pioneiro da arquitetura modernista no Brasil, Lucio Costa ficou conhecido mundialmente pelo projeto urbanístico do Plano Piloto de Brasília. O trabalho do arquiteto, especialmente entre os anos de 1930 e 1960, foi essencial para inserir a arquitetura como manifestação cultural do país e contribuir para a estruturação do movimento moderno no Brasil (ROSSETTI, 2006, *online*).

<sup>17</sup> Lucio Costa participou da XIII Trienal de Arquitetura de Milão, em 1964, que foi um ano político de incertezas ao país: o “[...] Brasil pós-golpe requer levar um pavilhão nacional para



trabalho foi recriado em 2012, pelo arquiteto Marcio Kogan,<sup>18</sup> para a Bienal de Veneza. A obra é relevante por suscitar a reflexão sobre o lazer, o descanso e o espaço (FIG. 22 e 23). Forma verbal imperativa que intitula a instalação, *riposatevi* pode se entendida com aproveite o tempo livre, relaxe, descanse, repouse; assim, o significado etimológico já deixa entrever a intenção da obra.

---

fazer ver o país ao mundo, pode também ser considerado ato de participação política. É certo que se trata de uma participação muito cuidadosa e diplomata, mas sobretudo, muito ativa e participativa de seu campo profissional. Lucio Costa apresenta um espaço de grande despojamento, com uma configuração quase que imaterial para cumprir o desafio proposto pelo tema da Trienal: tempo livre” (ROSSETTI, 2007, p. 33).

<sup>18</sup> Nascido na cidade de São Paulo, Marcio Kogan é formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Universidade Presbiteriana Mackenzie, em 1977. É filho do engenheiro Aron Kogan, que se tornou célebre por projetar e construir o maior arranha-céu brasileiro: o Edifício Mirante do Vale (170 metros), na época chamado de Palácio Zarzur e Kogan. Também é diretor de cinema e destaca-se no cenário contemporâneo, com grandes projetos arquitetônicos, tanto no Brasil e em outros países (ROSSETTI, 2006, *on-line*).

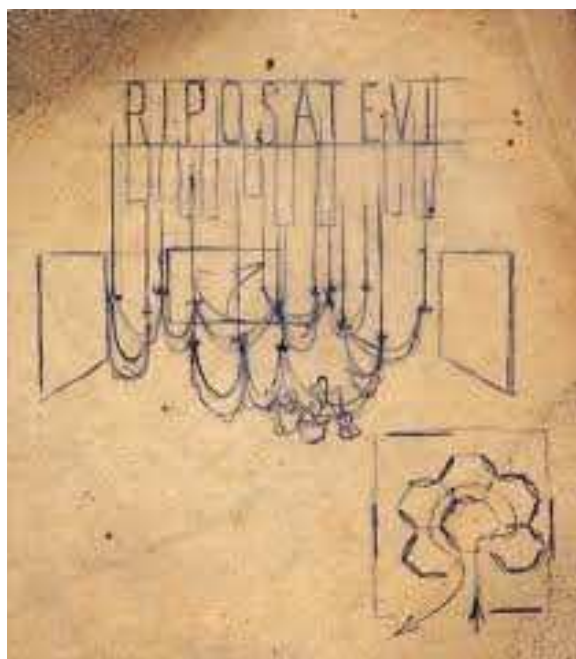


FIGURA 22 – Instalação *Riposatevi*, de Lucio Costa — 1964.

Fonte: ROSSETTI, 2006, *on-line*.



FIGURA 23 – Reinstalação de *Riposatevi* feita por Márcio Kogan, em 2012.

Fonte: ROSSETTI, 2006, *on-line*.

O tema da trienal de Milão — o tempo livre — permitiu refletir sobre o cotidiano acelerado da cidade idealizada por “[...] Le Corbusier, cujas funções: circular, trabalhar, habitar e ter lazer, seriam suficientes para organizar todas as instâncias” (ROSSETTI, 2007, p. 32). Desde o período de acontecimento daquela trienal até os dias atuais, podemos perceber que as cidades tenderam a uma aceleração constante de seus fluxos e deslocamentos, de suas transitoriedades e velocidades, tornando as dinâmicas de trocas, informações, de conhecimento e de comunicação cada vez mais contemporâneas e possibilitando ao artista trabalhar nesses contextos da prática rotineira. O trabalho com as redes em *Horizontalize-se no espaço urbano* questiona os modos e hábitos cotidianos dos transeuntes a fim de interromper o ritmo das práticas cotidianas e pôr em questão a aceleração nos espaços das praças.

Ainda sobre a proposição de Costa, Rossetti (2007, p. 33) acrescenta:

Tal rotina numa sociedade industrial é o trabalho constante, ajustado no ritmo da máquina e inserido num contexto cultural massivo. Sair desta rotina, desvencilhar-se e romper com seus ritmos e alterar os hábitos implica em não fazer, em não trabalhar, em não operar, etc. Ou seja, descansar, repousar, desligar-se... E assim se apresenta a radicalidade da proposta de Lucio Costa: um convite à subversão dos tempos da produção industrial, um convite para desfrutar o tempo livre nas redes do Brasil, contemplando suas imagens. Lucio subverte também a dinâmica da própria Trienal ao propor um espaço de ócio e de não continuar o caminhar incessante e contínuo que estas mostras imprimem nos visitantes, sendo ironicamente enfático ao utilizar o imperativo para sinalizar o espaço brasileiro: *riposatevi*: relaxem, descansem...

Na instalação de Lucio Costa, o espaço foi projetado com o intuito de o convidado repousar e descansar naquele ambiente por meio de uma prática característica da cultura brasileira: deitar-se na rede. É usada na floresta

amazônica pelos índios, pelos ribeirinhos e pelos sertanejos. A rede é uma “cama” que pode ser carregada nas viagens. A rede pode ser colorida, por isso enfeita a casa e o quintal. Além disso, está presente em nosso imaginário e nossa memória. A ação na praça apostou que esses sentidos seriam reativados e que o convidado seria seduzido a ceder aos apelos do ócio, a pausar o cotidiano para repousar na rede. Com a realização da ação nas três praças, foi perceptível que as pessoas não se permitiam a parar, a ter esse tempo de descanso. O ritmo das pessoas que estão no espaço urbano é cada vez mais acelerado, e as praças tornaram-se, em muitos casos, lugares de passagens, atalhos. Desse modo, o trabalho busca se contrapor a esse ritmo oferecendo uma pausa no tempo em busca de outro ritmo — um menos acelerado. Os transeuntes que não recusaram o convite e se deram o direito de quebrar a rotina do dia e, por alguns minutos, repousar nas redes, deixaram frases de satisfação como: “Que delícia, tinha que ter sempre essas redes na praça”; “Nossa! Quanto tempo não deitava em uma rede”; “Que maravilha foi tirar esse momento pra mim”; “Obrigada por me fazer parar por um instante”; “Lembrei-me da varanda da minha avó”, e assim por diante.

Desloco-me, então, desse espaço público da cidade — a praça — para pensar no espaço privado — a casa. Por que não arquitetamos mais esses espaços que nos lembram a casa dos nossos avós? Com varandas, redes, jardins e quintais? Nesse sentido, percorro a cidade em busca dessas observações e levanto questionamentos que são discutidos nos trabalhos a seguir.

### 2.3 Jardins: pequenas paisagens abandonadas

Dentro da escala de atuação, os trabalhos anteriores deram-se no espaço público. Na ação poética dos jardins, propus iniciar as reflexões sobre o espaço privado que é a casa dentro do espaço público que é a cidade. Nas casas, delimito e proponho a realização de dois trabalhos poéticos da pesquisa aqui relatada. O que busco nessa proposição é investigar as aberturas e porosidades que os espaços das casas ainda mantêm, pensando nos espaços permeáveis dos jardins/canteiros que se localizam na frente e nos quintais que se localizam nos fundos. Procuro perceber as transformações dos desenhos de habitação e das ideias de valores definidas pelos habitantes.

Roberto DaMatta, em seu livro *A casa & a rua*, ajuda a pensar em uma e outra não como simples espaços territoriais e geográficos, mas também — e sobretudo — como esferas de ação social. São “[...] províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas” (DAMATTA, 1997, p. 15). Segundo ele,

A casa define tanto um espaço íntimo e privativo de uma pessoa (por exemplo: seu quarto de dormir) quanto um espaço máximo e absolutamente público, como ocorre quando nos referimos ao Brasil como nossa casa. Tudo, obviamente, depende de outro termo que está sendo implícita ou explicitamente contrastado. Deste modo, meu quarto (por oposição aos outros quartos) é a “minha casa”. Já na vizinhança, refiro-me à minha casa incluindo na expressão não só a residência em si, mas também o seu jardim e o seu quintal. Mas, se estou no “centro” da cidade, minha casa pode muito bem ser o meu bairro, com todas as suas ruas e jardins. (DAMATTA, 1997, p. 16).

Pensando nas relações urbanísticas, sociais e ambientais, tracei uma linha de fuga que pudesse tramar alguma relação com a arte, visto que essa interdisciplinaridade nos possibilita entrar em outras áreas de conhecimento, deixando sempre claro que o domínio a ser aplicado aqui é o da arte: das poéticas e das práticas artísticas. Pensei em uma ação que pudesse intervir na cidade e nas casas dos moradores de modo a criar uma relação de contato direto com esse lugar.

O pesquisador Paul Ardenne (2002, p. 59) aponta essa questão ao afirmar que “[...] o espaço público é, por excelência, lugar do intercâmbio, do encontro: da arte com o público, em contato direto; do artista com o outro, nos termos de uma proximidades que pode adotar várias formas, afetivas ou polêmicas conforme seja o caso”.<sup>19</sup> Ele destaca que uma cidade é feita de relações e que ela ganha quando a arte se apodera dela com a condição de renová-la. Assim, considerando sua experiência gerida pela arte, o artista pode originar reflexões e maneiras diferentes de identificar e discorrer sobre lugar nesse espaço urbano, potencializando uma redefinição dos espaços.

Na criação deste trabalho, pensei, então, no espaço da casa: nas varandas e nos alpendres: espaços de convívio da parte frontal onde se pode avistar cadeiras e redes dispostas para o ócio, o lazer, assim como para desfrutar da beleza dos jardins, sempre cultivados nas fachadas com roseiras e outras espécies de flores e forrações. Um jardim pode ter uma característica construída para o plantio de plantas ornamentais, como também ser um espaço de plantio de ervas medicinais — aliás, hoje já se percebe que ganha uma característica de jardim-horta. Quando observamos um jardim particular, é possível ver uma paisagem concebida que nos impressiona e nos faz parar diante dela. De tal modo, podemos considerar que os jardins manifestam uma posição do homem na natureza e o desejo de cultivá-los.

---

<sup>19</sup> No original em espanhol: “[...] es el espacio público por excelencia, lugar del intercambio, del encuentro: del arte con público, en contacto directo; del artista con el otro, en los términos de una proximidad que puede adoptar varias formas, afectiva o polémica según el caso”.

O jardim é uma tipologia espacial que surge como necessidade produtiva e objeto de estética. Na história da arte, é representado em linguagens diversas: na pintura, foi fonte de representação e inspiração para muitos artistas. Ao longo dos tempos, o homem sucessivamente construiu jardins para seu prazer e uma tomada de consciência de seu lugar no mundo. Mas o homem já evidenciou mais interesse em cultivos particulares de jardins: é notório um descuido crescente desses espaços, um abandono do interesse do cultivo e da paisagem do jardim. Era mais fácil observar tais abandonos nos jardins situados em espaços públicos: além de malcuidados, não se nota nenhuma preocupação com seu cultivo. Mas minhas observações têm se concentrado nos espaços privados, nos jardins privados, cuja maioria, também, está abandonada. Nota-se, em boa parte das construções arquitetônicas, que têm sido reduzidos, quando não deixados do lado de fora do muro da casa. Assim, o morador pode assumir menos responsabilidade com o cultivo, pois o jardim pode ser definido como semiprivado.<sup>20</sup>

Observar os jardins fez-me compreender que podemos criar lugares que sugerem outra categoria de paisagem que vai além dos jardins planejados; mas simplesmente pelo desejo do cultivo, de apreciar espaços mistos e diversos em suas cores e espécies, visto que o jardim é essencial à nossa concepção de vida humana. Objetivando poetizar a aridez desses espaços em forma de pensar na paisagem da cidade, busco subverter a posição do jardim abandonado e propor aí uma ação. Nesse sentido, no percurso das minhas caminhadas para pensar na criação desse trabalho, encontro jardins/canteiros abandonados, recusados, lugares que jamais receberam cultivo: na maioria dos canteiros, ervas daninhas se alastram pela terra e preenchem o vazio. E uma pergunta brota desses vazios dos

---

<sup>20</sup> Semiprivados porque esses jardins estão na parte externa da casa, no passeio, então de certa forma são particulares, mas estão construídos em uma parte da área pública do espaço urbano.



canteiros: por que foi feito o espaço do jardim? Apenas para cumprir uma demanda por lei pública?<sup>21</sup> Para qual finalidade se quer um jardim na porta de casa se não é para cultivar plantas? (FIG. 24).

Anne Cauquelin (2007, p. 11) não responde a tais perguntas, mas aponta uma questão pertinente à discussão sobre o abandono desses espaços, dessas paisagens, da natureza:

A primeira e mais facilmente perceptível ampliação vem daquilo que parece mais próximo da paisagem: o meio ambiente físico. Desolado, degradado, poluído, sobrecarregado, ele clama por socorro imediato, saneamento e reabilitação. Como esse meio ambiente deplorável se apresenta sob a forma de paisagem igualmente desolada, assistimos a uma identificação entre meio ambiente e paisagem. A preocupação ecológica, com efeito, vem se enxertar no interesse pela paisagem, e “meio ambiente” se torna uma palavra chave. [...] E essa constelação “em forma de paisagem” se estende às práticas urbanas. [...] Muito mais que um “rótulo” estético, a paisagem confere uma unidade de visão às diversas facetas da política ambiental.

Esse sentimento de abandono da natureza, em um estado mais amplo, fez-me refletir sobre esses pequenos espaços permeáveis que resistem ao grande concreto da cidade. Isso porque o abandono não está impregnado apenas no jardim, mas também em uma concepção bem mais alargada de compreensão e percepção da natureza, mesmo que seja possível cultivar espaços tão reservados.

No processo de criação do trabalho *Jardins: pequenas paisagens abandonadas*, o objetivo foi mapear<sup>22</sup> alguns. A ação se deu mediante a

---

<sup>21</sup> Para construção deve-se manter 20% de área permeável da área interna do loteamento (UBERLÂNDIA, 2011, *on-line*).

<sup>22</sup> O mapeamento foi realizado para o fim de registrar informações geográficas ou de simples localização dos jardins, pois inicialmente, nas caminhadas, não sabia exatamente onde se encontravam os jardins. Nesse sentido, fui tomando nota no mapa da cidade para que eu pudesse retornar e realizar a ação poética e as fotografias.

observação e a fotografia desses espaços; simultaneamente, foi entregue ao morador das casas que tinham jardins abandonados um envelope com sementes de flor. Usei sementes compradas em lojas de produtos agropecuários e personalizei os envelopes (FIG. 25) com informações sobre a ação e com esta frase em destaque: “Para plantar quando chover”, incluindo a sugestão de que as sementes fossem semeadas quando as chuvas se iniciassem, uma vez que passamos por um momento de crise hídrica que demanda cautela no uso da água, dados o período de estiagem e a baixa nos reservatórios que afetaram muitas cidades em 2014.

