

projeto

O ARTE MÓVEL URBANA:  
A DISCUSSÃO DA CIDADE ATRAVÉS DO CORPO

Yara Paula Martins

o i o j c

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO  
E DESIGN - FAUeD  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E  
URBANISMO - PPGAU

O ARTE MÓVEL URBANA: A DISCUSSÃO DA CIDADE  
ATRAVÉS DO CORPO

Yara Paula Martins

Área de concentração: Projeto, Espaço e Cultura

Linha de Pesquisa: Arquitetura e Cidade: teoria, história e  
conservação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação  
em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e  
Urbanismo e Design da Universidade Federal de  
Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título  
de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Orientador: Prof. Dr. Luis Eduardo dos Santos Borda

Coorientadora: Prof. Dr<sup>a</sup>. Beatriz Basile da Silva Rauscher

UBERLÂNDIA, 2021

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

M386 Martins, Yara Paula, 1995-  
2021 O Arte Móvel Urbana [recurso eletrônico] : a  
discussão da cidade através do corpo / Yara Paula  
Martins. - 2021.

Orientador: Luis Eduardo dos Santos Borda .  
Coorientadora: Beatriz Basile da Silva Rauscher .  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de  
Uberlândia, Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo.  
Modo de acesso: Internet.  
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2021.606>  
Inclui bibliografia.  
Inclui ilustrações.

1. Arquitetura. I. , Luis Eduardo dos Santos Borda ,  
1958-, (Orient.). II. , Beatriz Basile da Silva  
Rauscher,1960-, (Coorient.). III. Universidade Federal  
de Uberlândia. Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo.  
IV. Título.

CDU: 72

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo  
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 11, Sala 234 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902  
 Telefone: (34) 3239-4433 - www.ppgau.faued.ufu.br - coord.ppgau@faued.ufu.br

**ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO**

Programa de Pós-Graduação em:	Arquitetura e Urbanismo		
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico PPGAU		
Data:	vinte e quatro de novembro de 2021	Hora de início:	15:00
		Hora de encerramento:	17:30
Matrícula do Discente:	11922ARQ020		
Nome do Discente:	Yara Paula Martins		
Título do Trabalho:	O Arte Móvel Urbana: a discussão da cidade através do corpo		
Área de concentração:	Projeto, Espaço e Cultura		
Linha de pesquisa:	Arquitetura e Cidade: teoria, história e conservação		
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Arte, arquitetura e cidade		

Reuniu-se em web conferência pela plataforma Mconf-RNP, em conformidade com a PORTARIA nº 36, de 19 de março de 2020 da COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR - CAPES, pela Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, assim composta: Professores Doutores: Sandra Terezinha Rey - UFRGS; Tatiana Sampaio Ferraz – IARTE.UFU; Beatriz Basile da Silva Rauscher – IARTE.UFU - Corientador(a) e Luis Eduardo dos Santos Borda – PPGAU.FAUeD.UFU orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). Luis Eduardo dos Santos Borda, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado(a).

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

Como sugestão banca, indica-se que o título da dissertação seja alterado para Editais do Arte Móvel Urbana. A Discussão da Cidade de Uberlândia através do Corpo.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Luis Eduardo dos Santos Borda, Professor(a) do Magistério Superior**, em 24/11/2021, às 17:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Tatiana Sampaio Ferraz, Professor(a) do Magistério Superior**, em 24/11/2021, às 17:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sandra Terezinha Rey, Usuário Externo**, em 24/11/2021, às 17:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Yara Paula Martins, Usuário Externo**, em 24/11/2021, às 17:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Beatriz Basile da Silva Rauscher, Professor(a) do Magistério Superior**, em 26/11/2021, às 08:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3173546** e o código CRC **971ED04E**.



Aos meus pais



## AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Luis Eduardo Borda e à professora Dra. Beatriz Rauscher pela paciência, dedicação, ensinamentos e por me guiarem nesse meu percurso pela arte e a arquitetura.

As professoras Dra. Sandra Rey e Dra. Tatiana Ferraz pelos conhecimentos compartilhados e contribuições feitas nas defesas de qualificação e dissertação.

Aos meus colegas, professores e, especialmente, minhas amigas do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, que compartilharam essa jornada comigo.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de estudos que me deu suporte para o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos meus queridos pais, Valdete e Gilberto, pelo amor incondicional e por serem meus maiores incentivadores.

À minha irmã Nay e ao meu cunhado Natan, por me receberem e serem meu braço direito em Uberlândia.

Ao meu amor, Victor, por nunca me deixar desistir e por toda compreensão.

À toda minha família e amigos, por torcerem por mim.

À Deus, por me ajudar e me guiar nessa trajetória.

Precisamos da arte, tanto na organização das cidades quanto em outras esferas da vida, para ajudar a explicar a vida para nós, para mostrar-nos seus significados, esclarecer a interação entre a vida de cada um de nós e a vida ao nosso redor. JACOBS (2011)



## RESUMO

A Secretaria Municipal de Cultura (SMC) da cidade de Uberlândia –MG propôs, entre os anos 2008 a 2012, a realização do programa Arte Móvel Urbana (AMU), o qual incentivou a experimentação da cidade como lugar da arte. As intervenções artísticas presentes no Arte Móvel Urbana aconteceram em diferentes espaços públicos e buscaram, de maneira geral, instigar a população e gerar reflexões sobre o contexto urbano. A proposta desta pesquisa de mestrado é refletir, a partir análise do Arte Móvel Urbana, como obras que utilizam o corpo como ferramenta podem atuar na discussão do espaço público. É feito um levantamento das intervenções artísticas e do cenário geral do projeto, principalmente sobre seu formato de edital que aconteceu nos anos de 2009, 2010 e 2011 e, diante disso, são selecionadas três práticas para serem objeto de estudo deste trabalho. As três obras: *Hominidae* (2009) de Ricardo Alvarenga, *Do silêncio da concha* (2010) de Ana Reis e Cássia Nunes e *Almoço de Artista (a praça é de quem?)* (2011) de Paulo Rogério Luciano, servem como guias para reflexões sobre as relações estabelecidas entre corpo – artista e espectador, arte e cidade. Busca-se no decorrer do estudo desenvolver uma aproximação com conceitos que conduzem e sustentam o debate, além de serem norteadores para a análise que é feita sobre as manifestações artísticas e o seu impacto na cidade.

**Palavras-chave:** arte contemporânea, corpo, espaço público, intervenções urbanas



## ABSTRACT

Between 2008 and 2012, the Municipal Culture Department (SMC) of the city of Uberlândia – MG proposed the Urban Mobile Art (AMU) program, which encouraged experimentation with the city as a place of art. The artistic interventions present at the Urban Mobile Art took place in different public spaces and sought, in general, to instigate the population and generate reflections on the urban context. The purpose of this master's research is to reflect, based on the analysis of Urban Mobile Art, how works that use the body as a tool can act in the discussion of public space. A survey of the artistic interventions and the general scenario of the project is carried out, mainly on the format of the public notice that took place in 2009, 2010 and 2011 and, in view of that, three practices are selected to be the object of study in this work. The three works: *Hominidae* (2009) by Ricardo Alvarenga, *On the silence of the shell* (2010) by Ana Reis and Cássia Nunes and *Artist's Lunch (whose square is it?)* (2011) by Paulo Rogério Luciano, serve as guides for reflections on the relationships established between the body – the artist and spectator, art and city. During the study, the aim is to develop an approximation with concepts that lead and sustain the debate, in addition to being guidelines for the analysis that is carried out on artistic manifestations and their impact on the city.