Com o mapeamento dos jardins abandonados, pude estar de casa em casa e oferecer os envelopes para que as sementes pudessem ser semeadas nos canteiros. A maioria dos moradores gostou da proposta: não se sentiram ofendidos por eu estar propondo o plantio; muitos afirmaram que semeariam as sementes, outros disseram que ali naquele canteiro nada que se plantava nasce, enquanto alguns alegaram que não plantam porque, quando as flores nascem, sempre são roubadas; por fim, outros mais disseram não ter tempo para cuidar (FIG. 26).



FIGURA 24 – Documentação dos jardins abandonados em Uberlândia, MG.

Fonte: acervo próprio. Crédito: Mara Porto, 2014.



FIGURA 25 – Envelopes de sementes personalizadas — Uberlândia, MG.

Fonte: acervo próprio. Crédito: Mara Porto, 2014.



FIGURA 26 – Documentação da entrega das sementes aos moradores Uberlândia, MG.

Fonte: acervo próprio. Crédito: Kenner Prado, 2014.

Para a construção de um resultado final dessa ação poética, realizei um guia dos jardins abandonados que contém as fotografias dos jardins. A intenção é criar uma maneira de publicar esse guia futuramente através de edital de fomento ou por outras vias; acima de tudo, fazer com que possa circular e que o questionamento sobre esses espaços abandonados possa servir para possíveis reflexões<sup>23</sup>.

A artista Melissa Flôres, nascida em Marau, RS, e atualmente vivendo e trabalhando em Porto Alegre, RS, realiza suas proposições e as denomina de “ocorrências”. Seu livro *Ocorrências secretas* descreve o trabalho *Jardim secreto*, no qual vejo semelhança de sua ação de distribuir envelopes de sementes com a minha. Ela fabrica envelopes que contêm sementes, mas não descreve neles quais são as espécies, daí que suscita a curiosidade do

---

<sup>23</sup> O Guia estará incluso na exposição, fará parte do conjunto da mostra de trabalhos.

receptor. Caminha pelas praças e pelos parques de Porto Alegre desde novembro de 2007, distribuindo envelopes (FIG. 27).

Através de um gesto simples, anônimo e fugaz, pretendo levar algo novo ao dia-a-dia da pessoa que acolhe um dos quase dois mil envelopes, que guardam um pequeno segredo que só será revelado pelo carinho do cultivo. A proposição faz pensar também em um jardim acontecendo à distância, várias flores brotando em segredo, uma em relação à outra, mas todas fazendo parte de um grande jardim e unidas por gestos de carinho. (FLÔRES, 2010, p. 24).

As ações de Melissa Flôres são propostas simples e carregadas de uma potência poética. A distribuição das sementes contribui para que o cultivo de flores seja permeado por um ato sensível, com o qual pretende levar algo novo a quem se dispõe a pegar um dos quase dois mil envelopes feitos para a “ocorrência”. A proposição a faz refletir sobre um “[...] grande jardim acontecendo a distância, em diversos lugares, um brotando em relação ao outro e unidos por gestos de carinho” (FLÔRES, 2010, p. 24).



FIGURA 27– Obra *Jardim secreto*, de Melissa Flôres — Marau, RS, 2007.

Fonte: FLÔRES, 2008, *on-line*.

Alguns artistas têm incorporado o jardim como tema para suas criações poéticas. É o caso do trabalho *Prosa de jardim 2*, dos artistas gaúchos Hélio Fervenza e Maria Ivone dos Santos, que vivem e trabalham em Porto Alegre. Nesse trabalho, propuseram o deslocamento de um lugar para dentro do espaço expositivo — no caso, uma casa com sua vegetação, seu jardim e seus escombros, que despertou interesse nos artistas e os fez usar suas impressões colhidas no lugar extraíndo de lá conversas, imagens e reflexões com base em suas vivências e provocando suspensões e questionamentos sobre o devir urbano. (FERVENZA; SANTOS, 2012). Hélio Fervenza e Maria Ivone (2012, *on-line*) esclarecem sobre o encontro com esse lugar:

Passeávamos cotidianamente pelo bairro Petrópolis em Porto Alegre e nos chamava a atenção aquela casa escondida por detrás da densa vegetação, na Rua Faria Santos. Uma veneziana fechada deixava filtrar uma lâmpada que se mantinha acesa no seu interior. Numa destas caminhadas fomos surpreendidos pelo desaparecimento do muro, da residência e de toda a vegetação. Pela primeira vez podíamos penetrar no interior deste terreno privado e em meio aos escombros de uma casa pudemos então nos acercar dos vestígios de sua existência. Um conjunto de azulejos pintados por alguém que assinava *Veit*, no qual figurava um poema de Lamartine, escrito em francês, destilou para nós, como numa revelação, seu perfume oculto: “*O jardim é a prolongação natural da casa. O jardim é uma casa sem teto*”. (Grifo da autora).

O resultado desse trabalho foi exposto no Museu de Arte de Joinville, localizado em meio a um jardim. Nessa exposição, os artistas utilizaram materiais, imagens e objetos diversos coletados no espaço da casa para criar uma relação com o espaço expositivo do museu (FIG. 28).

Assim, as ações *Jardins: pequenas paisagens abandonadas*, *Jardins secretos* e *Prosa de jardim 2* são propostas que investigam, de maneira sutil, um campo da criação que interage de maneira peculiar com espaços de



ambiências particulares e públicos, possibilitando uma expansão de desejos na construção de pequenas paisagens.

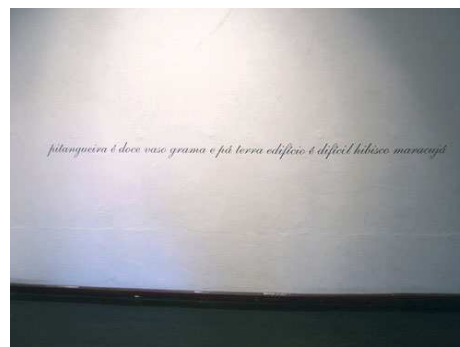


FIGURA 28 – Obra *Prosa de jardim 2*, de Helio Ferverza e Maria Ivone dos Santos — Porto Alegre, RS, 2008.

Fonte: FERVENZA; SANTOS, 2012, *on-line*.



## 2.4 Pró-Quintal: você ainda tem quintal?

*Plantando árvores, as plantas plantam-se também em nós.*

*Assim coexistimos, sendo um no outro.*

JOSEPH BEUYS

Neste trabalho, abordo uma das questões principais que me inquietam: a “nudez” arbórea das cidades, isto é, os lugares despidos de vegetação. Foi pensada, então, a criação de um projeto que tratasse da analogia entre árvore, plantio, terra e lugar. Sucedeu-se, assim, então, *Pró-quintal: você ainda tem quintal?*. Em paralelo à ação de Patos de Minas, propus realizar *Pró-quintal...*, também, no bairro Laranjeiras de Uberlândia, tendo em vista a mesma relação artística e socioambiental decorrente de reflexões no bairro Laranjeiras de Patos de Minas. Além disso, também em Uberlândia se percebe a destruição ambiental: corte de árvores, remoção de canteiros em avenidas e abandono de praças, dentre outras semelhanças circunstanciais de uma cidade em crescimento que evolui sem projetos socioambientais. A ideia de que evolução está associada à proliferação de uma cidade impermeável tem sido crescente, e muitos estão em busca da “[...] sedução aristocrata dos mármore importados e pela invasão incontrolável das indefectíveis cerâmicas e porcelanatos” (MARQUEZ; CANÇADO, 2010, p. 64).

Os quintais estão presentes na vida urbana, acolhidos por muros e paredes, como um lugar nas casas protegido por um desejo de uma privacidade. O muro não separa apenas uma habitação, uma área construída; ele separa pequenos espaços permeáveis entre si que nos proporcionam um ambiente privado de experiências, descobertas, lazer e encontros. Lugares que podem parecer apenas limitações de porções de terra vermelha ou

argilosa, mas que carregam potencialidades afetivas e vivas da vida mineral, vegetal, animal e humana. São verdadeiros espaços vitais.

O interesse pelos quintais me levou às casas dos bairros Laranjeiras de Patos de Minas e Uberlândia. O motor foi o desejo de investigar esses espaços permeáveis de existências abreviados em verdes denominados quintais e como ainda são conservados e planejados em suas domesticidades íntimas e cotidianas. A ação poética (ou projeto artístico) *Pró-quintal...* parte da ideia de uma intervenção mínima a ser realizada no espaço urbano mas que especifica sua prática por se localizar nos espaços domésticos. Essa prática surge e instaura-se como possibilidade de encontros fortuitos nesses espaços, observando-os como paisagens estéticas, poéticas, geográficas e arquitetônicas. Objetiva a um contato com o outro, movimentando sensações, afetos e estranhamentos.

A ação teve como atividade prática a doação de mudas de laranjeiras<sup>24</sup> para ser plantadas nos quintais das casas do bairro Laranjeiras de Patos de Minas e, depois, no bairro Laranjeiras de Uberlândia. A escolha da árvore, inspirada pelo nome do bairro, teve a intenção de provocar uma empatia com os moradores, que veriam de imediato uma justificativa para ter uma laranjeira em casa. A ação inicia-se com um desafio: conhecer essas ambiências instituídas atrás dos muros, nesses espaços íntimos das casas

---

<sup>24</sup> A história da laranja inicia-se na Índia, onde era conhecida pelo nome *nareng*. O fruto espalhou-se pelo restante da Ásia, passando a ser denominado *narang*, nome dado a uma cidade paquistanesa situada na província de Punjab. Da Ásia chegou à Europa através de Portugal no tempo das Cruzadas. Enquanto a fruta denominada laranja não foi conhecida no continente europeu, faltou a esses povos uma designação para a cor laranja. Um dos primeiros locais da Europa onde se iniciou seu cultivo foi a França; os franceses adaptaram o nome *narang* para *orange*; e, com esse nome, a laranja veio a ser associada, em algumas culturas, à cor do ouro. A palavra *or*, em francês, significa ouro. Na Ásia e no oriente médio, onde era conhecida, a laranjeira assumia-se como árvore ornamental e dotada de características extraordinárias. Era muito comum nos pátios das casas árabes abastadas, em geral associada a uma fonte ou a um lago. Em várias culturas, seus frutos foram conhecidos como “maças do paraíso”. É possível ver em pinturas antigas os frutos da “Árvore da Ciência” representados por laranjas. A cor de laranja encontra-se ligada ao fruto do mesmo nome e, em tempos antigos, eram ambos considerados exóticos. Em diversas culturas e línguas, o nome desse fruto adquire singularidade própria ao ponto de não haver palavras que rimem bem com ele (CITRUS x SINENSIS, 2014, *on-line*).

dos dois bairros. Como, além da doação da laranjeira, o projeto presumiu seu plantio no quintal; entrar nesses espaços foi um elemento complicador. Coube ao morador a autorização para deixar-nos<sup>25</sup> entrar em seu recinto e, assim, habitar esse lugar particular mesmo que por um breve instante, de modo que esse espaço viesse a ser revelado.

O fazer prático da ação articulou-se com algumas demandas. Uma foi conseguir as laranjeiras. Em Patos de Minas, as mudas foram doadas pelo Instituto Estadual de Florestas, as quais foram divididas entre as espécies de laranja-da-baía, laranja-pera e laranja-doce. As mudas foram retiradas no instituto e estavam bastante miúdas, uma vez que não são produzidas através de enxerto, e sim por reprodução de sementes. Solicitei de 50 a 100 mudas; foram doadas 25. De início, achei que fossem poucas, mas a ação efetivou-se com essa quantidade. Acreditei que muitas casas ficariam sem receber o plantio, mas — para meu espanto — o maior percentual das casas do bairro Laranjeiras de Patos de Minas não tem mais quintal. A maioria são casas com áreas impermeáveis, sem espaço de terra; quando muito, têm um pequeno espaço de jardim na frente.

Para o deslocamento físico da ação no bairro Laranjeiras, foi providenciado um carrinho de feira (FIG. 29), ao qual foi afixada uma placa com o nome *Pró-quintal: você ainda em quintal?*. Com as 25 mudas alocadas no carrinho, pude pensar em um trajeto construindo uma linha que se fazia em meios a paradas,<sup>26</sup> indo de casa em casa para ofertar a muda e seu plantio. Bati palmas no portão e nas portas, usei as campainhas e os interphones, configurando essas visitas entre sim e não (FIG. 29 e 30).

---

<sup>25</sup> O plantio estava sendo realizado por Bruno Caixeta e Valter Caixeta, que colaboraram na ação; os registros foram realizados por Rafael Ribeiro e por mim.

<sup>26</sup> A ação iniciou-se na rua Antônio Severo, que faz a divisa do bairro com as margens do rio Paranaíba. O planejamento do percurso a ser percorrido foi pensado com base em passeios de prospecção no bairro.



FIGURA 29 – Documentação da ação *Pró-quintal: você ainda tem quintal?* em Patos de Minas, MG.

Fonte: acervo próprio. Crédito: Mara Porto, 2013.



FIGURA 30 – Documentação da ação *Pró-quintal: você ainda tem quintal?* em Patos de Minas, MG.

Fonte: acervo próprio. Crédito: Rafael Ribeiro, 2013.

Curiosidades e desconfianças entremeavam-se nas reações de cada morador que visitamos numa manhã ensolarada de sábado. Após explicitar a intenção da proposta, a resposta ficava a cargo de duas possibilidades: “Sim, tenho quintal e quero plantar uma muda” e “Não, não tenho quintal, é todo cimentado e azulejado”. Verificamos que algumas casas que ainda mantinham seus espaços permeáveis não plantaram a muda porque seus canteiros de terra eram pequenos e feitos para receber hortaliças ou ervas medicinais. Uma pergunta sempre feita pelo morador quando se lhe ofereciam a muda e seu plantio era: “Quanto paga?”; “Depois vocês não vão voltar e cobrar pela muda?”. Na sociedade de consumo em que estamos inseridos, já somos habituados a pagar por tudo que nos é ofertado; e quando alguém nos oferece algo de graça, isso desperta reações de suspeita e desconfiança. A ação solicitava ao morador não só que aceitasse a muda, mas também que abrisse as portas para um desconhecido plantar uma árvore em seu quintal.

Entre o percurso realizado em todo o bairro, foram plantadas dez mudas em dez casas. Entre senhores, senhoras, jovens e crianças, o consentimento nos era dado e as portas eram abertas. Escolhíamos juntos o lugar do plantio. Entre uma casa e outra, pude perceber que era nesse emaranhado entre vida cotidiana e espaço urbano que o trabalho se realizava, permeando trajetos, plantios, imagens, histórias, memórias e conversas que originavam uma troca genuína de relações sensoriais, sociais, territoriais. Pude perceber que a dimensão da arte e da vida poderia se aproximar de paisagens híbridas e desordenadas dos quintais.