**Key-words:** contemporary art, body, public space, urban interventions



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>17</b>
<b>1. O ARTE MÓVEL URBANA</b>	<b>22</b>
<b>EDITAIS (2009 – 2011)</b>	<b>51</b>
○ EDITAL DO ANO DE 2009	64
○ EDITAL DO ANO DE 2010	79
○ EDITAL DO ANO DE 2011	91
<b>2. O CORPO NA ARTE E NA CIDADE</b>	<b>99</b>
<b>AS OBRAS</b>	<b>99</b>
<i>HOMINIDAE – RICARDO ALVARENGA</i>	104
<i>DO SILÊNCIO DA CONCHA – ANA REIS E CÁSSIA NUNES</i>	117
<i>ALMOÇO DE ARTISTA (A PRAÇA É DE QUEM?) – PAULO ROGÉRIO LUCIANO</i>	127
<b>3. A CONTEXTUALIZAÇÃO DO ARTE MÓVEL URBANA NO CAMPO DA ARTE CONTEMPORÂNEA</b>	<b>139</b>
<b>O ESPAÇO URBANO COMO MATÉRIA: A RELAÇÃO DA ARTE CONTEMPORÂNEA COM OS ESPAÇOS PÚBLICOS</b>	<b>139</b>
ANTECEDENTES DO ARTE MÓVEL URBANA: PROJETOS INSTITUCIONAIS CONTEMPORÂNEOS EM CIDADES	161
<b>O CORPO COMO INSTRUMENTO: MODOS DE OPERAÇÃO DA ARTE</b>	<b>175</b>
<b>CONCLUSÕES</b>	<b>195</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>200</b>



## INTRODUÇÃO

A arte cada vez mais tem entendido o espaço público como seu lugar. Os dilemas da sociedade e da cidade tem sido usados como matéria para construção das poéticas artísticas. Desta forma, as práticas artísticas podem contribuir para construção de debates que busquem repensar o modo de vivenciar a cidade. Diante do meu interesse de explorar a arte, enquanto uma ferramenta sensibilizadora e questionadora, surge este trabalho. Pretendo investigar como o corpo pode ser utilizado nas manifestações artísticas para promover reflexões sobre a realidade dos espaços urbanos. No processo de busca por um objeto que fizesse sentido perante as minhas motivações, deparei-me com o Arte Móvel Urbana (AMU). Um projeto instigante que propôs uma interlocução entre arte, cidade e sociedade. O Arte Móvel Urbana foi desenvolvido pela Secretaria Municipal de Cultura (SMC) da cidade de Uberlândia –MG entre os anos de 2008 e 2012. Com a participação de artistas locais, foram promovidas uma série de intervenções artísticas nos espaços urbanos da cidade.

O Arte Móvel Urbana, ao ampliar a arte para além dos espaços expositivos tradicionais, possibilitou

uma aproximação entre a população e a arte. A maioria dos trabalhos reforçavam essa interação através de ações que envolviam a comunidade. O descobrimento do projeto me fez entrar em contato com diversas obras que utilizavam a cidade como matéria e, algumas, o corpo como instrumento. Posto isto, optei por tomar o Arte Móvel Urbana como meu objeto de estudo e fazer a escolha de três obras para serem analisadas diante do recorte: o corpo enquanto ferramenta de discussão do espaço público. A partir disso, busquei materiais, com reflexões teóricas sobre o Arte Móvel Urbana, e encontrei textos, imagens e vídeos. Porém, não encontrei um trabalho que abordasse o projeto de forma completa. À vista disso, se faz cabível esta pesquisa, uma vez que são propostas discussões sobre a poética dos trabalhos selecionados. Além disso, um levantamento é construído com intuito de recuperar e guardar a memória artística de Uberlândia.

Com base em entrevistas, relatos, leituras e pesquisas de campo busquei construir um levantamento amplo, abrangendo todos os anos que o projeto existiu.

A construção metodológica e análise das obras selecionadas foram norteadas pelas seguintes

indagações: O Arte Móvel Urbana está ancorado na prática da arte contemporânea? Estas ações/editais discutem a cidade? De que modo discutem? Qual seriam os sentidos das obras? As obras propõem uma interação com a comunidade? Usam o corpo como ferramenta da ação?

Os trabalhos selecionados para serem analisados como objeto deste estudo foram: *Hominidae* (2009), de Ricardo Alvarenga; *Do silêncio da concha* (2010), de Ana Reis e Cássia Nunes e *Almoço de Artista (a praça é de quem?)* (2011), de Paulo Rogério Luciano. Eles fizeram parte do Arte Móvel Urbana durante seu formato de edital – 2009, 2010 e 2011 –, no qual os artistas se inscreviam e algumas das propostas eram aprovadas para participar do programa. A escolha desses trabalhos foi a partir da busca por produções artísticas que tivessem a participação do corpo do artista e que de alguma maneira se envolvessem com o espaço público. Este envolvimento poderia ser pela poética, através de reflexões sobre questões urbanas, ou utilizando espaço como cenário da obra. Desta maneira, as obras foram escolhidas pela relação da *performance* com o espaço público e, devido sua representatividade,

se tornam interessantes para pensar sobre o papel e as reverberações que o Arte Móvel Urbana teve na cidade.

Para o desenvolvimento desta narrativa, serão elaborados três capítulos. O primeiro capítulo apresenta o Arte Móvel Urbana, nesta parte é feito o levantamento da trajetória do projeto. Busca-se investigar quais foram seus formatos, quais artistas participaram, quais trabalhos foram apresentados e o que eles propunham. Aqui, é construído um panorama de modo a indagar qual o cenário do Arte Móvel Urbana e suas possíveis reverberações.

O segundo capítulo traz os processos metodológicos para a seleção das obras e apresenta cada obra em sua individualidade. As obras *Hominidae* (2009), de Ricardo Alvarenga; *Do silêncio da concha* (2010) de Ana Reis e Cássia Nunes e *Almoço de Artista (a praça é de quem?)* (2011), de Paulo Rogério Luciano, são analisadas sob o viés do corpo como ferramenta para se pensar o espaço público. São apresentados seus possíveis sentidos e indagado o que propõe tais reflexões poéticas e se envolvem corpo, arte e cidade.

O terceiro capítulo traz uma abordagem sobre a ampliação do campo da arte para o espaço público e

os modos de operação da arte. O capítulo constrói uma narrativa sobre a arte contemporânea no seu envolvimento com a cidade. À luz dos conceitos apresentados por autores como Alberto Tassinari (2001), Miwon Kwon (2008) e Rosalind Krauss (1984), busco pensar como as vivências artísticas se abrem para o mundo “real” e cotidiano. A ideia é pensar como as novas relações entre arte, cidade e espectador foram se consolidando até chegar no panorama que permite projetos como o Arte Móvel Urbana acontecerem. Mais adiante, no capítulo, o viés do corpo na arte é apresentado, com enfoque na *performance* e no *happening*. A abordagem utiliza o corpo enquanto meio para produzir experimentações artísticas e discutir sobre a cidade.

Por fim, trago as conclusões a partir de apontamentos sobre o objeto de estudo e suas possíveis reverberações.

## 1. O ARTE MÓVEL URBANA

O Arte Móvel Urbana surge em um cenário no qual os programas de estímulo ao desenvolvimento cultural da cidade de Uberlândia - MG estavam centralizados, em grande maioria, na realização de atividades em espaços institucionais. A Prefeitura de Uberlândia, por intermédio da Secretaria Municipal de Cultura, promovia a movimentação artística do município através de projetos como o “Selo Amigos da Cultura” (que garantia reconhecimento e registro oficial de quem se envolvia com o setor cultural) e de editais que visavam a ocupação de galerias, museus, teatros e afins. Por meio dos editais, os artistas inscreviam suas propostas e a Secretaria selecionava algumas para ficarem expostas ou serem apresentadas durante um período. Aos artistas selecionados, era cedido o espaço para a execução e, não sendo habitual receber incentivo financeiro, eles se responsabilizavam pela montagem e custos dos seus trabalhos. Exceção a isso eram casos específicos como o Programa Municipal de Incentivo à Cultura (PMIC) que, através do Fundo Municipal de Cultura (FMC) e de incentivos fiscais, apoiava financeiramente projetos

culturais e artísticos com intuito de impulsionar sua realização.

Nesta mesma linhagem de promoção de atividades e ações culturais, a prefeitura propõe em 2007, através da Lei nº 9696 (UBERLÂNDIA, 2007), a criação do Programa Cultura na Comunidade. O programa busca um fortalecimento e descentralização cultural através de eventos que englobam diferentes modalidades artísticas, sendo elas: a dança, no Dança em Movimento, In Solus de Dança, mostra de vários estilos de dança, Dança na Oficina e Festival de Dança do Triângulo; o cinema, como Cine Clube Cultura, mostra de vídeo e Cinema para Todos; o teatro no Palco Móvel e Boca de Cena (apresentação dos grupos de teatro) e as artes em geral com ações educativas em galerias de arte, O Arte Móvel e o Paredes e Artes.

Além destes eventos, o Cultura na Comunidade também propunha a realização de mostras, fóruns, oficinas e concursos. Neste cenário, observamos o início de um movimento de expansão da arte para a cidade, pois, mesmo com a maior parte das atividades acontecendo dentro de espaços institucionais, é possível perceber que alguns eventos começam a

experimentar novos lugares e levar a arte para as periferias da cidade, inclusive para as zonas rurais.

Em tal contexto, surge a primeira versão do Arte Móvel que, segundo as diretrizes do art. 14º do Decreto nº 10.999, “é um projeto que tem como objetivo promover exposições de obras de arte do acervo da Secretaria Municipal de Cultura em escolas e/ou instituições públicas previamente agendadas.” (UBERLÂNDIA, 2007, p. 3). Num primeiro momento, não há um envolvimento com o espaço público ou com os artistas locais. A princípio, ao levar as obras para as escolas, discorria-se sobre suas temáticas e estas geralmente não apresentavam relação com o espaço da cidade. Além disso, essas discussões se davam dentro de esferas privadas. Logo, tanto em termos conceituais quanto no que tange à fisicalidade do espaço da obra, o Arte Móvel seguia um caminho menos urbano e se voltava para a contemplação, observação e privilegiava pinturas em tela. É interessante pensar neste modelo enquanto uma possibilidade de divulgar as obras existentes no acervo da Secretaria, visto que, ao serem movidas para algum lugar, elas se tornam mais vistas e, conseqüentemente, conhecidas.

Em uma entrevista, João Virmondes<sup>1</sup> (VIRMONDES, 2021), na época coordenador do núcleo de apoio aos projetos da comunidade no setor de Artes Visuais da Secretaria Municipal de Cultura, sugere que tenha surgido um interesse por parte da Secretaria em desenvolver um projeto que envolvesse mais afetivamente a comunidade com o objeto de arte. A ideia era pensar uma flexibilização das intervenções artísticas para além das barreiras institucionais. O exercício de abertura da arte para a cidade seria uma forma de pensar intervenções que pudessem instigar a população a refletir sobre sua realidade e o espaço que a cerca.

---

<sup>1</sup> João Virmondes Alves Simões é artista plástico. Mestre em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (2011) e graduado em Educação Artística - Habilidade, em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Uberlândia (1999). Foi professor de Desenho e Expressão Plástica, Criatividade e Inovação plástica na Faculdade UNIESSA (2012/2015). Foi professor de Escultura e Instalação no Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (2011/2013). Coordenou o Núcleo de Apoio Projetos da Comunidade no Setor de Artes Visuais da Secretária Municipal de Cultura de Uberlândia (2006/2013). Pesquisador do Grupo de Pesquisa Poéticas da Imagem UFU/CNPq. Tem Obras no Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia (MUnA-UFU). Tem experiência na área de Artes Visuais, com ênfase nas Poéticas do Espaço e da Imagem, atuando principalmente nos seguintes temas: Fotografia, Escultura, Desenho, Instalação, Vídeo instalação, Poéticas Urbanas.

(Adaptado do Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0812809783142047>)

A grande questão é que, para a concretização deste projeto, necessitava-se de uma lei regulamentando a proposta. Sendo assim, a Secretaria de Cultura vê uma possibilidade de, ao invés de estruturar burocraticamente o novo projeto, apenas remodelar o projeto existente. Deste modo, o projeto Arte Móvel passa a ser o Arte Móvel Urbana e a funcionar a partir de um modelo que se envolve mais com a cidade por meio de manifestações artísticas em seus espaços.

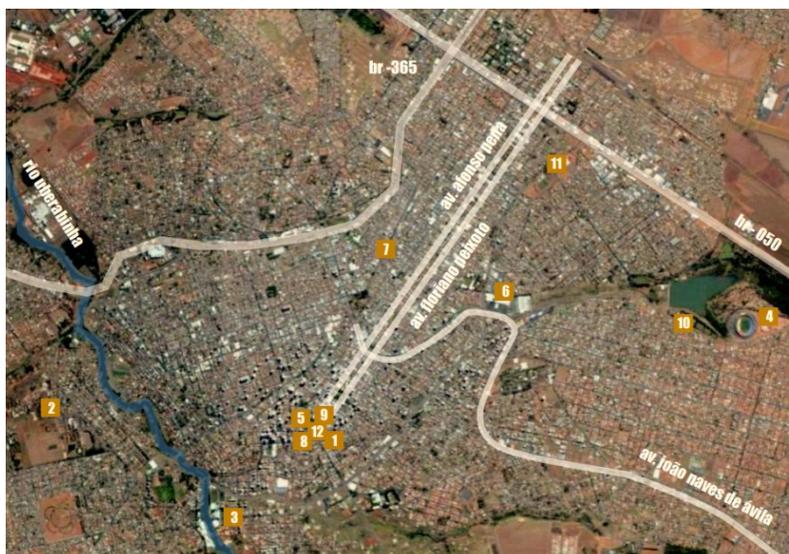
A partir deste novo modelo, o Arte Móvel Urbana estimula um processo de ampliação das possibilidades de atuação artística. As ações dos artistas que antes estavam centralizadas em museus e galerias agora passam a reverberar sobre a cidade. Não podemos deixar de reconhecer que o ato de expor dentro dos espaços institucionalizados tem seus benefícios, principalmente no que concerne a atmosfera que envolve a obra. O espaço do museu, por exemplo, tem toda uma estrutura preparada para receber os trabalhos e isso, de certa forma, facilita a logística de montagem e execução, o que não acontece quando o artista se lança na cidade.

De tal maneira, essa atmosfera possibilita um público que está mais habituado com a arte e que, ao

visitar o museu, em maior parte, está justamente em busca dessa vivência artística. Quando o projeto propõe essa dissociação entre obra/espço institucional, ele possibilita que os artistas experimentem uma nova forma de processo da arte e, do mesmo modo, a sociedade. A não centralização das propostas garante um maior envolvimento da população como um todo, uma vez que, ao acontecer nos espaços públicos, os trabalhos tinham como público qualquer transeunte que estivesse pelo local. É interessante analisar que o cotidiano da cidade é imprevisível e coloca o trabalho à margem de eventualidades que podem dificultar ou facilitar sua realização, mas, sem dúvidas, o torna mais acessível no sentido de permitir uma aproximação do público com esse processo de criação e experimentação do fazer artístico.

Na primeira edição sob novo formato, em 2008, em vez de levar as obras para as escolas ou para instituições privadas, vários artistas foram convidados a proporem uma intervenção artística. A ideia era tratar questões do cotidiano da cidade e interferir num espaço urbano. Ao todo foram convidados doze artistas que realizaram seus trabalhos em diferentes locais, sendo

eles: Alexandre França, Aloísio Diniz, Beatriz Rauscher, Darli de Oliveira, Edinardo Lucas, Eliete Vilela, Francisco de Assis, Hélio de Lima, Marcilene Silveira, Paulo Augusto, Rafael Tannús e Valtênio Spíndola. Os artistas, cada um à sua maneira e na sua poética, apresentaram diversas propostas que englobavam indagações específicas sobre determinada tensão urbana ou que se relacionavam com a cidade de forma genérica. Os trabalhos tinham desde um teor ativista até ações mais simbólicas. A ideia deste modelo era, de forma geral, iniciar o estreitamento da relação entre a arte, cidade e público. A cidade foi colocada como o lugar da arte e, através de intervenções artísticas, foi possível provocar debates poéticos, urbanos e sociais.



- 1**  
alexandre frança . pç rui barbosa . centro.
- 2**  
aloísio diniz . terminal planalto . bairro planalto.
- 3**  
bia rauscher . 18 pontos da cidade. ex. cruzamento das ruas liberdade e .... bairro copacabana.
- 4**  
daril de oliveira . parque do sabiá. bairro santa mônica.
- 5**  
edinaldo lucas . pç clarimundo carneiro. centro.
- 6**  
eliete vilela . av. anselmo alves (centro adm) . bairro tibery.
- 7**  
francisco de assis . 4 feiras livres da cidade . ex. feira da av. monsenhor eduardo.
- 8**  
hélio de lima. av. 15 de novembro (biblioteca municipal) . centro.
- 9**  
marcilene silveira . pç clarimundo carneiro. centro.
- 10**  
paulo augusto . parque do sabiá . bairro santa mônica.
- 11**  
rafael tannús . teatro municipal (em construção) . bairro tibery.
- 12**  
valtério spíndola . oficina cultural . centro.