O tema do cotidiano tem aparecido com frequência nas pesquisas em arte. As relações sociais são abordadas na arte que se orienta em direção às poéticas urbanas. Para subsidiar essa reflexão, recorro ao autor Michel de Certeau (2012), que propõe pensar as artes do fazer enquanto um espaço doméstico, cotidiano. O cotidiano, por sua vez, é aquilo que nos é dado a cada dia ou que nos cabe em partilha. Para pensar em uma ação operatória

desse cotidiano que Certeau aborda e que permeou boa parte do trabalho relativo aos quintais, podemos elencar o “diálogo” como um fator determinante para a realização da ação: pela conversa inicial que estabelecíamos com o morador da casa, toda a nebulosidade e estranheza se esvaíam e as portas se abriam ou não. Assim,

[...] a arte de conversar: as retóricas da conversa ordinária são práticas transformadoras “de situações de palavras”, de produções verbais onde o entrelaçamento das posições locutoras instaura um tecido oral sem proprietários individuais, as criações de uma comunicação que não pertencem a ninguém. A conversa é um efeito provisório e coletivo de competências na arte de manipular “lugares-comuns” e jogar com o inevitável dos acontecimentos para torná-los habitáveis. (CERTEAU, 2012, p. 49).

Com o intuito de entender os momentos admiráveis do cotidiano, através das práticas e dos desafios dos diálogos, das tramas cotidianas tecidas nas topografias de quintais, tivemos momentos de convívio e vivência com esses moradores, compartilhando a experiência do lugar e do falar. Mesmo que por pouco tempo de permanência nos quintais, a conversa podia ser sobre vegetais e animais, sobre temas profissionais e pessoais, sobre interesses da ação; além de desabafos e reclamações de órgãos públicos. Entre um plantio e outro, de quintal em quintal surgiram as paisagens de intensidade poética e relacional.<sup>27</sup>

No ato do plantio, além de conversas e diálogos, foram preenchidas fichas (FIG. 31) com dados de cada morador — endereço e nome —, a fim de que pudessem ser utilizados depois ou de que fossem cadastrados para visita ou retorno futuro.<sup>28</sup> Também foi entregue ao morador uma etiqueta, impressa

---

<sup>27</sup> Mais adiante trato do conceito a estética relacional, criado pelo pesquisador Nicolas Bourriaud.

<sup>28</sup> Segue a imagem de uma das fichas. Essa ficha foi criada apenas para constar informações objetivas do morador — endereço e contatos, dentre outras. Para cada casa onde o plantio foi realizado, foi preenchida uma ficha. Ao todo, foram vinte fichas: dez de Patos de Minas, dez de Uberlândia.

em papel Canson, plastificada, no tamanho 10 cm x 22 cm, onde se lê sobre benefícios ao se plantar uma muda de laranjeira. A etiqueta acompanhava a doação da muda e possibilitava uma aproximação das conversas “ordinárias”, assinalando diálogos mais poéticos e lúdicos (FIG. 32 e 33).

**FICHA DE QUINTAIS**  
**PRÓ-QUINTAL: você ainda tem quintal?**

Nome: Sra. Helena

Profissão: Dona de Casa

Endereço: R: Cornélio Mª de Jesus - nº 68 - Bairro: Laranjeira

Recepção da proposta de ação Poética nos quintais: Ficou indecisa, pois seu quintal não tinha área permeável, mas tinha um único espaço de terra, perfeito para a muda de laranjeira.

Situação do quintal: espaço grande, cimentado, com apenas 1 buraco de terra.

Plantas/objetos encontrados nos quintais: resto de madeira, telha, carrinho de pedreiro, pá, entulhos de construção civil.

Presença de criança ou animal: 3 crianças e 1 cachorro



FIGURA 31 – Ficha com dados sobre os donos das casas cujos quintais foram visitados.

Fonte: acervo próprio. Crédito: Mara Porto, 2013.

FIGURA 32 - Etiqueta distribuída junto com a ação *Pró-quintal...*  
Fonte: dados da pesquisa. Crédito: Mara Porto, 2013.



**BONS MOTIVOS PARA TER UMA  
LARANJEIRA NO QUINTAL**

- \* Você poderá colocar uma cadeira ao pé da laranjeira para aproveitar sua sombra - *veja o tempo passar;*
- \* Será visitado por diversos pássaros, entre eles, sanhaços, guaxes, papalaranjas e gaturamos - *aprenda a assoviar;*
- \* Sua casa será invadida por um leve perfume no desabrochar das flores da laranjeira - *respire;*
- \* Escolha suas laranjas para chupar, para sucos, chás, doces e geleias - *aproveite suas cascas, faça adubo;*
- \* Poderá acompanhar o crescimento da sua laranjeira - *desenhe-a;*
- \* Incentive seus amigos, filhos, vizinhos a plantar árvores - *qualquer árvore;*
- \* Acredite na mudança do mundo e das pessoas - *comece a partir do seu quintal.*

Ação Poética  
Pró-Quintal: você ainda tem quintal?  
Contato: [proquintal@gmail.com](mailto:proquintal@gmail.com)



Figura 33 – Documentação da ação *Pró-quintal: você ainda tem quintal?*  
Patos de Minas, MG.

Fonte: acervo próprio.  
Crédito: Rafael Ribeiro, 2013.



#### 2.4.1 Os Quintais do Bairro Laranjeiras em Patos de Minas



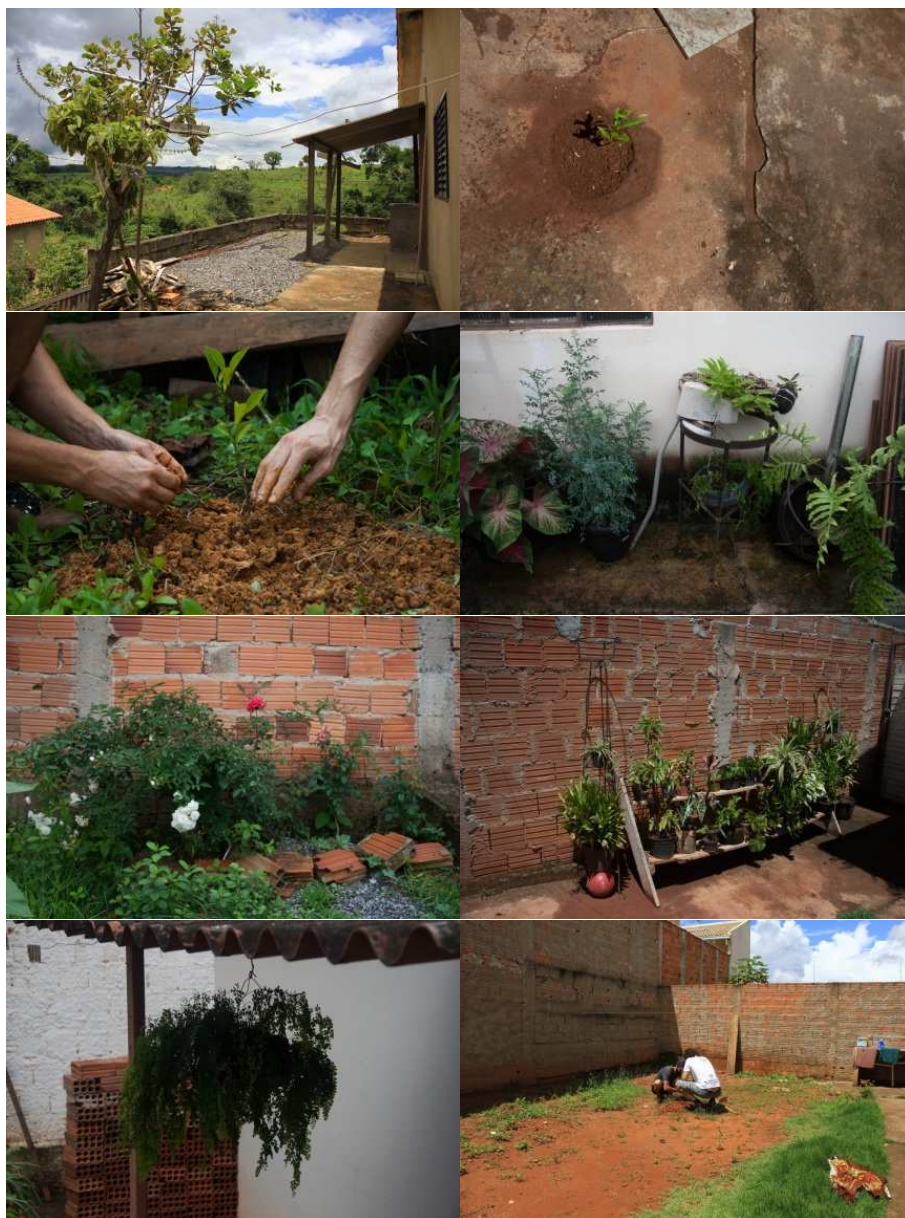


FIGURA 34 – Documentação da ação *Pró-quintal: você ainda tem quintal?* em Patos de Minas, MG.

Fonte: acervo próprio. Crédito: Mara Porto e Rafael Ribeiro, 2013.

Abordo os quintais como lugares de composições variadas e particulares cujas formações irregulares desafiam nosso olhar, buscam contingências em uma nova paisagem espacial. Essas paisagens são produzidas por fluxos, repetições, objetos solitários e amontoados, por cheiros, sons e movimentos, por pousos e repousos (FIG. 34). Os quintais ainda carregam a função de depósito: acolhem o que deve ser escondido. Encontramos quintais sem muitas plantas, mas com muitos entulhos de construção civil. Ainda assim essa paisagem desabitada me afetou como uma provocação: a pujança desse lugar atravessou o conceito de espaço organizado, planejado, esteticamente composto e ordenado; e me fez me deter na paisagem em constante transformação: lugares mutáveis, em processo, em construção; prontos para ser alterados e modificados, que criam e recebem composições diárias e variáveis.

Breno Silva e Louise Ganz, respectivamente, artista plástico e arquiteta residentes em Belo Horizonte, MG, trabalham em parceria desde 2002. Suas ações visam pensar nos espaços da cidade através de ocupações urbanas, projetos de arquiteturas, vídeos, exposições e outros. Um dos trabalhos da dupla, *Lotes vagos: ocupações experimentais* propõe adaptar lotes vagos, terrenos baldios privados em espaços públicos provisórios para ocupação de uso livre do público por um período indeterminado. A primeira edição foi em 2004–5. Silva e Ganz fizeram um levantamento e mapeamento dos lotes vagos em Belo Horizonte, após a negociação com os proprietários dos lotes; foi necessária em alguns casos a assinatura de um contrato de comodato.<sup>29</sup> A utilização desses espaços era liberada para uso comum.

O projeto de transformação para cada lote vago é de criação coletiva, e o “[...] grupo que participa dessa transformação do lote em espaço público

---

<sup>29</sup> “Contrato em que alguém entrega a outra pessoa coisa NÃO FUNGÍVEL para ser usada temporariamente e depois restituída. É um empréstimo gratuito, uma cessão de uso, pelo qual se transfere apenas a posse do bem, não se transmite seu domínio. Se o comodato não fosse gratuito, seria locação.” (JURISWAY, 2014, *on-line*).

torna-se responsável pela implantação do projeto, pelo seu cuidado, pelos acontecimentos” (SILVA; GANZ, 2009, p. 9 — FIG. 35). Considerando a pesquisa de Silva e Ganz, esses lotes vagos estão por todas as cidades. O levantamento realizado pela dupla apontou que Belo Horizonte tinha mais de 70 mil. Esses lugares não são notados pelas pessoas como lugares de potencialidades criativas, de utilização para plantio; são vistos apenas como áreas desocupadas. Mas foram notados por Silva e Ganz e compreendidos como espaços capazes de gerar oportunidades e inúmeras possibilidades. A experiência do projeto

Desestabiliza as noções de propriedade privada e possibilita ao público qualquer participação da produção do espaço da cidade de modo ativo. Instiga nas pessoas o desejo de realizar experiências diversas autônomas. Deixa evidente o caráter intrinsecamente socio-político da proposta, numa microescala, posto que as pessoas passam a pensar e agir na cidade de outras maneiras, enxergando as várias possibilidades de transformação dos espaços onde habitam, já que lotes vagos estão por toda parte, em todas as vizinhanças. (SILVA; GANZ, 2009, p. 10).





FIGURA 35 – Documentação da ação *Lotes vagos: ocupações experimentais*, de Breno Silva e Louise Ganz — Belo Horizonte, MG, 2004–5.

Fonte: SILVA; GANZ, 2014.

Mesmo com a variedade de paisagens desordenadas encontradas nos quintais, as mudas foram plantadas. A abertura afetiva foi estabelecida com o morador, o que pode vir a proporcionar uma tomada de consciência ecológica e ambiental manifestada no desejo de aproximação da natureza, ainda que através de um simples ato de cuidado com uma árvore. A ação poética *Pró-quintal...*, por meio do plantio das árvores, fez-me constatar que a cultura do cimento, do concreto tem sido cada vez mais expansiva, restringindo as áreas verdes preservadas na cidade. Os espaços domésticos carregam essa tendência: a maioria das casas, desde os projetos arquitetônicos, suprime os espaços de terra, optando por quintais pavimentados por azulejos, cerâmicas e porcelanatos, isto é, instituindo espaços impermeáveis, limpos da “sujeira” da terra (FIG. 36).



FIGURA 36 – Documentação de azulejo no passeio do bairro Laranjeiras de Patos de Minas, MG.

Fonte: acervo próprio. Crédito: Rafael Ribeiro, 2013.

Em poucas casas se cultuam a terra e o plantio como hábito, prática ou lazer. Mesmo quando os espaços abreviam-se em fragmentos de terra, essas áreas podem ser consideradas como territórios que representam a relação afetiva do proprietário com a natureza. A relação de cada proprietário com seus quintais e com os hábitos de plantar apresenta-se como um desejo do cultivo através de um ciclo que nasce, multiplica-se e morre. Nesse “[...] ciclo de vida e morte incorporados ao cotidiano, sem projeto, simplesmente convertidos em passatempo; regar, podar ou transplantar mudas tornam-se atos de dedicação física e higiene mental” (MARQUEZ; CANÇADO, 2010, p. 102).

A diminuição dos quintais na projeção dos espaços e as mudanças nos hábitos da vida moderna fazem com que essas áreas sejam vistas como ambientes inativos, a não ser quando são projetados especificamente para áreas de lazer. Porém, os quintais de terra, ainda mantidos para práticas de plantio, são importantes para construir costumes com relação à natureza. Mesmo que não façam parte do espaço público, os quintais estão presentes em nosso imaginário, em nossas memórias. São encontrados nos contos infantis como o lugar da imaginação e da fantasia, pois muitas crianças não têm mais contato com essas áreas de vivência e experiência.

Eis por que os quintais tornaram-se relevantes em meu processo de construção poética. Percebi, ao realizar a ação *Pró-quintal...*, que em cada casa, em cada quintal a organização do espaço privado, os modos de pensar, de fazer e de praticar o cotidiano estão refletidos nas relações privadas e públicas, pode-se estabelecer um vínculo com a rua, o bairro e a cidade como extensão da nossa casa. Quando o cuidado doméstico passa do quintal e do portão de casa para a rua, podemos pensar na criação de modos cotidianos que se desenvolvem, dando conteúdo a uma nova maneira de vida social.