[01] Mapa das intervenções de 2008/ Modificado pela autora  
Fonte. Catálogo Arte Móvel Urbana, 2008

As ações artísticas foram espalhadas por diversos espaços citadinos e, diferente do passado, nesta edição foi concedida uma verba de aproximadamente duzentos reais para que os artistas pudessem executá-las. Houve uma variedade de ideias, sendo que cada artista expressou sua sensibilidade de uma maneira, através da escolha dos materiais, do lugar e da temática a ser abordada. O *Anjo Congadeiro* (2008), trabalho proposto pelo artista Alexandre França, realizou-se na Praça Rui Barbosa. Foi composto por um banco em chapa de ferro ao qual foi fixado um recorte, também em chapa de ferro, do desenho de um anjo. O anjo estava com um par de asas e vestuários com adornos característicos dos usados pelos integrantes da congada. Na praça onde o trabalho foi situado está localizada a Igreja do Rosário e é o principal espaço usado pelos grupos da Congada para fazer suas apresentações e atividades. Por isso, o local foi o cenário escolhido para a realização da proposta de França. Por sua vez, a instalação proposta por Aloísio Diniz (2008) foi realizada no Terminal Santa Luzia. O artista colou uma série de papéis 60 x 60 cm no piso, nos quais estavam estampados fragmentos de mapas da própria cidade de Uberlândia. A junção dos

papéis formava uma espécie de ladrilho gigante e tinha como objetivo chamar a atenção das pessoas, despertar a curiosidade e apontar “para a questão da vulnerabilidade das pessoas diante do espaço urbano e a efemeridade do mesmo, fazendo com que tudo pareça descartável, assim como os papéis que foram colados e depois facilmente arrancados.” (CATÁLOGO ARTE URBANA, 2008, p.03).



[02] O Anjo Congadeiro,  
de Alexandre França  
Fonte. Catálogo Arte  
Móvel Urbana, 2008

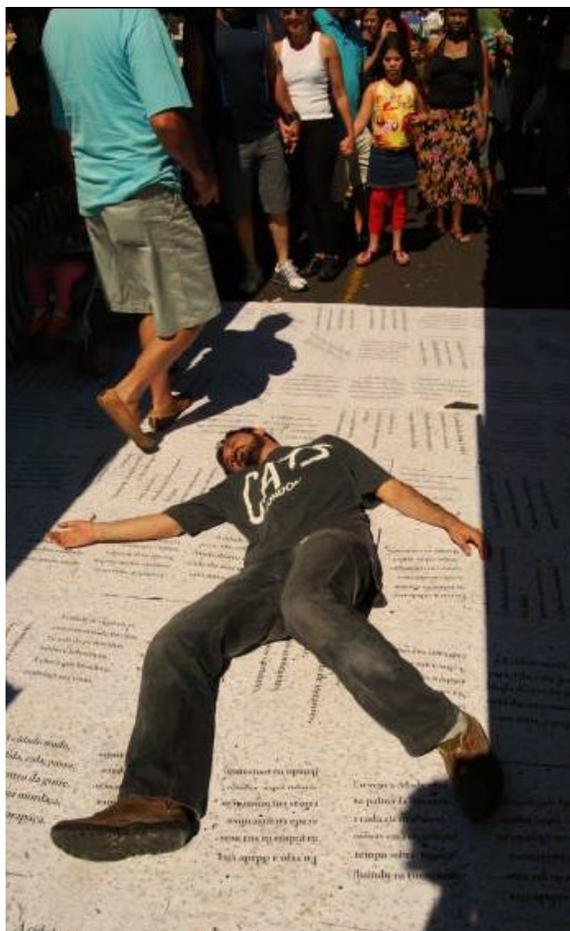
O trabalho da artista Beatriz Rauscher intitulado *Planta-se Placas* (2008), consistiu em interferir nas placas que estavam fixadas em alguns postes da

cidade. As placas apresentavam a mensagem “corta-se árvores” seguida do número do telefone de quem executa o serviço. A ação da artista foi substituir o número de telefone que estava na placa pelo número do telefone da Secretaria Municipal do Meio Ambiente. O intuito era questionar sobre a preservação da paisagem vegetal e conscientizar as pessoas e até outros artistas sobre a possibilidade de um olhar mais atento e sensível da cidade.



[03] *Planta-se placas*, de Beatriz Rauscher  
Fonte. Catálogo Arte Móvel Urbana, 2008

Francisco de Assis (2008) veio com a proposta de imprimir textos poéticos escritos por ele, colá-los nos corredores de quatro feiras livres da cidade e observar o movimento dos feirantes e transeuntes e suas reações. Isso levou, inclusive, a uma transformação do trabalho.



[04] *Sem título*, de Francisco de Assis  
Fonte. Catálogo Arte Móvel Urbana, 2008

A artista Darli de Oliveira (2008) fez uma instalação permanente nas paredes internas e externas da guarita do Parque do Sabiá. Aplicou pastilhas cerâmicas com estampas; os motivos eram elementos da fauna e da flora do parque. A ideia foi transformar a guarita em uma espécie de mini galeria que permitisse a visitação pública. Segundo ela, seria uma forma de sensibilizar o olhar das pessoas para a arte e para a preservação do patrimônio e de bens culturais.



[05] *Sem título*, Darli de Oliveira  
Fonte. Catálogo Arte Móvel Urbana, 2008

Em de *Agora em Diante* (2008), o artista Edinaldo Lucas elegeu marcos arquitetônicos de diferentes épocas e propôs uma ação na Praça Clarimundo Carneiro. A ação envolvia os transeuntes e a própria cidade; seria uma forma de questionamento e reconstrução da memória coletiva dos espaços que muitas vezes são demolidos ou esquecidos no tempo. A proposta *Piabinha* (2008) de Hélio de Lima foi a criação de birutas<sup>2</sup>, em nylon colorido e costurado, em forma de peixe. As birutas foram presas em bambus e hasteadas nos canteiros do passeio da Biblioteca Pública Municipal de Uberlândia; simultaneamente, foi desenvolvido um livro infantil que conta a história do *Piabinha*. O livro foi doado para a biblioteca.

---

<sup>2</sup>Dispositivo que consiste numa espécie de saco cônico de tecido colocado no alto de um mastro para indicar a direção e intensidade do vento.



[06] *Piabinha*, Hélio de Lima  
Fonte. Acervo do Arte Móvel

Já o trabalho de Marcilene Silveira foi a instalação, no canteiro da Praça Clarimundo Carneiro, de um tridimensional construído com antenas de televisão e tramelas coloridas, de madeira. O título era *Tramelas Tagarelas* (2008).

Outro projeto foi o *hit et nunc – Agora e Sempre* (2008) do artista Rafael Tannús, o qual foi aplicado no Teatro Municipal, na época em construção. O painel composto por contraponto entre as figuras de uma ratazana e do *Mickey Mouse* pretendia questionar os limites entre o real e o fictício, o bem e o mal.

Outros trabalhos são a escultura abstrata de um pássaro instalada em um canteiro na Avenida

Anselmo Alves no bairro Tibery pela artista Eliete Vilela (2008). A proposta busca valorizar os canteiros e suavizar a dureza do concreto com a leveza do pássaro. Temos o vídeo *Sombras da cidade: outras memórias* (2008), criado por Paulo Augusto a partir de seus estudos sobre a cidade e a periferia. O trabalho aborda a questão da propaganda da cidade, na qual miséria, pobreza e periferia não existem. Por fim, há o desenho do cartunista Valtênio Spíndola (2008), instalado na Oficina Cultural.



[07] Escultura por Eliete Vilela  
Fonte. Catálogo Arte Móvel Urbana, 2008

O Arte Móvel Urbana com o formato de intervenções artísticas executadas por artistas previamente convidados aconteceu no ano de 2008 e, a partir do ano de 2009, foi sugerida mais uma adaptação no modelo. Quando a Secretaria de Cultura pensou nessa nova ideia, de acordo com João Virmondes, a intenção era de “abrir a possibilidade para que artistas da cidade fizessem intervenções poéticas, conforme a proposta de cada um” (VIRMONDES, 2020), ou seja, buscava-se cada vez mais envolver os artistas locais no projeto. Por isso, após a edição de 2008, o Arte Móvel Urbana passou a ser realizado no modelo de editais, nos quais os artistas, nascidos ou atuantes em Uberlândia, poderiam inscrever suas propostas.

Na condição de edital, o Arte Móvel Urbana aconteceu em três edições, sendo elas nos anos de 2009, 2010 e 2011. A cada ano, uma comissão era responsável por julgar e selecionar os trabalhos mais condizentes com as expectativas do projeto. Neste modelo, a Secretaria conseguiu também uma liberação de verba para os artistas selecionados, sendo que, diferente de outros programas, nos quais eles eram responsáveis pelos custos da execução do trabalho,

agora, cada um recebeu uma verba de aproximadamente três mil reais.