#### 2.4.2 Laranjeiras de Uberlândia: um espelhamento da poética e do espaço

De início, a concepção da ação poética *Pró-Quintal: você ainda tem quintal?* presumiu ser aplicada no bairro Laranjeiras em Patos de Minas. Mas quando constatei a existência de um bairro homônimo em Uberlândia, as várias semelhanças atraíram-me e vi a possibilidade de realizar a ação também ali. Como descrito no capítulo anterior, os bairros novos têm os espaços geográficos similares: são divisores no limite entre cidade e natureza, estão próximos de rios, dentre outras semelhanças espaciais, sociais e estéticas que me chamaram atenção.

Para a ação em Uberlândia, o Instituto Estadual de Florestas não pôde doar as mudas, porque não as tinha; tampouco o horto da prefeitura local, pois não trabalha com espécies frutíferas. A solução foi arcar com a compra das mudas em um viveiro. Dez mudas foram adquiridas. Além dos recursos limitados para pagar por 25 mudas, havia o receio de que muitas não pudessem ser plantadas, como em Patos de Minas, e, por isso, acabassem morrendo. As mudas adquiridas são feitas com enxerto, mas são mais crescidas, o que ajuda a planta a se desenvolver e a árvore a prosperar.

A ação poética *Pró-quintal...* em Uberlândia ocorreu dia 8 de março, um sábado — também ensolarado. As providências necessárias para a realização da ação em Patos de Minas foram replicadas. Por não eu conhecê-lo nem saber de suas frestas e seus riscos, esse bairro causava-me estranheza. A ação começou na rua Esplanada, que também faz divisa com a margem do bairro e as proximidades do rio; o trajeto foi planejado em visita anterior, nas práticas das caminhadas.

Observa-se até aqui que o espelhamento das ações e do espaço tem sido legítimo: um ao outro. Buscou-se um espelhamento do espaço do bairro, do entorno, dos trajetos, da proposta da ação e da quantidade de mudas a ser plantadas. Mas surpreendi-me com o Laranjeiras de Uberlândia: em



muitas casas onde a muda foi oferecida, houve recusa ao plantio. Essas casas tinham espaços permeáveis: tinham — sim — quintais; mas nestes já não havia mais espaços para plantio, já estavam com muitas plantas: medicinais e frutíferas, além de hortalças e galinheiros. Poucos se mantinham “nus” e sem estrutura vegetal e/ou animal.

O campo que se pretendeu abrir com a criação das ações *Pró-quintal...* é tecer um encontro com o outro em seu espaço privado, íntimo e pessoal, através da relação com o espaço urbano. Espaço esse pensado como lugares de incidências e vivências, de interromper, prazerosa e afetivamente, o cotidiano do outro pela troca e interação através das ações nos quintais (FIG. 37).

A ação realizada em Patos de Minas e em Uberlândia pode ser considerada como filiada a um campo de práticas artísticas chamado arte relacional (BOURRIAUD, 2009). Através dessas relações instituídas com os moradores e como um gesto de âmbito micropolítico (GATTARI; ROLNIK, 1986) de plantar uma muda de laranjeira nos quintais, esse “objeto” árvore surgiu como facilitador do contato inter-humano com vistas a uma atitude mais afinada com o meio ambiente.

### 2.4.3 Os Quintais do Bairro Laranjeiras em Uberlândia







FIGURA 37 – Documentação da ação *Pró-quintal: você ainda tem quintal?* em Uberlândia, MG.

Fonte: acervo próprio. Crédito: Eduardo Prado, 2014.

#### 2.4.4 O Retorno no tempo da ação

Pensando nas múltiplas paisagens encontradas nos quintais, considerei a possibilidade de prolongar o efeito da ação retornando a essas casas após um período de sua realização para tentar perceber se houve mudanças nesses espaços. O trabalho cria relação com o espaço urbano, a cidade, o bairro, a rua, a casa e chega até os quintais com o objetivo de plantio de uma árvore. Essa seria, então, a potência da ação, a qual sugere uma relação com a natureza e com a necessidade de inserção de mais árvores no bairro e mais áreas verdes planejadas em nossos espaços urbanos.

Nesse segundo momento, porém, muito da potência do trabalho está na relação estabelecida com o outro, e não apenas na proposta do plantio; isto é, está na relação entre plantio, quintal, compromisso com a muda e a troca estabelecida entre conversas e memórias de quintais. A iniciativa de voltar às casas foi um exercício fundamental para compreender o significado do trabalho e reafirmar a importância da ação, estabelecendo um vínculo sensível com o outro e com um olhar voltado para a natureza. O retorno às casas e aos quintais constituiu, a meu ver, um exercício de alteridade, além de fornecer parâmetros da relação do homem com o tempo e o espaço.

Na cidade de Patos de Minas, o retorno aconteceu após três meses, tempo previsto para enraizamento da muda. Para o retorno, foi preparado um material — um regador e uma fotografia — a ser oferecido a cada morador como continuidade da ação. Dez regadores foram adquiridos e entregues, junto com a imagem fotográfica — de um morador, ou de um detalhe do quintal, ou da fachada da casa — em tamanho 15 cm x 21 cm, com paspartu de papel Canson e contendo um resumo da proposta impresso no verso (FIG. 38). Assim que chegávamos às casas, algumas pessoas nos reconheceram e outras demoraram alguns segundos para retomar a memória do dia da ação; mas todas nos receberam afetosamente e, após a entrega do regador e da

fotografia, a satisfação foi visível. Nenhum morador tinha regador por isso adoraram recebê-los. As fotografias doadas, principalmente as que tinham a imagem do morador ou de crianças da casa, foi uma surpresa, dado o estado de contentamento ao ver a imagem. Esse novo encontro criou um vínculo com a ação de alguns meses atrás. Os moradores se sentiram mais perto do que tinha sido proposto. Uma sensação de afeto ficou marcada com o nosso retorno.

De dez casas, em três as mudas morreram,<sup>30</sup> mas foi solicitado pelo morador que conseguíssemos outra muda para ser replantada. Novas mudas foram doadas e novo plantio foi realizado. Assim, o compromisso se afirmou em cada casa, com cada morador, pensando que esse compromisso transita em meio ao compromisso com a natureza e com a proposta da ação.

Nas casas onde as mudas foram bem cuidadas e vingaram, foi perceptível que os espaços dos quintais mudaram, pois a maioria não tinha planejamento vegetal. Foi possível observar outras espécies plantadas no entorno da muda de laranjeira, e isso permite acreditar que a ação motivou o morador a criar experiências com o plantio. Assim, vimos que a valorização dos quintais pode ser permanente e crescente quando há percepção de que a ação *Pró-quintal...* não foi um evento passageiro: o trabalho passou a ser construído coletivamente e exigiu esforços de todos.

Em Uberlândia, nas dez casas onde plantamos as mudas, estas foram bem cuidadas e até cresceram alguns centímetros — crescimento notável pela coloração das folhas novas. Algumas tiveram cuidado especial, outras receberam proteção em torno de seus caules, e outras mais foram ancoradas com uma estaca e até receberam adubação orgânica. Não por acaso, em

---

<sup>30</sup> Em uma das casas, as galinhas comeram a muda, e o morador se comprometeu a fazer uma cerca para evitar novos acidentes com a nova muda; noutra casa, o morador foi capinar o quintal e cortou a muda sem querer; e noutra a falta de adubação foi a justificativa do morador. Nessa parte do bairro, o solo é argiloso de coloração bem amarelada, o que dificultaria — segundo o morador — o desenvolvimento das mudas ali plantadas.

todas as casas o nosso retorno foi recebido com afetividade e atenção (FIG. 38 e 39).





FIGURA 38 – Documentação do retorno às casas de Patos de Minas, MG, onde foi realizada a ação *Pró-Quintal: você ainda tem quintal?*

Fonte: acervo próprio. Crédito: Bruno Caixeta, 2014.

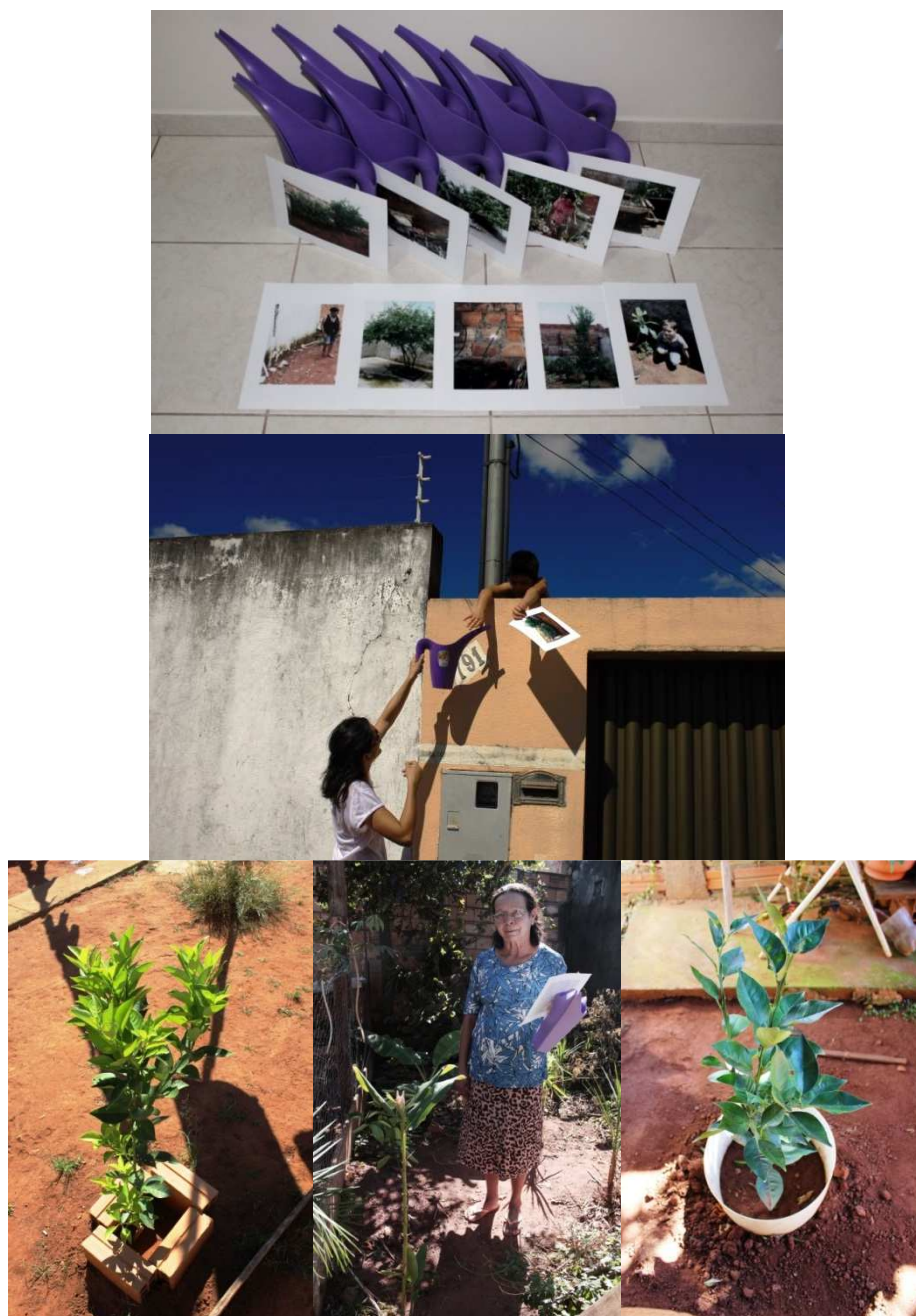


FIGURA 39 – Documentação do retorno às casas de Uberlândia, MG, onde foi realizada a ação *Pró-quintal: você ainda tem quintal*.

Fonte: acervo próprio. Crédito: Mara Porto e Eduardo Prado, 2014.



#### 2.4.5 Memórias de Quintal: possíveis desdobramentos

Ao longo da realização das ações *Pró-quintal...*, surgiu a ideia de um trabalho que desdobrasse essa ação. Mediante minha solicitação de fotografias de quintais através da internet, amigos, colegas e familiares me enviaram seus registros fotográficos de quintais. Em torno de dois meses, quase cem foram recebidos. Muitos não tiveram preocupação com enquadramento, composição, luz, sombra; tiveram apenas o intuito de registrar um fragmento do espaço quintal. Dessa forma, não faço nenhum juízo de valor estético dessas fotografias.

O quintal é definido como um terreno na parte posterior de uma habitação usado para diversas finalidades: para plantar, criar animais, guardar objetos e entulhos, lazer etc. Quando solicitei fotografias de quintais, percebi que o conceito desse espaço era amplo, visto que um quintal poderia resumir-se a vasos de plantas na sacada de um prédio, do mesmo modo que o conceito de habitação se modificou: hoje as moradas verticais não possibilitam o contato direto com esses espaços de terra; mas muitas são as pessoas que ainda mantêm esse desejo de cultivar a terra. Foi com esse sentido que me apropriei de fotografias que me apresentavam essa diversidade no conceito e na característica do quintal. Aos poucos, foram separadas: imagens de quintal com terra, de quintal com vasos de plantas, de quintal com galinheiro e outros animais, de quintal de cimento e de apartamento. Foram arquivadas e guardadas até o despertar de uma ideia poética para a realização dessa proposta.

No mês de junho de 2014, a proposta de uma exposição com esse material foi encaminhada a um edital de arte para ocupação de uma casa no bairro Lídice, em Uberlândia. O projeto “Santo de casa faz milagre” selecionaria dez artistas de Uberlândia para fazer a ocupação. Foi quando a ideia das fotografias dos quintais surgiu, e a seleção presumiu essa proposta; assim, o trabalho selecionado originou-se como *Memórias de quintal* e

ocupou o quintal da casa para a realização da exposição. Foram selecionadas 20 fotografias de quintais para ser reveladas no tamanho 15 cm x 21cm e emolduradas; e mais 20 foram impressas em formato de cartão-postal no tamanho 15 cm x 21cm (FIG. 40). Outra ideia surgiu para complementar esse trabalho: criar um vídeo<sup>31</sup> com imagens e áudios captados nos próprios quintais de alguns dos colaboradores, que foram convidados a relatar uma memória do quintal da própria casa ou algum outro quintal que suscitasse uma afetividade de uma época de sua vida.

---

<sup>31</sup> Link do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=a1BXkLEUodA>



FIGURA 40 – Documentação da exposição *Memória de quintal* — Uberlândia, MG.

Fonte: acervo próprio. Créditos: Mara Porto, 2014.

Em conversa mais demorada a fim de iniciar a captação para o vídeo, dialoguei com várias pessoas sobre seus quintais: a importância de cultivar o contato com a terra, da prática do plantio, de um espaço que possibilitasse ser um lugar para receber as visitas, um lugar de aconchego da casa. Relatar os quintais foi um exercício para os colaboradores, pois cada um vivenciava o espaço relatado e buscava a memória daqueles e de outros quintais. Sabemos da existência da memória, mas nunca poderemos apreendê-la da maneira que foi vivenciada; recordar as vivências nesses espaços possibilitou-me conhecer o outro através de suas memórias e de seu quintal.