As condições do formato de editais apresentavam uma realidade que até então não tinha sido vivenciada na prática artística local, sendo o processo uma novidade tanto para os artistas quanto para a população. O projeto fornecia estímulos, como a restrição das inscrições aos autores locais e o incentivo financeiro, para que os artistas se sentissem motivados a criar propostas e as inscrevessem. Assim, o Arte Móvel acabou movimentando a produção artística da cidade, uma vez que houve a participação de um número considerável de artistas com trabalhos poéticos e questionadores e, além disto, também contou com a ampla participação da população. O fato de as intervenções serem executadas em locais públicos possibilitou que a arte fosse vivenciada por todas as pessoas que estivessem circulando pelo local. Deparar-se com um movimento que está fora do cotidiano da cidade causava no mínimo estranhamento nos transeuntes e, sem dúvidas, os aproximava da arte e da cultura, sendo que em alguns casos, eles se envolviam e eram inclusive convidados a participar do ato artístico.

Durante os três anos, cerca de quinze artistas realizaram suas intervenções em diferentes locais da cidade de Uberlândia. Não se sabe ao certo o que aconteceu no ano de 2011, mas, supõe-se que ocorreram alguns desencontros entre a expectativa do poder público e a execução dos trabalhos pelos artistas. Pois, assim como sugere Souza (2013), em projetos como o Arte Móvel Urbana, tensões entre a gestão pública e os artistas podem surgir.

Projetos de arte que dialoguem com a cidade não raramente afetam questões ligadas à política e ao poder público. Ações artísticas (forma com que comumente são classificadas estas intervenções urbanas) propõem em alguns momentos, independentemente de posições partidárias ou de quem esteja no comando das instituições públicas, reflexões de forma, conteúdo e expressão sobre o uso e a partilha dos espaços públicos. (SOUZA, 2013, p. 98).

Acredita-se que os trabalhos começaram a apresentar propostas muito ativistas, com questionamentos que muitas vezes entravam em conflito com algumas Secretarias ou mesmo com o que era proposto pelo projeto. O que se sabe é que o edital de 2011 foi o último. A partir de 2012, o Arte Móvel Urbana

apresentou uma versão diferente, a qual não envolveu diretamente a participação de artistas locais.

Na edição de 2012, o artista plástico paraense, Alexandre Sequeira<sup>3</sup>, foi convidado para ministrar um *workshop* intitulado “Arte/Vida/Arte” para artistas e outros interessados. Na ocasião, Sequeira apresentou dois de seus trabalhos com fotografia: *Nazaré do Mocajuba (2004/2005)* e *Meu Mundo Teu (2007)*. O trabalho intitulado *Nazaré do Mocajuba* foi concebido em uma vila pequena no nordeste do Pará, cerca de 150 km de Belém, chamada Nazaré do Mocajuba. A vila, segundo Sequeira (2015), é composta por duas ruas de terra e está localizada na beira do rio Mocajuba, sendo um lugar habitado por pessoas simples, que vivem do que plantam e pescam. O artista vai passar uma temporada na vila e começa a se

---

<sup>3</sup> Alexandre Romariz Sequeira é arquiteto. Graduado em Arquitetura (1985), Especialista em Semiótica e Artes Visuais (2007) pela Universidade Federal do Pará, Mestre em Arte pela Universidade Federal de Minas Gerais (2010) e Doutor em Arte também pela Universidade Federal de Minas Gerais (2020). É docente da Faculdade de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências a Arte da Universidade Federal do Pará. Desenvolve pesquisas na área de Artes, com ênfase em Fotografia e Arte Contemporânea, atuando principalmente nos seguintes temas: artes visuais, artes, curadoria e salão de artes visuais.

(Adaptado do Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0763555042066498>)

envolver com o cotidiano do local, com as pessoas e, a partir do desejo delas de que ele tirasse fotografias para documentos ou para guardar na memória, surge a ideia do trabalho. Sequeira (2015) faz uma série de registros fotográficos dos moradores da vila e acaba se tornando o retratista do lugar. A partir daí, propõe trocas entre objetos pessoais (lençóis, forros de mesa) das casas dos moradores por objetos novos.

Assim surge o *trabalho Nazaré do Mocajuba (2004/2005)*, no qual ele imprime as fotografias das pessoas, em escala real, nos próprios objetos, obtidos a partir das trocas. A sobreposição da imagem no tecido gera um trabalho singular e cheio de identidade, em que cada objeto carrega a personalidade da casa, do seu dono que está estampado ali e, o trabalho como um todo, carrega a sensibilidade do artista.

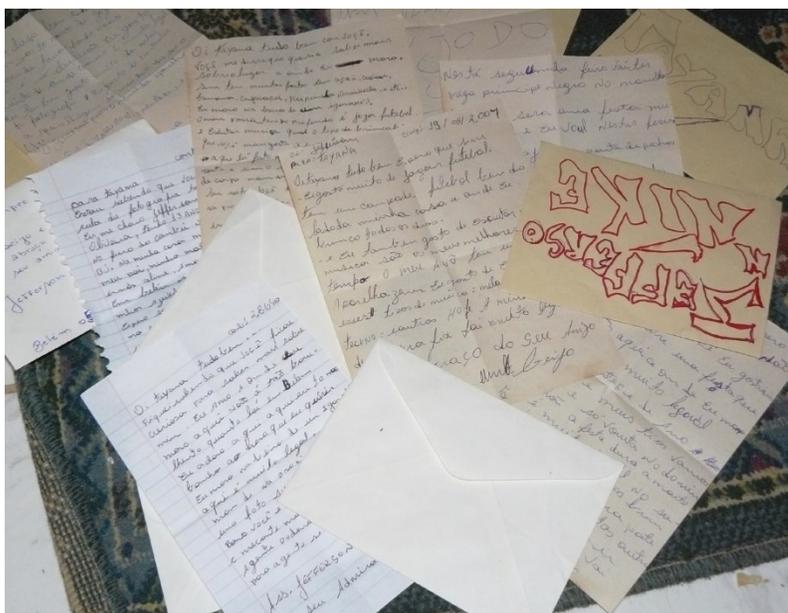


[08 e 09] *Nazaré do Mocajuba*, de Alexandre Sequeira  
Fonte. Acervo do artista

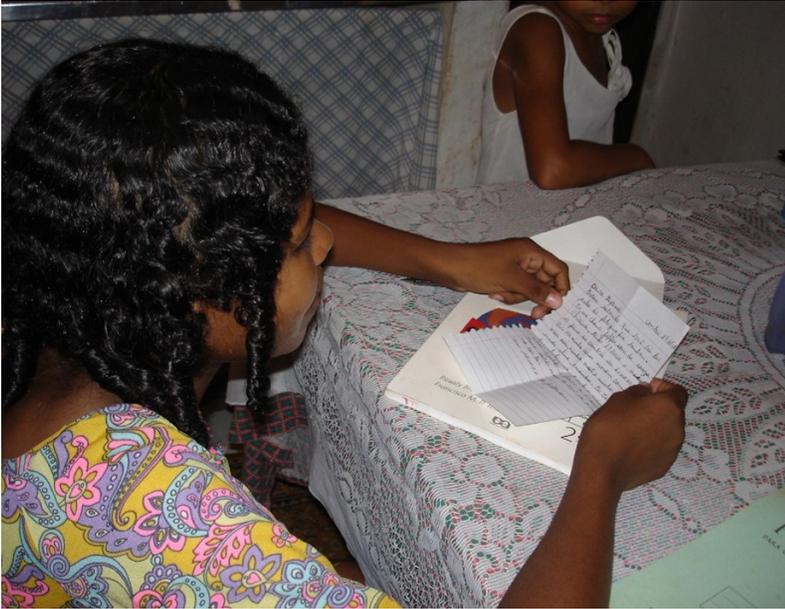


[10 e 11] *Nazaré do Mocajuba*, de Alexandre Sequeira  
Fonte. Acervo do artista

O trabalho *Meu Mundo Teu* (2007), por sua vez, tem início a partir dos encontros que o artista tem com dois adolescentes. O primeiro encontro foi com Tayana Wanzeler, uma moradora do bairro Guamá e o segundo, foi com Jefferson Oliveira, sendo este na Ilha do Combu, um bairro da periferia de Belém, que fica bem distante do Guamá. Os encontros com os adolescentes levam a um diálogo entre eles através de cartas e imagens que eram mediadas pelo artista, originando o *Meu Mundo Teu* (2007).



[12] Cartas  
Fonte. Acervo do artista



[13] Tayana  
Fonte. Acervo do artista



[14] Jefferson com Alexandre Sequeira  
Fonte. Acervo do artista

As curadoras Clarissa Diniz e Janaina Melo (2016) dizem que os adolescentes só se conheceram um ano depois, isto “quando já haviam trocado dezenas de cartas e criado imagens em conjunto, sobrepondo – e, assim, conjugando – a realidade de um na fantasia do outro.” (DINIZ; MELO, 2016, online). Assim, Sequeira vai conduzindo o encontro do mundo do menino e da menina pela fotografia. Segundo Chiodetto (2011), no texto escrito para exposição Geração 00 – A Nova Fotografia Brasileira, o artista “atua como um mediador que com extrema sensibilidade leva cada um dos adolescentes, e ele próprio, a mergulhar numa jornada de autoconhecimento por um jogo de contrastes entre culturas e realidades diferentes.” (CHIODETTO, 2011, online).



[15] *Meu Mundo Teu*, de Alexandre Sequeira  
Fonte. Acervo do artista

A participação de Sequeira com seu *workshop* foi o encerramento do Arte Móvel Urbana, sendo 2012 o último ano do projeto. É difícil definir o porquê de o projeto ter chegado ao fim. Diante do contexto da última edição, caberiam inúmeras indagações sobre os motivos que levaram a Secretaria Municipal de Cultura a encerrar os editais. Considerando que nunca um projeto no viés do Arte Móvel Urbana havia sido realizado, poderíamos pensar se a prefeitura estaria preparada para a estrutura

do projeto ou ainda, para receber as críticas embutidas em alguns trabalhos. Será que os editais teriam se esgotado por conta das incompreensões mútuas entre os artistas e as Secretarias? Teriam as comissões selecionado propostas ativistas, críticas demais, e que acabaram gerando desconfortos para Secretaria de Cultura? Poderiam os artistas terem perdido o interesse por considerarem que as diretrizes do programa interferiam demais em suas propostas? Ou será que um processo natural ocorreu, no qual o projeto deixou, paulatinamente, de fazer sentido e foi ruindo? Não podemos afirmar com certeza o que de fato levou ao término do projeto, porém, sabemos que são inúmeras as possibilidades de resposta e que nenhuma delas inibe a relevância que o Arte Móvel Urbana teve na cidade de Uberlândia. A Secretaria Municipal de Cultura conseguiu, sem comprometer o seu papel, executar um projeto que foi significativo entre as manifestações de arte e cultura em Uberlândia.

Os impactos causados pelo Arte Móvel Urbana ecoaram tanto no âmbito cultural da cidade quanto em outros campos, como o político e o social. A proposta foi um marco cultural, posto que trouxe

originalidade e inovação para a prática artística da cidade e, além disto, gerou discussões e reflexões que envolviam diversas questões urbanas e sociais. Os artistas e a população tiveram oportunidade de experimentar a cidade como o lugar da arte e, com isto, puderam estreitar sua relação com o processo artístico, seja no momento da criação para os artistas, seja no momento de desfrute para o público.

A troca não foi unilateral, foi compartilhada. O artista se submeteu a um público amplo e diversificado, com diferentes percepções e julgamentos, enquanto o transeunte vivenciou o papel de ser público simplesmente por cruzar com a intervenção em um dos seus percursos cotidianos, sem distinção ou exclusão. Os espaços públicos passaram a ser vistos por outra perspectiva e muitos assuntos puderam ser colocados em pauta através da sensibilidade e poética das intervenções, como a discussão sobre o espelho de água e a concha acústica, que, abordaremos adiante. O Arte Móvel Urbana também simbolizou um reconhecimento do trabalho dos artistas, ao disponibilizar um orçamento para realização das intervenções tornando assim, a relação artista-Secretaria mais profissional.

## Editais (2009 – 2011)

O formato de editais do Arte Móvel Urbana, que aconteceram de 2009 a 2011, buscava envolver os artistas locais de maneira bem abrangente. O edital permitia a inscrição em um leque amplo de categorias e modalidades artísticas. Virmondes (2020) sugere que a ideia era um “edital bem aberto de modo a possibilitar trabalhos de pintura, escultura, “ativismo” e qualquer outro tipo de interferência no espaço urbano.” (VIRMONDES, 2020), tornando assim o projeto mais rico e diversificado. Segundo informado nos editais, poderiam se inscrever “artistas e coletivos de artistas residentes em Uberlândia” e as propostas poderiam ser nas seguintes categorias: pintura (murais e painéis), escultura, objeto, *outdoor*, vídeo-projeção, fotografia, *performance*, *happenings*, desenho, instalação, mídias contemporâneas, ativismo e sons. Além destas, apenas no edital de 2009, também apareceram as categorias de ações individuais e/ou coletivas, ações que envolviam a comunidade e instaurações.

Ao se inscreverem na modalidade desejada, os artistas enviavam uma série de documentos

explicando a proposta; os trabalhos passavam por uma comissão julgadora que os avaliava; eram selecionados os que mais faziam sentido para o projeto. A comissão era composta por membros escolhidos pela Secretaria Municipal de Cultura, podendo ser artistas, arquitetos, professores e afins; e não foi a mesma para todos os anos. Envidei esforços para ter acesso aos nomes componentes das comissões, mas, tem-se conhecimento apenas dos grupos referentes aos anos de 2009 e 2010. No ano de 2009, a comissão foi formada pelos professores Heliana Nardin<sup>4</sup>, Marco de Andrade<sup>5</sup> e Sandro Canavezzi<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Heliana Ometto Nardin é psicóloga. Graduada em Psicologia pela Universidade Metodista de Piracicaba(1977), especialista em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Uberlândia(1982), mestre em Educação pela Universidade Metodista de Piracicaba(1996) e doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas(2004). Atualmente é Professora Associada 1 da Universidade Federal de Uberlândia. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Plásticas. Atua principalmente nos seguintes temas: Percepção, Modalidades Plásticas, Criação, Apreciação, Pós-modernidade.

(Adaptado do Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0741653588582705>)

---

<sup>5</sup> Marco Antonio Pasqualini de Andrade é arquiteto. Graduado em Arquitetura pela Universidade de São Paulo (1989), mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (1999) e doutor em Artes pela Universidade de São Paulo (2007). É membro e atual presidente do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e associado a Latin American Studies Association (LASA) e Association of Art Historians (AAH). Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal de Uberlândia. Tem experiência na área de Artes Visuais, com ênfase em História e Crítica da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea brasileira (décadas de 1960 e 1970), arte contemporânea internacional, arte na região do Triângulo Mineiro e entorno, crítica de arte, apresentação e curadoria de exposições de arte, história da arquitetura moderna e contemporânea.

(Adaptado do Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4236535095408406>)

<sup>6</sup> Sandro Canavezzi de Abreu é arquiteto. É professor Adjunto da Escola de Arquitetura e Urbanismo da UFMG desde abril de 2016 e foi professor Adjunto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia (FAUeD-UFU) de 2009 a março de 2016. É membro permanente do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UFU (IARTE-UFU). Em agosto de 2011 conclui seu doutorado em Arquitetura e Urbanismo na Escola de Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP. Mestre em Artes pela Universidade de São Paulo (2000). Especialista em Generative Systems (T.I.) no Codelab\_berlin (Berlim, Alemanha) de 2001 a 2003. Em 2004, foi artista residente no V2\_Org, em Roterdã, Holanda. Graduado em Arquitetura e Urbanismo na Escola de Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP (1995). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em arte eletrônica interativa. Em sua atuação como professor e pesquisador na área de Tecnologia da Arquitetura, tem dado ênfase na produção teórica e prática (design e programação de protótipos funcionais e instalações interativas) sobre os seguintes temas: arquitetura interativa, doméstica, arquitetura performativa, arte eletrônica, realidade virtual, realidade aumentada, desenho colaborativo à distância. De 2006 a 2008 foi Diretor de Criação do LabI - Laboratório Aberto de Interatividade para Disseminação do Conhecimento Científico e Tecnológico ([www.labi.ufscar.br](http://www.labi.ufscar.br)).

(Adaptado do Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6482186733034818>)

Em 2010, pelo os professores Adriano Tomitão<sup>7</sup>, Cláudia França<sup>8</sup> e Rodrigo Moretti<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Adriano Tomitão Canas é arquiteto. Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1996), mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (2005) e doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (2010). Atualmente é professor Associado II da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia (FAUeD-UFU). É membro do corpo docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU-UFU).

(Adaptado do Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8790107675203230>)

<sup>8</sup> Cláudia Maria França da Silva é artista visual. Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP (Poéticas Visuais, 2010). Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Poéticas Visuais, 2002). Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (Desenho e Escultura, 1990). Foi docente pela Universidade Federal de Uberlândia (1991-2016) e atualmente é Professora Associada pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Foi membro permanente do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), entre 2010 e 2016, e membro colaborador entre 2016 e 2017. Atualmente é membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFES. Tem experiência na área de Artes Visuais, com ênfase em Expressão Tridimensional e Desenho, atuando principalmente nos seguintes temas: processo criativo em arte, instalação e projeto de instalação, desenho contemporâneo. É membro da ANPAP, pelo Comitê de Poéticas Artísticas, desde 2015. Tem participação em exposições coletivas e individuais, em nível regional e nacional; participa de reuniões científicas e possui produção textual.