Através desse trabalho artístico, pude perceber nas paisagens retratadas, em cada fotografia, o cuidado e a importância dos quintais — pequenos e grandes espaços permeáveis — para cada colaborador. Cada paisagem, cada fotografia carregam em si a característica de uma territorialidade afetiva. O conceito de território não é somente a terra ou o lugar geográfico, pois guarda também algumas de suas propriedades. Podemos pensar que o território provoca e é sempre marcado por ações, acúmulos, desprendimentos, sentimentos, movimentos, velocidades, imagens, procuras, capturas, comportamentos, posições de um olhar, vivências e sons inseparáveis.

Duda Gonçalves, artista plástica do Rio Grande do Sul, realizou seu trabalho poético *Cartogravistas de céus* através de doações de fotografias de céus. De início, a artista solicitava as fotografias por meio de cartas; hoje ela recebe as imagens pela internet. Desde 2007 vem constituindo um acervo de vistas do céu com a colaboração de pessoas com a proposição. A artista inclui, em seu arquivo, céus em imagens fotográficas, videográficas e digitais, em textos e objetos. Parte do acervo vem sendo divulgada em suas exposições, em que o apresenta de maneira variada. Em uma exposição, ela utilizou o formato do cartão de visita para apresentar as fotografias de céus denominando esse cartão como Cartão de Vista (FIG. 41).



FIGURA 41 – Obra *Cartogravistas de céus*, de Duda Gonçalves — Porto Alegre, RS, 2010.

Fonte: CARTOGRAVISTAS, 2011, *on-line*.

Sobre esse trabalho, Duda Gonçalves (2011, p. 41) relata:

O Cartão de Vista é um trabalho artístico em formato de um cartão de visita. A forma de apresentação do trabalho esta extremamente ligada à proposição da criação de uma rede de cooperações e compartilhamentos, envolvendo outros no processo de criação e no acontecimento da obra. Os compartilhamentos acontecem por meio de projetos, em que solicito a outras pessoas que me enviem por e-mail ou carta uma vista do céu. As imagens resultantes destas correspondências são classificadas e guardadas em um arquivo pessoal. Posteriormente, dependendo da situação e do contexto expositivo, são apresentados e partilhados em gavetas, em observatórios, em observatórios/mirantes e em cartões nos mais distintos formatos.

O trabalho de Duda Gonçalves, assim como *Memórias de quintal*, só foi possível com a participação de outras pessoas. Pensando nessa colaboração, podemos dizer que escrevemos uma narrativa do trabalho construído junto ao outro, estabelecendo uma relação em que o artista cria

segundo o olhar do outro. A ideia de trabalho propositivo faz parte da arte desde o fim dos anos 1950. “Advém das práticas artísticas em que obra e sujeito (artista e público) se coadunavam, refazendo-se. Um processo de criação que não resulta em uma obra acabada, mas num processo aberto a outros”. (GONÇALVES, 2011, p. 1728). Quando o trabalho envolve a colaboração, adquire questões sobre coletividade: o outro participa do trabalho poético colaborando com seu olhar. Essa relação foi uma oportunidade para conhecer a maneira que o outro vê, percebe seu espaço — no caso, o quintal —, compartilhando conhecimentos, experiências, diálogos e trocas por meio da arte e da vida.

Eis a mensagem de *email* enviada por colaborador que não tinha quintal (FIG. 42).

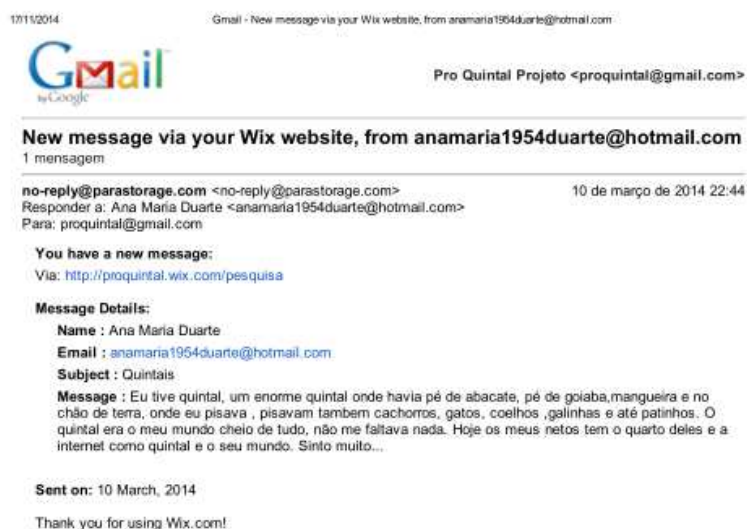


FIGURA 42 – *E-mail* recebido em 10 de março de 2014 contendo este texto: “Eu tive quintal, um enorme quintal onde havia pé de abacate, pé de goiaba, mangueira e no chão de terra, onde eu pisava, pisavam também cachorros, gatos, coelhos, galinhas e até patinhos. O quintal era o meu mundo cheio de tudo, não me faltava nada. Hoje os meus netos tem [sic] o quarto deles e a internet como quintal e o seu mundo. Sinto muito...”

Fonte: acervo próprio.

Pesquisador de processos colaborativos, Marcelo Simon Wasem (2008, p. 2) afirma que a arte nesse momento apresenta uma ampliação de projetos que dão início a procedimentos abertos de diálogos, investigando o tempo e o espaço das experiências propostas.

Tais projetos estão mais interessados nos processos, agenciamentos e negociações entre seus agentes, importando não só a maneira como se organizam os saberes e dados, mas a capacidade destes de improvisar e lidar com o imprevisível nas relações que se estabelecem entre as pessoas que está o foco da “estética colaborativa”. A ênfase está voltada mais para qualidade da interação do que na integridade formal de determinado artefato, ou mesmo na experiência individual do artista em produzi-lo.

Entre tais produções de natureza participativa e outras práticas artísticas de colaboração e apropriação, é fácil notar que a autoria está em processo de transformação. A investigação desses procedimentos na arte contemporânea faz com que alguns trabalhos atravessem uma etapa de mudança no cenário da criação, estabelecendo relações transversais em relação à autoria e aos trabalhos multiautorais.

Como processo aberto e reprogramável, como probabilidade de produção de possibilidades de criação, o trabalho *Memórias de Quintal* foi construído em múltiplas autorias; a realização dessa troca foi possível por se acreditar que muitas ainda são as dificuldades enfrentadas nas proposições e nos diálogos sobre a autoria e que levantam questões de ordem ética, pensando no anonimato do processo de criação à divulgação dos resultados dos trabalhos artísticos. Para fazer uma análise dos trabalhos artísticos realizados, tendo em vista a “escala de intimidade” em nível de relação, busco estabelecer o contato com o outro.

Nesse sentido, para amparar essas reflexões, procuro na arte relacional um suporte teórico e abordo o pesquisador contemporâneo francês Nicolas Bourriaud, através de seu livro *Estética Relacional*. Segundo sua

análise, após a Segunda Guerra Mundial, as mudanças na mentalidade humana foram significativas; nas práticas artísticas, teria havido uma modificação relevante, pois hoje a obra de arte pode fazer um intercâmbio ilimitado. Portanto, a arte hoje tem como tema a troca, as relações inter-humanas, o encontro propriamente dito. “A arte é lugar de produção de uma sociabilidade específica: resta ver qual é o estatuto desse espaço no conjunto dos ‘estados de encontro fortuito’ proposto pela Cidade” (BOURRIAUD, 2009, p. 22).

Com base nas afirmações de Bourriaud sobre a teoria da estética relacional, é possível estabelecer diálogos com as ações *Pró-quintal...* pensando na relação da obra de arte como um interstício social. O termo interstício é aplicado no mesmo sentido defendido por Karl Marx: como um intercâmbio que foge ao modelo econômico capitalista. A arte nesse sentido perde o seu luxo e passa habitar a vida cotidiana, e essa “[...] mudança da função e do modo de apresentação das obras mostra uma urbanização crescente da experiência artística” (BOURRIAUD, 2009, p. 20).

Em relação a essa urbanização e à arte contemporânea, Bourriaud (2009, p. 21) diz que:

Agora ela se apresenta como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada. A cidade permitiu e generalizou a experiência da proximidade: ela é o símbolo tangível e o quadro histórico do estado de sociedade, esse “estado de encontro fortuito imposto aos homens” [...] Esse regime de encontro casual intensivo, elevado a potência de uma regra absoluta de civilização, acabou criando práticas artísticas correspondentes, isto é, uma forma de arte cujo abstrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar-juntos, o “encontro”.

A estética relacional é, então, representada nesse conceito de interstício social como espaço de relações humanas que indica possibilidades de troca além da instituída pelo sistema (BOURRIAUD, 2009). Na prática da



arte relacional, o artista como propositor/agenciador determina as relações que serão desenvolvidas com sua proposta artística, criando relações entre as pessoas e o mundo por mediação de objetos estéticos.

A essência da prática artística residiria, assim, na invenção de relações entre sujeitos; cada obra de arte particular seria a proposta de habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim por diante, até o infinito. (BOURRIAUD, 2009, p. 30–1).

O artista/pesquisador durante a prática da arte relacional trabalha com modos de intercâmbio social em que a interação com o outro dentro da experiência estética passa a ser o lugar da obra de arte. Desse modo, os trabalhos que resultam da estética relacional estão inseridos num horizonte prático e teórico das relações humanas, almejando estreitar o espaço dessas relações e estabelecendo momentos de encontros e trocas. Dadas as novas maneiras de pensar e se relacionar com o outro e com o mundo, as formas relacionais marcam aberturas inesgotáveis para as produções da arte contemporânea.

Para exemplificar a produção da arte relacional com os artistas elegidos pelo crítico Bourriaud, um dos mais citados é Rirkrit Tiravanija: argentino que realizou sua peça no Aperto 93 da Bienal de Veneza. A principal característica de Tiravanija é envolver o espectador em seus trabalhos. Bourriaud cita um trabalho no qual Tiravanija deixa materiais básicos para que os espectadores possam preparar uma sopa (FIG. 43). Ele descreve assim a participação de Tiravanija:

Sobre uma estante de metal há um fogãozinho aceso que mantém em ebulição uma panela de água. Em volta da estante, espalham-se materiais de acampamento, sem nenhuma composição. Junto à parede há caixas de papelão,

na maioria abertas, contendo pacotes de sopas chinesas desidratadas que o visitante pode consumir à vontade, acrescentando a água fervente à sua disposição. (BOURRIAUD, 2009, p. 35).



FIGURA 43 – Documentação do trabalho de Rirkrit Tiravanija realizado na Bienal de Veneza em 1993.

Fonte: SUBLIME THINGS, 2014.

Definir o trabalho de Tiravanija segundo as categorias das artes plásticas é tarefa difícil. Bourriaud afirma que escapa a qualquer definição. Seria escultura? Instalação? *Performance*? Ativismo social? O que vemos desses trabalhos, dessas propostas seriam as respostas a noções e atitudes interativas, sociais, relacionais e políticas. A arte relacional, então, tomaria “[...] como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social, mais que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado” (BOURRIAUD, 2009, p. 19). A arte relacional, para Bourriaud, é sujeito e objeto de uma ética. Antes de inspirar-se na trama social, a arte se inclui nela. Assim, a arte é um estado de encontro. Sobre a presença da arte relacional perante os movimentos da história da arte, afirma Bourriaud (2009, p. 61–2):

[...] os artistas relacionais constituem um grupo que, pela primeira vez desde o surgimento da arte conceitual, nos meados dos anos 1960, não se apoia absolutamente na reinterpretação de tal ou tal movimento estético do passado; a arte relacional não é *revival* de nenhum movimento, o retorno a nenhum estilo; ela nasce da observação do presente e de uma reflexão sobre o destino da atividade artística. Seu postulado básico — a esfera das relações humanas como lugar da obra de arte — não tem precedente na história da arte, mesmo que, *a posteriori*, apareça como evidente pano de fundo de qualquer prática estética e como tema modernista por excelência: basta reler a conferência apresentada por Marcel Duchamp em 1957, “O processo criativo”, para se convencer de que a interatividade não é uma ideia nova... A novidade está em outro lugar. Ela reside no fato de que essa geração de artistas não considera a intersubjetividade e a interação como artifícios teóricos em voga, nem como coadjuvantes (pretextos) para uma prática tradicional da arte: ela as considera como ponto de partida e de chegada, em suma, como os principais elementos a dar forma à sua atividade.

Dessa maneira, podemos pensar que as aproximações conceituais da arte relacional com os trabalhos artísticos podem afirmar-se nesse espaço aberto para estar-junto, buscando a troca e a interação como experimentos díspares da vida social. Configura-se no “[...] artista que habita as circunstâncias dadas pelo presente para transformar o contexto de sua vida (sua relação com o mundo sensível ou conceitual) num universo duradouro”. (BOURRIAUD, 2009, p. 19). Logo, conclui-se que todos os trabalhos artísticos criados constituem um fator de interstício social realizadas no espaço particular do indivíduo em busca de ocupar espaços-tempos próprios e comuns dentro de uma realidade sensível, dissolvida na cultura da cidade.

### CAPÍTULO 3 – O ATELIÊ EM DESLOCAMENTO

O ateliê<sup>32</sup> é considerado um ambiente importante como espaço/lugar da criação ou do trabalho do artista. Há quem o use não só para esse fim, mas também para práticas nas quais esse ambiente torna-se parte da obra, que mescla o ateliê no processo de criação, fazendo desse espaço um lugar de acontecimento onde se insere a obra. Na história da arte, especificamente após o ano de 1960, o ateliê passou por transformações conceituais e físicas, sobretudo com a ampliação das linguagens artísticas e a influência da arte contemporânea. Não se pretende aqui aprofundar o conceito ou as definições relativas às mudanças, no percurso da história da arte, em relação ao ateliê; o que se pretende é pensar em sua expansão: como esse lugar de criação, esse espaço físico foi ampliado e ressignificado por alguns artistas como outro lugar de criação e atuação.

Ao abandonar o espaço do ateliê fixo, o artista encontra, no espaço da natureza e da cidade, uma extensão para a produção, a criação do trabalho artístico. Entre os anos 1960 e 1970, realiza-se uma nova investigação do papel do ateliê: os artistas iniciam um processo de análise pela desconstrução do ateliê estável, encontrando possibilidades de este se tornar um espaço de interface constante com o ambiente externo que busca ultrapassar as quatro paredes da sua construção física e arquitetônica. Portanto, o ateliê pode ser compreendido como um espaço que se amplia ao se estender ao campo da cidade, sempre em busca de novos territórios de atuação. O artista que investiga a possibilidade do ateliê em deslocamento

---

<sup>32</sup> “Ateliê é um termo francês para estúdio, é o lugar de trabalho de pessoas com vontade de criar e onde se pode experimentar, manipular e produzir um ou mais tipos de arte. Incluem-se nessa definição não só qualquer pequena sala onde um indivíduo trabalha na sua, peça de roupa, fotografia, vídeo, ilustração, escultura, pintura, animação, música, rádio etc., mas também grandes edifícios, como ocorre na indústria fonográfica e cinematográfica, além de designar um estúdio artístico, é utilizado para caracterizar o estúdio de um *designer* de moda ou mesmo artesão”. (ATELIÊ, 2014, *on-line*).

tem como condição necessária manter sua característica de lugar do artista, da criação, mas sem fisicalidades concisas e fixas.