(Adaptado do Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3462886315780014>)

<sup>9</sup> Rodrigo Camargo Moretti é arquiteto. Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Uberlândia (2000), graduado em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Uberlândia (2002) e mestre em História pela Universidade Federal de Uberlândia (2009). Atualmente é professor 3.º grau da Universidade de Uberaba e doutorando no IAU/USP de São Carlos.

(Adaptado do Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8897209015604546>)

As comissões tiveram um impacto significativo nos rumos que o projeto tomaria em cada edição, uma vez que, o estilo e as ideias dos membros seriam refletidos, mesmo que indiretamente, no tipo de trabalhos que eles escolheriam. A partir de relatos, sabe-se que a comissão de 2011, por exemplo, possuía integrantes mais desapegados das preocupações institucionais e, por isso, eles acabaram escolhendo trabalhos mais ativistas que guiaram o edital para uma edição com teor mais crítico e questionador.

Após passar pelas primeiras avaliações e finalmente terem suas propostas selecionadas, os artistas enfrentavam um processo burocrático de liberação de alvarás para permissão do uso dos espaços públicos. Nos editais eram sugeridos alguns lugares que já haviam sido pré-aprovados pela Secretaria Municipal de Meio Ambiente, sendo estes: a Praça Bento XVI no Bairro Maravilha, a Praça Olívia Calábria no Bairro Tabajaras, a Praça Edres Ghannom no Bairro Granada, a Praça Edgar de Paulo no Bairro Luizote de Freitas, a Praça Luiz Montes no Bairro Tibery, a Praça Amélio Zardo no Bairro Tubalina, a Alameda Ecológica no Bairro Planalto e as Faixas de Domínio na saída para Prata.



- 01- Praça Bento XVI – Bairro Maravilha
- 02- Praça Olívia Calábria – Bairro Tabajaras
- 03- Praça Edres Ghannom – Bairro Granada
- 04- Praça Edgar de Paulo – Bairro Luizote de Freitas
- 05- Praça Luiz Montes – Bairro Tibery
- 06- Praça Amélio Zardo – Bairro Tubalina
- 07- Alameda Ecológica – Bairro Planalto
- 08- Faixas de Domínio na saída para Prata.

[16] Mapa dos lugares disponibilizados nos editais  
 Fonte. Google Earth modificado pela autora

No caso dos artistas que optassem por não realizar seu trabalho em um desses locais, e, sim, em outro espaço citadino, era necessário se submeter a aprovação na Secretaria vinculada ao lugar. Por

exemplo, nos terminais de ônibus era a Secretaria de Trânsito e Transportes responsável por liberar ou não a autorização. A Secretaria de Cultura intermediava essas negociações e tentava conseguir esses alvarás, porém, quando alguma Secretaria não liberava, mesmo o trabalho tendo sido aprovado pelo edital, ele acabava não sendo realizado ou o artista precisava adequar a proposta para outro lugar.

Um dos trabalhos que podemos usar para exemplificar tal situação é o *Sardinhas em trânsito* da artista Mariza Barbosa (OLIVEIRA, 2012) que, no ano de 2011, foi aprovado pelo edital da Secretaria Municipal de Cultura e, posteriormente, foi embargado pela Secretaria Municipal de Trânsito e Transportes. A artista propunha a realização do trabalho dentro dos ônibus de transporte público e em alguns pontos de ônibus, mas, por propor reflexões e questionamentos que iam contra o papel gestor da própria Secretaria de Transportes, acabou tendo o alvará negado e, por isso, não pôde executar a intervenção dentro do edital do Arte Móvel Urbana.

Alguns outros artistas também sofreram interferências nas suas propostas, sendo que houve

aqueles que optaram por não realizar o trabalho, uma vez que consideravam que tais intromissões geravam uma descaracterização na proposta. Um dos artistas que optou pela não realização do seu trabalho foi a Mariza Pelizer, a qual propunha colocar um divã em uma praça e oferecer dinheiro para quem se dispusesse a ouvi-la falar sobre suas questões, como em uma terapia. Todavia, não foi autorizado distribuir dinheiro em espaço público, mesmo que uma quantidade simbólica, e, para Mariza, o trabalho seria desconfigurado se ela concordasse com estes ajustes que estavam sendo feitos. Em razão disso, preferiu se ausentar do programa.

Perante o exposto, nos colocamos a refletir se esses alvarás poderiam ser um instrumento de controle e, de certa forma, de censura. É entendido a cautela da prefeitura, considerando sua responsabilidade, juntamente a Secretaria Municipal de Cultura, de zelar pelos espaços, bens públicos e pela segurança dos artistas e da população. Compreende-se a importância de priorizar trabalhos que não comprometessem a integridade do local ou apresentassem risco para os transeuntes, mas, isto posto, cabe questionamento justamente porque os trabalhos já haviam passado por

uma primeira seleção. O que nos instiga a pensar é: se as propostas consideradas inadequadas já tinham tido a oportunidade de serem barradas, por que embargar os alvarás de liberação dos espaços?

Nos perguntamos, à vista disso, se há possibilidade de os alvarás terem sido usados como uma ferramenta para as Secretarias vedarem os trabalhos que gerassem algum desconforto, seja por conta dos debates críticos que eles poderiam propor, seja por questões associadas ao espaço que seria utilizado. A nosso ver, cabe a reflexão porque os próprios editais sugeriam a modalidade de ativismo. Se o próprio edital dá essa liberdade de pensar uma proposta mais crítica, qual a justificativa para não autorizar a execução? Claro, há inúmeras alternativas do porquê de alguns alvarás terem sido negados. Pode estar relacionado à intenção de censurar alguma proposta que ofenda os princípios das Secretarias, pode ser simplesmente por inviabilidade logística ou por infringir alguma lei, como aconteceu com o trabalho *Street VJ* (2009) que será apresentado posteriormente. Enfim, há muitas justificativas possíveis, mas, de toda maneira, a necessidade de autorização para realizar a obra acaba interferindo sobre a

autonomia que o artista tem sobre ela e, portanto, cabe a ele decidir os limites que podem ser ultrapassados para não corromper a integridade do trabalho.

Após passar por todas as instâncias e ter o trabalho aprovado com as autorizações necessárias para realização, o artista recebia uma verba no valor de aproximadamente três mil reais, sendo estes pagos em duas parcelas de mil e quinhentos reais. Aqui, nos deparamos com um detalhe importante do Arte Móvel Urbana, pois, até então, a maioria dos programas anteriores não forneciam incentivo financeiro aos artistas e estes tinham que arcar com os custos de montagem de exposições e afins. Além da novidade de explorar a cidade como lugar da arte, a concessão da verba também não era habitual e simbolizou uma conquista para os artistas, visto que representava um reconhecimento da prática artística. Ao concordar que é necessário que os artistas recebam um orçamento para realizar seus trabalhos, a Secretaria de Cultura entende o processo da arte como exercício legítimo dos artistas e deixa de ter uma relação amadora com eles. A importância da inclusão da verba no edital do projeto está, portanto, associada ao reconhecimento da

representatividade que os artistas locais têm perante o movimento artístico e cultural da cidade.

A partir das aprovações e concessão do orçamento, os artistas poderiam estruturar suas intervenções estimulando a reflexão de como a arte pode ser experimentada a partir da vivência da cidade. Ao utilizar o contexto urbano como matéria para os trabalhos, os artistas possibilitavam uma aproximação entre os espectadores e as obras e, conseqüentemente, despertavam na população um olhar mais estético e crítico para arte. Os transeuntes percorriam seus percursos cotidianos e seguiam sua rotina e, de repente, eram surpreendidos por intervenções em lugares que muitas vezes nem eram vistos diante da correria. Os trabalhos chamavam a atenção, incitavam a curiosidade, causavam estranhamento e, sem dúvidas, levavam a uma outra percepção do espaço citadino, sendo que esta última, poderia culminar em reflexões sobre a vida em comunidade, o entorno, a cidade e assim por diante. Nos três anos de editais foram realizados em média quinze trabalhos, cada um com suas perspectivas poéticas. Os espaços públicos escolhidos pelos artistas, diferente dos

espaços pré-aprovados nos editais, se situavam mais na região central da cidade de Uberlândia.