Os espaços diversos escolhidos na cidade como territórios férteis constituem o ateliê onde o trabalho artístico se realiza. Pode-se definir esse território fértil aproximando-o do conceito de “laboratório” ou “canteiro de obras”; um local de experimentação em transformação. Lisette Lagnado, no texto “Ateliê, laboratório, canteiro de obras”, de 2002, faz apontamentos do uso dos ateliês na contemporaneidade. Segundo ela, o ateliê do artista foi ampliado de modo a se repensar na ideia do espaço fechado para se priorizarem a escala e o cenário urbano. Em suas palavras,

Estamos ainda acostumados a imaginar o local de trabalho do artista circunscrito a exigências arquitetônicas, um chão, paredes e teto, espécie de símile da situação em que a obra será exposta. Esse ambiente de produção tem feições de oficina, se a obra exige o uso de maquinarias mais pesadas, de um estúdio para um fotógrafo, e assim por diante. [...] A questão agora é: qual o sentido do ateliê se um trabalho foi gerado com recursos encontrados num contexto que tem vocação pública e, sobretudo, deve sobreviver ao teste de ser instalado em sítios inóspitos? (LAGNADO, 2002, *online*).

Penso que esses lugares que estabeleço como de criação na esfera da cidade, através dos deslocamentos para execução e desenvolvimento dos trabalhos artísticos, possam ser prováveis ateliês a “céu aberto”, lugar de particularidades dos acontecimentos, de projeção espacial, troca, conforto e desconforto, de segurança e perigo; lugares públicos, abertos, de uso coletivo. Com efeito, segundo a artista Brígida Baltar (2010, p. 75), os trabalhos realizados fora do ateliê em espaço aberto buscam uma espécie de espaço ideal de existência, “[...] um pós-paraíso dessacralizado, palco de eventos de ação e movimento, onde as encenações nunca se repetirão — lugar sem retorno, efetivação de puras singularidades sem volta”.

O artista dos Estados Unidos Robert Smithson desenvolveu um projeto fotográfico chamado *Os monumentos de Passaic* em que trabalhou com uma proposição artística resultante da exploração de um território específico: as ruínas encontradas nos subúrbios de Nova Jérsei. São seis fotografias realizadas em 1967 e apresentadas como resultado dessa criação, junto com um artigo composto de texto e mapa em negativo dos lugares fotografados publicado na revista *Artforum* de dezembro de 1967 (FIG. 44). O deslocamento físico que o artista propôs realizar para explorar tal território e realizar seu trabalho artístico possibilitou encontrar, no movimento exterior fora do ateliê, a elaboração de práticas artísticas contextuais em busca de deixar o lugar afetar, de maneira criativa, o procedimento que foi realizado como resultado final.

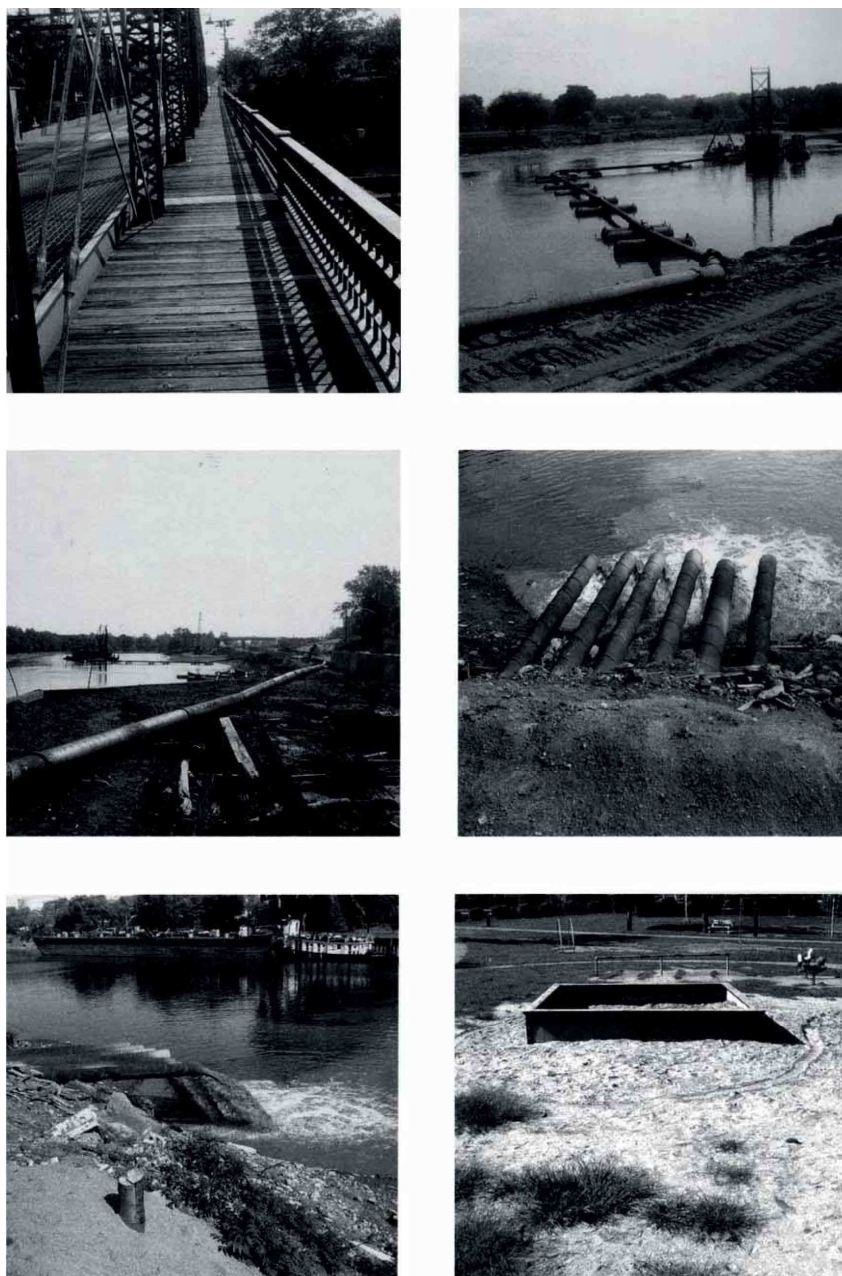


FIGURA 44 – Obra *Os monumentos de Passaic*, de Robert Smithson — Nova Jérsei, 1967.

Fonte: REDIN, 2015, *on-line*.

Smithson (2009, p. 191) descreve a necessidade de o artista contemporâneo deslocar-se do espaço fechado de seu ateliê e encontrar nessa exploração territorial uma possibilidade de criar uma adaptação do lugar específico de produção e criação:

O artista moderno em seu ateliê, elaborando uma gramática abstrata dentro dos limites de seu “ofício,” só leva a uma outra armadilha. Quando as fissuras entre mente e matéria se multiplicam em uma infinidade de lacunas, o ateliê começa a desabar [...] sair do confinamento do ateliê liberta o artista, em certa medida, das armadilhas do ofício e da sujeição da criatividade.

A realização de deslocamento para várias regiões do espaço externo com o propósito de procurar lugares que possibilitassem criar obras foi uma marca do processo de trabalho de Smithson. Quase todos os seus projetos implicavam o deslocamento e o abandono do ateliê fechado do artista. O ateliê, então, parte para um deslocamento territorial em circunstâncias dos trabalhos artísticos realizados nesse espaço externo; e o artista experimenta uma vivência da sua prática através do deslocamento espacial que demanda explorar novos territórios para criação. A exploração desses novos territórios para produção artística amplia, em um primeiro momento, a percepção do deslocamento, a expansão que os caminhos vão se dando e interligando;<sup>33</sup> depois, amplia a observação de qual será a potência desse território para a criação poética de dados trabalhos.

Com base nessa abordagem de um ateliê em deslocamento, podemos perceber uma característica que se expande para as reflexões sobre o território; e falar de território é tarefa complexa, pois cada vez mais se impõe uma amplitude do conceito, à medida que sujeitos de áreas diversas do conhecimento se dedicam a tratar desse conceito. Por exemplo, o conceito

---

<sup>33</sup> O tema das caminhadas foi abordado no capítulo 1, no item “O caminhar na cidade para a criação poética”. Aqui faço apontamentos sobre esse deslocamento apenas para enfatizar esse meu interesse pelo ateliê aberto, amplo, no espaço da cidade.



defendido pelo geógrafo brasileiro Rogério Haesbaert no livro *Territórios alternativos* sintetiza o território de modo a conectar as abordagens e áreas do conhecimento; daí que o apresenta, também, como localização num espaço físico, concreto. Diz ele:

[...] o território não deve ser confundido com a simples materialidade do espaço socialmente construído, nem com um conjunto de forças mediadas por esta materialidade. O território é sempre, e concomitantemente, apropriação (num sentido mais simbólico) e domínio (num enfoque mais concreto, político-econômico) de um espaço socialmente partilhado [...] Existe, assim, uma imensa gama de territórios sobre a superfície do globo terrestre e a cada qual corresponde uma igualmente vasta diversidade de territorialidades, com dimensões e conteúdos específicos. As conotações que a territorialidade adquire são distintas dependendo da escala, se enfocada ao nível local, cotidiano, ao nível regional ou ao nível nacional e supranacional. (HAESBAERT, 2002, p. 130).

Portanto, o conceito de território não está ligado a um lugar fixo, tampouco só à terra; antes, guarda algumas de suas propriedades — isto é, do lugar geográfico. Mas posso pensar que o território provoca — e é sempre afetado por — ações, desprendimentos, sentimentos, movimentos, velocidades, imagens, procuras, capturas, comportamentos, posições de um olhar, vivências, sons e cheiros inseparáveis. Nessa lógica, os espaços percorridos na cidade e as topografias<sup>34</sup> estabelecidas para criar os trabalhos práticos associados com a pesquisa que esta dissertação materializa obtiveram uma característica de territorialidade que ganha conotação simbólica. Isso porque se entende uma região, um espaço ou um lugar de trocas simbólicas, também, como território específico, requalificando-os como espaços afetivos de uso transitório.

---

<sup>34</sup> Topografia é a descrição minuciosa de uma localidade; topologia (TOPOGRAFIA, 1988, p. 676).

### 3.1 Apontamentos sobre os registros das ações práticas

Desde 2006, exerço minha poética com ênfase na cidade e na natureza a fim de encontrar uma possibilidade de usufruir dos espaços citadinos para pensar em como lidamos com a natureza no contexto da urbanização. O uso da fotografia aparece na maior parte dos trabalhos; sem dúvida, ocupa lugar de referência, de princípio “[...] operatório do pensamento plástico” (FREIRE, 1999, p. 96). A máquina fotográfica, então, tornou-se minha ferramenta de trabalho: busco com a fotografia registrar as etapas da realização das ações poéticas dos trabalhos propostos nesses espaços da cidade e/ou da natureza, tratando esse registro como um momento único do processo.

A dificuldade de acesso a certos lugares para a concepção de trabalhos artísticos tornou-se uma característica de projetos que usam os espaços da cidade, como a arte urbana, bem como os espaços da natureza, como a *land art*,<sup>35</sup> com caráter temporário e efêmero; ou ainda por serem imateriais. Dessa forma, os artistas recorrem à fotográfica como meio de registros de suas obras.

Em meados dos anos 60 e 70, a presença do registro documental nas experimentações artísticas foi marcada pelo movimento crescente que gerou trabalhos que ocupassem os espaços para realizações de obras efêmeras e, às vezes, inacessíveis ao público. Aí se incluem instalações provisórias, *performances*, processos criativos sem resultados materiais, ações realizadas em lugares privados, públicos ou muito distantes do olhar do público. As

---

<sup>35</sup> Segundo pesquisadores do movimento artístico, a *land art* foi reconhecida como uma das inspirações artísticas. No fim dos anos 60, um número de artistas iniciou, fora das quatro paredes da galeria, uma série de criações no deserto e montanhas dos estados norte-americanos de Nevada, Utah, Arizona e Novo México. “A *land art* deixa os espaços comuns de exposição como a galeria, o ateliê e o museu para “investir no planeta”; renova a noção de exposição: uma experiência real e intransponível, representada em vastos espaços”. Disponível em: [http://www.catalogodasartes.com.br/Detalhar\\_Link\\_Historia\\_Arte](http://www.catalogodasartes.com.br/Detalhar_Link_Historia_Arte) Acesso em: 11 de nov. 2014.

experimentações e investigações foram documentadas através da fotografia e do vídeo, bem como de outros rastros que, eventualmente, deixaram nos espaços de atuação. Além disso, encontra-se na arte urbana um tipo de arte que, dadas as características de alguns trabalhos, não é possível de expor em museus ou galerias, a não ser por meio de registro fotográfico. Nesse caso, a fotografia torna-se o desdobramento do objeto de arte em contexto, uma vez que permite à obra ser visualizada.

A pesquisadora Cristina Freire (1999, p. 95) afirma que muitos artistas trabalham desde os anos 70 “[...] em escalas, dimensões e localizações que supõem, de saída, o registro fotográfico”. Nas artes visuais, pode-se inserir tais processos criativos que usam a fotografia e/ou o vídeo como registro de um princípio poético; assim como no trabalho de Artur Barrio,<sup>36</sup> onde a fotografia exerce a função apenas de registro, adquirindo o sentido de divulgação, de uma informação; mas “[...] nunca em sua totalidade, já que as fotos nunca registram todos os aspectos de uma pesquisa” (BARRIO, 2002, p. 147). Ele “[...] exige que o trabalho artístico seja, antes de mais nada, experiência, sem limitações nem condicionamentos” (CANONGIA, 2002, p. 236); daí que procura a permanência através do registro fotográfico em sua obra. Diz ele:

Devido ao meu trabalho estar condicionado a um tipo de situação momentânea, automaticamente o registro será a fotografia, o filme, a gravação etc. — ou simplesmente o registro retiniano ou sensorial. [...] Em meu trabalho encaro o registro como filme ou foto simplesmente como o processo informativo de uma ideia. (BARRIO, 2002, 145–6).

---

<sup>36</sup> Quando Artur Barrio surgiu na cena artística brasileira, no fim da década de 60, sua obra determinou uma cisão, uma fratura, com tudo que se havia produzido no país. Em sua obra não há meio-termo porque não há termo, verdade, autoridade; o trabalho pretende ser uma voz de “descompressão”, um distúrbio, em meio às coações de um *status quo* opressivo (BARRIO, 2002, p. 195–6).

Barrio é um dos artistas que rejeitam a condição de obra para as fotografias: ele acredita que estas só registram o trabalho. Ao contrário dele, não busco determinar um princípio definidor para a realização dos registros fotográficos das minhas ações poéticas: os registros podem apresentar a poética da ação e a informação documental impregnada nesse registro. As imagens não carregam uma característica puramente documental; existe uma preocupação estética: podem ser, simultaneamente, poéticas e documentais. Assim, a fotografia pode ser “[...] testemunho de um processo operatório e registro do inacessível espacial” (FREIRE, 1999, p. 103).

Pode-se dizer que os documentos fotográficos dos trabalhos artísticos apresentados nesta dissertação carregam uma poética que é dada pelo olhar do indivíduo que capta a imagem, pois são realizados por mim ou em colaboração com outros artistas/fotógrafos/amigos convidados. Aliás, foi de extrema importância a colaboração no registro dos trabalhos: ajudou na captação das imagens, pois no instante das ações eu me encontrava quase sempre em diálogo com transeuntes e com moradores das casas visitadas; além disso, a participação de outros contribuiu com a peculiaridade do olhar: nem sempre o que me atraía era o que atraía o olhar do fotógrafo. Daí que nessa diversidade de imagens se pode encontrar uma potência afetiva e simbólica do olhar do outro no meu trabalho.

Essa presença do olhar do outro aparece em vários momentos das ações poéticas e quando as fotografias são solicitadas para envio por meio da internet como no trabalho *Memória de Quintais*. Assim, é possível revisitar o meu trabalho através do olhar do outro. Posso percorrer os lugares onde as ações foram realizadas e, através dos registros fotográficos, sempre tenho surpresas: detalhes que me passaram despercebidos; ângulos nos quais não pensei para enquadrar algum detalhe; particularidades e objetividades que não me afetavam e eu não experimentava (FIG. 45,46 e 47). Fotografar é uma ação que retrata vestígios de um momento e um lugar preciso, carregando no registro impressões individuais de um olhar; e sempre “[...] há

uma certa intenção de permanência de algo que definitivamente escapa” (FREIRE, 2006, p. 51).

Aqueles que não vivenciaram as ações e as conhecem apenas como registros podem, em um primeiro instante, apreender apenas o que o registro descreve; mas se sabe que cada imagem é dotada de um estado de sentimento, que são marcas mais difíceis de partilhar em uma fotografia de registro do que em uma imagem mais poética.



FIGURA 45: Registro das ações práticas realizadas por artistas/fotógrafos/amigos.

Fonte: acervo próprio. Crédito: Rafael Ribeiro — Patos de Minas, 2013.



Figura 46: Registro das ações práticas realizadas por artistas/fotógrafos/amigos.

Fonte: acervo próprio. Crédito: Paulo Rogério — Uberlândia, 2014.



FIGURA 47 - Registro das ações práticas realizadas por artistas/fotógrafos/amigos.

Fonte: acervo próprio. Crédito: parte superior à esq.: Eduardo Prado — Uberlândia, 2014; ao centro: Bruno Caixeta; na parte inferior à esq.: Priscila Rampin — Uberlândia, 2014; à dir.: Kenner Prado — Uberlândia, 2014.



Pode-se então pensar se o registro é arte ou não; e assim discorrer entre duas possibilidades de registro: a que concebe a fotografia como mero registro documental do trabalho, para arquivos e até para desenvolvimentos processuais da criação mas sem incorporá-la ou concebê-la como objeto de arte em si; e a que se vale do registro como processo operatório da criação plástica, buscando na imagem fotográfica o desdobramento da ação poética, seja a ação realizada no espaço urbano, na natureza ou em espaços institucionalizados. Logo, conclui-se que o registro e a documentação podem se tornar um potencial poético, um prolongamento do resultado estético, que permite realizar a imagem em outros suportes e criar reproduções, possibilitando a veiculação da fotografia como resultado do trabalho poético.

Tais reproduções dos registros podem ser distribuídas em canais diferentes: exposições, vídeos, livros de artista, catálogos, jornais, revistas e impressos. Uma análise da atribuição desses registros nas criações poéticas permite perceber que o registro não tem uma característica apenas documental, daí que a fotografia pode tornar-se parte do programa da obra, além de testemunhar a existência do trabalho: sua operação e seu resultado — a própria obra como definem alguns artistas.

### **3.2 A Exposição**

Para pensar na exposição dos trabalhos práticos apresentados no capítulo 2 vinculada à defesa desta dissertação, considere a questão da fotografia e do registro realizados no espaço público e privado da cidade, além de outros documentos de processo que compuseram o trabalho. Ao tratar da importância do registro e da documentação, Luiz Cláudio Costa

(2009, p. 90) reflete sobre o registro como parte do trabalho na arte contemporânea:

O registro que é parte da obra crítica, é um elo dessa cadeia que busca refletir a arte em seu contexto, por meio da análise e da desconstrução de discursos, arquiteturas, visibilidades e poderes. Ao duplicar o evento artístico, ele pode oferecer outro evento na atualidade do acontecimento, em razão de sua exterioridade (o contexto, a paisagem, os atores, os observadores), ao mesmo tempo em que permite sua divisão e transferência para novos espaços e novos tempos. Nesse sentido, o registro é parte constitutiva da obra atual, seu ambiente de pensamento em seu próprio espaço.

Nesse sentido, a exposição do registro fotográfico e videográfico é uma maneira que o público tem de conhecer as ações poéticas e ter contato mais próximo com a ideia do trabalho. Noutros termos, trata-se de uma forma de divulgá-las.

Elaborei a exposição pensando na ideia de *“escalas de intimidade”* — expressa no segundo capítulo e que se estende ao nome da exposição. O espaço da exposição é o Museu Universitário de Arte/MUnA, da Universidade Federal de Uberlândia, especificamente a área do mezanino e da sala de pesquisa Lucimar Bello. Para pensar nessa ideia de *“escalas de intimidade”*, tracei um percurso onde o visitante passa pelos registros das ações poéticas realizadas nas ruas, de início, depois nas praças e, enfim, nos jardins, nos quintais. A ideia é fazer que o visitante sinta um pouco desse percurso do trajeto público-privado e essa intimidade, tanto com o espaço quanto com as pessoas que foram fundamentais para construção deste trabalho. Outra estratégia encontrada para fazer circular o trabalho foi através dos cartões-postais, dos lambe-lambes, dos pacotes de sementes e das mudas de laranjeiras, disponíveis para os visitantes levarem da exposição.

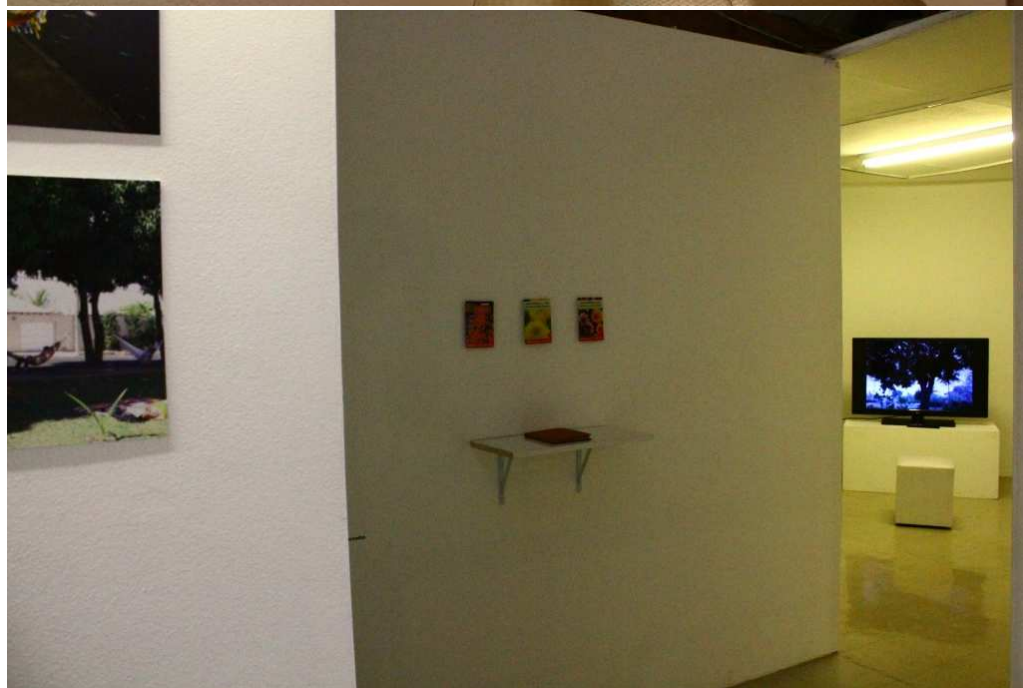
Para tratar de outras práticas e outros modos de circulação de um trabalho artístico, Regina Melim (2006, p.3)<sup>37</sup> descreve sua publicação intitulada *Espaço portátil: exposição–publicação* nestes termos:

Imaginada e concebida no formato de uma publicação-exposição, esta proposição móvel pode habitar temporariamente um espaço expositivo, com o mínimo de recursos ou sofisticação de montagem, e ser ativada continuamente por cada um dos visitantes, que poderão levá-la consigo, estendendo sua participação, ampliando seus níveis de reflexão.

Penso que esses meios de circulação do trabalho artístico permitem ampliar circuitos e criar outros. Circuitos estes que podem ir além dos espaços restritos das galerias. Assim, mesclo a possibilidade de a exposição oferecer não só os registros dos trabalhos, mas também algo mais que possa estender o trabalho e fazer o visitante participar das proposições reunidas na pesquisa e levando uma parte da exposição para sua casa, para seu canteiro, para seu quintal.

---

<sup>37</sup> Regina Melim é doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, docente e pesquisadora em arte contemporânea do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina.





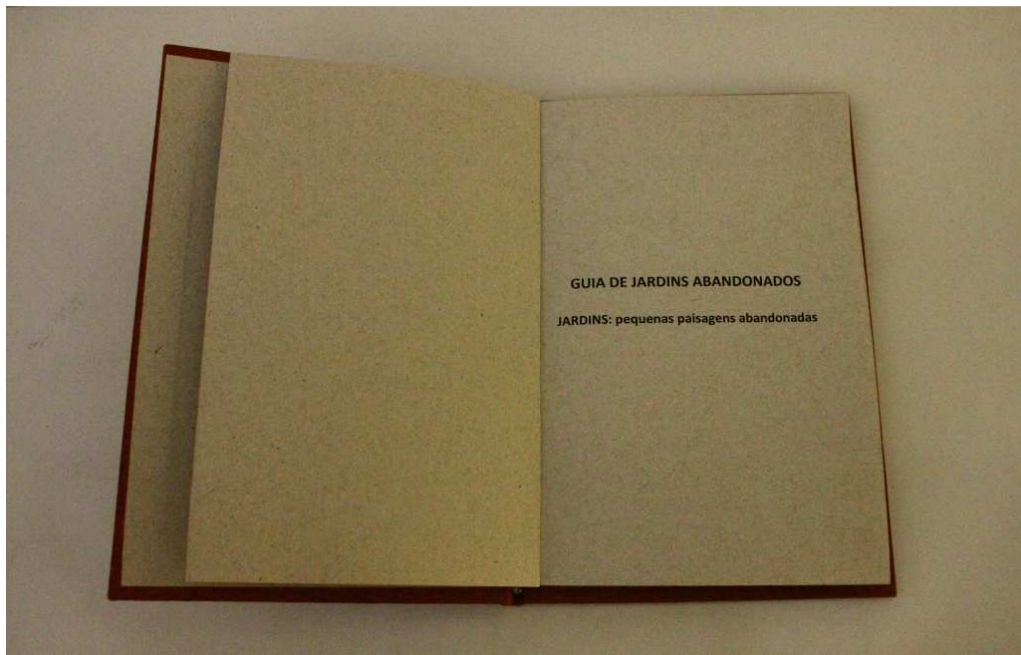




















#### **IV – CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Em uma pesquisa cuja característica parte da instauração de um trabalho artístico, ela se desenvolve mediante abordagens poéticas e teóricas suscitadas. Assim, torna-se necessário clarear a abertura de possibilidades de procedimentos na pesquisa como um todo, pois são o processo e o trabalho que ditam os caminhos da investigação metodológica e bibliográfica, as relações com os conceitos e com outros artistas etc.

No período da pesquisa de mestrado, pude abordar os temas centrais que considerei pertinentes: o contexto da cidade e os aspectos relacionados com a natureza. Pude levantar questões que me foram fundamentais para refletir sobre como habitamos e observamos a cidade contemporânea e sobre qual poderia ser minha inserção nesse contexto para criar ações poéticas no espaço citadino relativas à paisagem urbana, de modo que esta pudesse ser olhada do ponto de vista poético e crítico.

A pesquisa consistiu em um trabalho sobre a arte na cidade e a experiência sutil da arte como operadora de deslocamentos cotidianos nos usos da cidade, nos espaços públicos, privados e semiprivados. A intenção com as inserções das ações poéticas foi propor, aos transeuntes e moradores, que não só olhassem a cidade como uma composição de elementos objetivos, como uma cidade funcional, fria, que não afeta seus habitantes, mas que também a observassem para perceber, mesmo que de maneira sutil, maneiras de fazer usos dela; de perceber como podemos ser afetados por outras formas de pensar ou repensar em espaços como as ruas, as praças, os jardins e os quintais.

Como locus de pesquisa, elegi Patos de Minas e Uberlândia, ambas em Minas Gerais, ambas formadas por um bairro de nome Laranjeiras. Tracei diversas caminhadas urbanas, sobretudo nesses bairros. O deslocamento corporal na prática artística, dado através das caminhadas e que utilizo como ferramenta de criação, possibilitou-me explorar esses percursos. Assim, pude

observar e compreender, de maneira mais ampla, situações adversas encontradas não apenas nesses dois bairros específicos, mas também noutros espaços que foram percorridos para desenvolver a pesquisa poética. Essas caminhadas e observações resultaram na elaboração dos projetos artísticos que sucederam com base em questionamentos levantados através de anotações, reflexões e diálogos com transeuntes e moradores, para que todas as problematizações e averiguações sobre o pensar na cidade e na natureza contribuíssem para alimentar a criação dos trabalhos, detectar elementos poéticos importantes para a pesquisa e compor novos olhares sobre aqueles espaços urbanos específicos.

Investiguei vários modos de registrar as paisagens citadinas, de captar suas sutilezas poéticas; mas foi na imagem do abandono, do descuido, da natureza assolada que a cidade se apresentou perante minha vontade de me apropriar de seus espaços e pensar na relação entre espaço e lugar, cidade e natureza, arte e cidade, entendendo os rumos das minhas ações poéticas. Interpretar o abandono, as constantes transformações físicas da cidade e os poucos espaços de natureza aponta para uma urgência de cuidados com o lugar que habitamos: urgência que começa em nós: nas nossas relações afetivas, sociais e políticas.

Com as inserções das ações poéticas, não se pretendeu resolver problemas urbanos, mas sim possibilitar uma reflexão sobre uma cidade mais humana, mais “verdadeiramente” pública, onde desejo de habitá-la e cuidá-la seja nosso, sem que busquemos transferi-lo para a competência dos órgãos governamentais.

Uma das intenções deste trabalho é propor uma expansão no modo de ver a cidade e seus espaços — como podemos ocupá-los e valorizá-los — e, logo, no modo de sermos responsáveis por essas transformações.

Portanto, realizar as ações poéticas possibilitou-me analisar e compreender um olhar sobre a prática da arte e da própria arquitetura urbana. Ao me envolver com esses espaços citadinos, pude atentar-me a

aproximações entre arte e vida e aos desvios que encontramos para criar deslocamentos na arte e em nós mesmos.

Realizar a criação poética no espaço urbano significou designar interstícios nos espaços públicos ao se modificar um local de passagem — a exemplo das praças que se tornam espaço de trocas simbólicas — para atrair o transeunte e fazer dele um partícipe ativo do trabalho. Tal intento foi desafiador, pois essas ações não aconteceriam sem a participação do outro, exceto no trabalho + *Árvores*, que pressupôs apenas a fixação dos lambe-lambes nos postes. Aqui, a presença do outro não foi tão ativa;<sup>38</sup> a ação se dirigiu aos moradores de um modo geral. Nas outras ações, porém, contamos com a colaboração e participação veemente do querer do outro para efetivar o trabalho.

Passando para a ação da praça, o contato é eventual e dependente da aproximação espontânea dos transeuntes; nos jardins, estabeleço uma relação de aproximação com os moradores, pois inicio um diálogo e um breve contato na entrega dos envelopes de sementes; nos quintais, o contato é bem mais amplo: as conversas se estenderam, e a relação com o morador foi mais instigante: propus a visita a esse espaço privado e íntimo, e em todas as visitas prevaleceu um encontro afetivo com os moradores, o que favoreceu imensamente a concretização das ações. Nesse sentido, posso pensar que arte realizada nos espaços da cidade é uma arte que fortalece os laços com o outro: o desconhecido, o habitante. A partir desses encontros, dessas trocas afetivas, dos laços criados — mesmo sendo instantâneos e efêmeros —, posso lançar no cotidiano desses espaços uma possibilidade de outros olhares sobre a paisagem, de repensar nos lugares e nas formas apropriação dos espaços de encontros, além de poder inserir o lazer e a descontração em

---

<sup>38</sup> Na exposição, a participação do outro no trabalho + *Árvores* foi concebida como fundamental para difundir os lambe-lambes. A tiragem de mil unidades foi disponibilizada na exposição para que os visitantes peguem e fizessem colagens nos postes da cidade ou noutro lugar que acharem pertinente.

um trabalho que pode estar impregnado de uma reflexão crítica, social, ambiental e política.

Pensando no processo — construção do projeto inicial, elaboração do relatório de qualificação e término da dissertação —, muita coisa foi modificada, alterada e repensada; rumos mudaram de acordo com as assimilações, as leituras, as reflexões, as orientações, as exposições, os encontros com artistas e as obras que me ajudaram a criar um repertório de uma poética pessoal, possibilitando uma expansão de conhecimentos. Não pretendo encerrar esses projetos artísticos, essas ações poéticas, pois não acredito que sejam conclusivos; ao contrário, creio que possam ser continuadas e desdobradas em outras ações.



## V – REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Fernanda. Acredite nas suas ações. In KUNSCH, Graziela. **Revista Urbânia 3**. São Paulo: Pressa, 2008, p. 70–4.

A PATTERN DAY. **29 Bienal**: Paulo Bruscky. Disponível em: <<http://www.anamappe.com.br/blog/2010/11/29-bienal-de-artes-paulo-bruscky>>. Acesso em: 19 dez. 2014.

ARDENNE, Paul. **Un arte contextual**: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia: Cendeac, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**; tradução Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ATELIÊ. In: DICIONÁRIO informal. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/ateli%C3%AA/>>. Acesso em: 7 dez. 2014.

BALTAR, Brígida. **Passagem secreta**. Rio de Janeiro: Circuito, 2010.

BARRIO, Artur. Entrevista. In: CANONGIA, Ligia (Org.). **Artur Barrio**. Rio de Janeiro: Modo, 2002.

BIJARI. **Gentrificação** — pôster, 2007. Disponível em: <<http://www.bijari.com.br/?portfolio=gentrificado>>. Acesso: 8 maio 2014.

BIJARI. **Motomix** — *Jardins móveis*, 2009. Disponível em: <<http://www.bijari.com.br/?portfolio=motomix-jardins-moveis>>. Acesso: 8 maio 2014

BIJARI. **Fazemos** — nossa arte. Disponível em: <<http://www.bijari.com.br/?portfolio=fazemos>>. Acesso: 8 maio 2014.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BULHÕES, Maria Amélia. Faz-se o caminho ao andar? **Sul 21**, Porto Alegre, RS, 30 março de 2013, “Opinião pública”. Disponível em: <<http://www.sul21.com.br/jornal/faz-se-o-caminho-ao-andar>> Acesso em: 10 agosto 2013.

BUREN, Daniel. **Deux plateaux** — 1986. Disponível em:  
<<http://www.danielburen.com/images/exhibit/547?ref=search&q=Deux+Plateaux>>. Acesso em: 06 maio 2014.

BUREN, Daniel. **Textos e entrevistas escolhidos [1967–2000]**.  
Organização: Paulo Sergio Duarte; tradução: Ana Maria Castro Santos, André Sena, Lúcia Maia. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

CAMPBELL, Brígida; TERÇA-NADA!, Marcelo. **Intervalo, respiro, pequenos deslocamentos**: ações poéticas do Poro. São Paulo: Radical, 2011.

CANONGIA, Ligia (Org.). **Artur Barrio**. Rio de Janeiro: Modo, 2002.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: G. Gili, 2013.

CARTOGRAVISTAS. **Exposição cartografista de céus**: proposições para compartilhamentos — 6 de novembro de 2011. Disponível em:  
<[http://cartografistas.blogspot.com.br/2011/11/exposicao-cartografista-de-ceus\\_06.html](http://cartografistas.blogspot.com.br/2011/11/exposicao-cartografista-de-ceus_06.html)>. Acesso em: 18 set. 2014.

CATTANI, Iceia Borsa. Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. In:  
Brites, Blanca; TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CAVALCANTI, Ana Rosa Chagas. Arquiteturas da resistência: o coletivo Bijari. **Ímpeto — Arquitetura e Urbanismo**, Maceió: ed. UFAL, p. 4–8, 2011. Disponível em: <[http://issuu.com/revistaimpeto/docs/impeto\\_03](http://issuu.com/revistaimpeto/docs/impeto_03)>. Acesso em: 10 nov. 2014.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer/tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2012.

CITRUS x SINENSIS. In: WIKIPEDIA. Disponível em:  
<<http://pt.wikipedia.org/wiki/Laranjeira>>. Acesso em: 3 abr. 2014.

COSTA, Luiz Cláudio da (Org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/FAPERJ, 2009.

DAMATTA, Roberto. **A casa & a rua**. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DERDYK, Edith. **Linha de horizonte**: por uma poética do ato criador. São Paulo: Escuta, 2001.

DIA ART FOUNDATION. **Joseph Beuys** — 7000 Oaks. Disponível em: <<http://www.diaart.org/sites/page/51/1295>>. Acesso em: 9 abr. 2014

DUARTE, Marcelo. Samba baiano chega a São Paulo em miniatura de trio elétrico. **Curiosidade** — blog do Estadão, 6 de fevereiro de 2012. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/curiosidade/categorias/exposicoes/>>. Acesso em: 05 jan. 2015.

FARKAS, Solange Oliveira. **Joseph Beuys**: a revolução somos nós. Catálogo de exposição. São Paulo: Sesc Pompeia, 2010.

FERVENZA, Hélio; SANTOS, Ivone. **Prosa de jardim 2** — 2008. Disponível em: <<http://www.heliofervenza.net/arquivo/proposicoes/jardim/index.htm>> Acesso em: 9 out. 2014.

FLÔRES, Melissa. **Ocorrências secretas**. Fotografias de Melissa Flôres e André Luis Fávero, convidados: Jailton Moreira e Maria Helena Bernardes. Porto Alegre: Edição do Autor, 2010.

FLÔRES, Melissa. **Secret garden**. Muito além do jardim — junho de 2008. Disponível em: <[http://www.arena.org.br/textos/textos\\_principal.php](http://www.arena.org.br/textos/textos_principal.php)>. Acesso em: 15 out. 2014.

FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky**: arte, arquivo e utopia. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo**: arte conceitual no Museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GRUPO DE INTERFERÊNCIA AMBIENTAL/GIA. Entrevista com grupo concedida a André Luiz Mesquita em 19 de janeiro de 2006. In: MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990–2000)**. 428 f. 2008. Dissertação (Mestrado em História) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em: <[file:///D:/E-books/DESIGNGr%C3%A1fico/dissertacao\\_Andre\\_Mesquita.pdf](file:///D:/E-books/DESIGNGr%C3%A1fico/dissertacao_Andre_Mesquita.pdf)>. Acesso em: 28 set. 2014.

GONÇALVES, Eduarda Azevedo. **Cartogravista de céus**: proposições para compartilhamentos. Tese (Doutorado em Artes Visuais) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

HAESBAERT, Rogério. **Territórios alternativos**. São Paulo e Niterói: Contexto; ed. UFF, 2002.

JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista (Tradução Estela dos Santos Abreu). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JURISWAY. **Noções sobre a relação de comodato**. Disponível em: <[http://www.jurisway.org.br/cursos/curso.asp?id\\_curso=226](http://www.jurisway.org.br/cursos/curso.asp?id_curso=226)>. Acesso em: 21 nov. 2014.

KRAUSS. A escultura no campo ampliado. **Gávea**, Rio de Janeiro, n. 1, dez./1984.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre *site-specificity*. **Artes & Ensaios** – revista do programa de pós-graduação em Artes Visuais da EBA – UFRJ, Rio de Janeiro, ano XV, n. 17, p. 167–87, 2008.

LAGNADO, Lisette. Ateliê, laboratório e canteiro de obras. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, domingo, 13 de janeiro de 2002, “mais!”. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1301200212.htm>>. Acesso em: 11 out. 2014.

MACHADO, Tiago. **Revelar o cenário, emprestar a paisagem**: o trabalho *in situ* de Daniel Buren e o sistema de arte. 2013. Tese (doutorado em História Social) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

MANO, Rubens. Um lugar dentro do lugar. In: KUNSCH, Graziela. **Urbânia 3**, São Paulo: Pressa, p. 101–11, 2008.

MARQUEZ, Renata. **Cidades em instalação**: arte contemporânea no espaço urbano. 2000. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) — Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MARQUEZ, Renata; CANÇADO, Wellington. **Domesticidades**. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas/ICC, 2010.

MOREIRA, Diego. Gentrificação: conceito e o exemplo da “nova luz”. **Geografia — Conceitos e Temas**, quinta-feira, 12 de janeiro de 2012. Disponível em: <<http://conceitosetemas.blogspot.com.br/2012/01/gentrificacao-conceito-e-o-exemplo-da.html>>. Acesso em: 26 maio 2014.

MELIM, Regina. Espaço portátil: exposição—publicação. **ARS**, São Paulo, v.4, n. 7, 2006. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S167853202006000100007&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S167853202006000100007&script=sci_arttext)>. Acesso em: 14 dez. 2014.

NATUREZAS\_URBANAS'S BLOG. **Experiências relacionadas** — caçambas verdes, 17 de junho de 2009. Disponível em: <<http://naturezasurbanas.wordpress.com/author/naturezasurbanas/page/2/>>. Acesso em: 07 de jun. 2014.

NO NEW ENEMIES NETWORK. **7000 Oaks**. Disponível em: <<http://nonewenemies.net/2010/09/23/7000-oaks>>. Acesso em: 9 abr. 2014.

NOVOS CURADORES. **Joseph Beuys está entre nós!** — 17.09.2010. Disponível em: <<http://www.novoscuradores.com.br/artigo-blog/joseph-beuys-esta-entre-nos>>. Acesso em: 9 abr. 2014.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PORO. **Folhas de ouro** — 20 de maio 2013a. Disponível em: <<http://poro.redezero.org/ver/intervencao/folhas-de-ouro/>>. Acesso em: 2 março. 2014.

PORO. **Interruptores para poste de luz** — 6 de maio de 2013b. Disponível em: <<http://poro.redezero.org/ver/intervencao/interruptores-para-poste-de-luz/>>. Acesso em: 2 março 2014.

POSSA, Andréa Christine Kauer. **O grafite e sua trajetória da rua para a instituição cultural**. 2011. Dissertação (Mestrado em Processos e Manifestações Culturais) — Universidade Feevale de Novo Hamburgo. Disponível em: <<http://biblioteca.feevale.br/Dissertacao/DissertacaoAndreaPossa.pdf>>. Acesso em: 8 maio 2014.

RANCIÈRE, Jacques. Biopolítica ou política? **Urdimento**, n. 15, out. 2010. Disponível em: <[http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2010/Urdimento\\_15.pdf](http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2010/Urdimento_15.pdf)>. Acesso em: 20 mar. 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF/Martins Fontes, 2012.

REDIN, Mayana. Os meteoritos e o conceito erodido do infinito. **Carbono**, n. 5, "Dossiê". Disponível em: <<http://revistacarbono.com/artigos/05os->>

meteoritos-mayana-redin/#sthash.N82lQrZr.gBsCpflq.dpuf>. Acesso em: 14 jan. 2015.

REY, Sandra. Gravação da conversa com a artista durante o 4º Simpósio de Arte Contemporânea. Na abertura da exposição *Territórios expandidos*, em 27 de out. de 2009, em Santa Maria. 2009. In: PAVIN, Fabiane Sartoretto. **Processos híbridos na arte contemporânea: uma abordagem a partir da poética de Sandra Rey**. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS — “Entre Territórios”, 19., 20–5/9/2010, Cachoeira, Bahia, Brasil, p. 325–37. Disponível em: <[http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/fabiane\\_sartoretto\\_pavin.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/fabiane_sartoretto_pavin.pdf)>. Acesso em: 13 fev. 2014.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica de pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes visuais**. Porto Alegre: ed. UFRGS, 2002.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. *Riposatevi*, a Tropicália de Lucio Costa: o Brasil na XIII Trienal de Milão. **Vitrusvius**, 6 de janeiro de 2006, “Arquitextos”. Disponível em: <<http://www.vitrusvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.068/388>>. Acesso em: 05 jun. 2014.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. **Arquitetura em transe** — Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi: nexos da arquitetura brasileira pós-Brasília 1960–85. 2007. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

SANTOS, Milton. **Da totalidade ao lugar**. São Paulo: ed. USP, 2005.

SANTOS, Milton. **Metamorfose do espaço habitado**: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia. São Paulo: Hucitec, 1988.

SILVA, Breno; GANZ, Louise. **Lotes vagos**: ocupações experimentais. Belo Horizonte: ed. Instituto Cidades Criativas, 2009.

SILVA, Breno. **Lotes vagos**. Disponível em: <<http://www.brenosilva.art.br/#http://www.brenosilva.art.br/?portfolio=muros-salvador>>. Acesso em: 6 out. 2014.

SITUACIONISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3654](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3654)>. Acesso em: 1 abr. 2014.

SMITHSON, Robert. Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson. In: FERREIRA, Gloria; COTRIN, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

SUBLIME THINGS. **Plates and art**. Disponível em:  
<<http://www.sublime.ag/things/?p=1062>>. Acesso em: 14 jan. 2015.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TOPOGRAFIA. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário básico da língua portuguesa**. Cidade: editora, 1988.

UBERLÂNDIA [prefeitura]. **Lei complementar 23, de 7 de abril de 2011**. Dispõe sobre o parcelamento do solo do município de Uberlândia e de seus distritos e dá outras providências. Disponível em:  
<[http://www.uberlandia.mg.gov.br/uploads/cms\\_b\\_arquivos/1814.pdf](http://www.uberlandia.mg.gov.br/uploads/cms_b_arquivos/1814.pdf)>.  
Acesso em: 12 dez. 2014.

WASEM, Marcelo Simon. **Processos colaborativos, contaminações e jogos de alteridade em arte pública**: experiências na criação de uma rádio comunitária. 2008. Dissertação (mestrado em Artes Visuais) — Universidade do Estado de Santa Catarina.