- 01- Praça Paris – Bairro Presidente Roosevelt
- 02- Praça da Bíblia – Bairro Martins
- 03- Praça Sérgio Pacheco – Bairro Centro
- 04- Terminal Central – Bairro Centro
- 05- Centro Municipal de Cultura – Bairro Centro
- 06- Praça Tubal Vilela – Bairro Centro
- 07- Praça Clarimundo Carneiro – Bairro Fundinho
- 08- Praça Doutor Duarte – Bairro Centro
- 09- Casa de Cultura – Bairro Fundinho

[17] Mapa com alguns espaços públicos escolhidos pelos artistas  
 Fonte: Google Earth modificado pela autora

Durante os dias do Arte Móvel Urbana, a equipe da Secretaria de Cultura se dividia para acompanhar a realização das intervenções e oferecer todo o suporte necessário. As ações aconteciam em dias, horários e locais diferentes e no seu decorrer, eram registrados os momentos através de fotografias ou vídeos. Após o término do período de intervenções, todo o material de registro era reunido e levado para uma exposição na Galeria Geraldo de Queiroz e na Sala de Experimentações Visuais na Casa de Cultura. Como a maioria dos trabalhos tinham caráter efêmero, a Secretaria encontrou na exposição da documentação uma forma de guardar a memória do que tinham sido os dias do evento e de como foi a experiência das obras pelos artistas e pela cidade. Para complementar a exposição, havia um dia em que os artistas se reuniam para um bate papo sobre suas propostas, momento no qual eles falavam um pouco sobre suas ideias e agregavam informações aos significados e os sentidos de cada intervenção. A conversa era aberta para o público que tivesse interesse em participar.

## O edital do ano de 2009

No ano de 2009, foram realizadas as primeiras intervenções artísticas no espaço urbano. Segundo Heliana Nardin, componente da comissão de seleção, esta edição foi um evento com “uma produção consistente abrangendo propostas em diversas categorias, tais como: objeto, desenho, instalação, *performance*, vídeoprojeção, ações coletivas envolvendo a comunidade” (NARDIN, 2012, p. 597). Para a autora, os trabalhos apresentados estabelecem “a intervenção artística como uma ferramenta para que o observador possa interagir e criar, no tempo presente, uma forma diferente de se relacionar com o mundo ou ainda questionar as formas de relacionamento e comunicação habituais.” (CRUZ E NARDIN, 2011, p.4501).

Em concordância com as palavras das autoras, também acreditamos que as propostas (não só as de 2009) podem ter despertado um olhar crítico e estético em relação a arte, a cidade e sua própria realidade. Através das intervenções, o transeunte é, em um primeiro momento, surpreendido por uma ação não

usual em seu cotidiano e, em seguida, convidado a envolver-se com a obra e as reflexões que ela propõe.

Neste ano as intervenções selecionadas foram marcadas por ações que abarcaram a comunidade, nas quais o público desempenhava o papel de público espectador e público obra<sup>10</sup>, sendo que, em alguns casos, sem a sua interação direta e participativa não haveria concretização da obra. Diante deste contexto, sabe-se que, dentre as inscritas, as cinco propostas aprovadas foram: *Street VJ* de Diogo Favato, *Memória, corpo e cidade* de Lucas Laender, *Hominidade* de Ricardo Alvarenga, *Tramas e Trajetos* do Grupo Tríade: Arte e Etc e *Acessos* que foi realizada por Ariel Luis Lazzarin, Ana Paula Tavares Miranda, Mairla Leles Melo e Kássia Valéria de Oliveira Borges. Os trabalhos *Sobreviventes*<sup>11</sup> de Luana Martins Diniz com coautoria de Beatriz Rauscher e *Procuram-se mulheres* de Ana Reis foram selecionados para receber menção honrosa. Além da

---

<sup>10</sup> Público-obra é quando a interação do espectador com obra é tanta que ele acaba se tornando própria “obra”, ou seja, a obra precisa dele para se concretizar.

<sup>11</sup> *Sobreviventes* foi um trabalho de Iniciação Científica da Luana Diniz orientado pela professor Beatriz Rauscher. No ano seguinte, 2010, as artistas executaram a proposta fora do Arte Móvel Urbana.

aprovação e execução das intervenções artísticas no meio urbano, a programação do Arte Móvel também incluiu o *workshop* “Arte no Meio Urbano” que foi ministrado por Sylvia Furegatti<sup>12</sup> – UNICAMP e a oficina “Ilhas e Arquipélagos” oferecida por Márcio Shimabukuro Aka Shima<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Sylvia Helena Furegatti é artista Visual. Livre-Docente em Processo Criativo / Área de Escultura pelo Instituto de Artes da Unicamp (2021). Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo FAU-USP (2007); Mestre pela mesma instituição (2002); Especialista em Museus de Arte pelo MAC-USP (1992); Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Estadual de Campinas (1991). Integra o quadro permanente do Programa de Pós Graduação e da Graduação em Artes Visuais (IA -Unicamp). Atualmente ocupa o cargo de Diretora do Museu de Artes Visuais MAV - Unicamp. Foi Coordenadora da Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Unicamp (2013-2017). É a atual Co-coordenadora do "Grupo de Estudos sobre Arte Público em Latinoamerica" - GEAP LA e Coordenadora Nacional do GEAP BR. Representa a UNICAMP no Conselho de Orientação do Sistema Estadual de Museus de São Paulo - COSISEM-SP nas gestões 2018-2020 e 2021-2023. Representou a Universidade no Conselho Municipal de Turismo de Campinas - COMTUR (2018-2020). Tem experiência na área de Artes Visuais, com ênfase em Intervenções Artísticas Urbanas atuando principalmente nas seguintes frentes: arte contemporânea, arte e meio urbano, arte pública, escultura contemporânea, produção e curadoria de exposições de arte contemporânea. Atuou em diferentes espaços culturais como o MAC Campinas, MAC Americana e Instituto Cultural Itaú. É fundadora do Grupo Pparalelo de Arte Contemporânea / ppll

(Adaptado do Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2868485191032212>)

<sup>13</sup> Marcio Hirokazu Shimabukuro é graduado em Programação Visual pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (2001). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Plásticas, atuando principalmente nos seguintes temas: performance arte, fotografia, vídeo e instalação.

(Adaptado do Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5209608162319332>)

O trabalho *Street VJ* (2009) foi proposto por Diogo Favato e ele foi o único artista não residente em Uberlândia que participou, isto porque, mesmo sendo atuante em São Paulo, Favato era nascido em Uberlândia. A Secretaria de Cultura entendeu a legitimidade do pertencimento do artista à cidade e, por isto, autorizou a sua inscrição e a aprovação do seu trabalho. A ideia da intervenção girava em torno de questionar o crescimento desenfreado da cidade e de chamar a atenção da população para a série de problemas urbanos que podem ser gerados. Poderíamos pensar, por exemplo, nas diferenças sociais e econômicas e o aumento excessivo da população para além do que as estruturas urbanas conseguem suportar. Segundo o artista,

É neste momento que surge o grafiteiro terrorista. Através de seu terrorismo poético ele espalha cores pelos muros das cinzentas cidades como manifestação a cegueira e a omissão aos problemas urbanos. Porém sua arma não é a tinta, ele troca o pigmento pela projeção de luz que se torna um *happening*, um ato temporário e localizado, sem deixar rastros. Com seus tags de luz e tiros de cores instiga atenção dos olhares que até então seguiam automatizados pela rotina urbana. (FAVATO, 2009, p.2).

A intervenção pretendia atrair os olhares para questões urbanas através de uma arte móvel e efêmera, na qual seria colocado um projetor do tipo *datashow* em um trio elétrico ou em um automóvel, e este circularia pelo centro da cidade projetando imagens em muros e prédios. As imagens projetadas simbolizavam uma espécie de grafite digital, o artista era projetado fazendo desenhos e gestos como se estivesse grafitando no muro com uma tinta colorida, mas, na verdade, seriam efeitos virtuais com luz e cor. Durante o percurso, um DJ estaria no automóvel tocando algumas músicas para transformar o *happening* em um evento e a ideia era que a ação fosse executada no período noturno para facilitar a visualização das projeções. O desejo do artista inicialmente era de que o trio elétrico circulasse pelos principais pontos do centro da cidade de Uberlândia, porém, a intervenção não pode ser executada tal como pretendida, porque a Secretaria Municipal de Cultura e os órgãos competentes aos respectivos espaços entenderam que ela violava o Código de Trânsito Brasileiro no art. 81 (CÓDIGO DE TRÂNSITO BRASILEIRO, 1997), quando diz sobre a proibição de

luzes e publicidades em vias públicas e imóveis. Não se sabe exatamente como o trabalho aconteceu, no entanto, segundo acesso à documentação da época, a rota do centro foi substituída por uma rota nos bairros Laranjeiras e São Jorge, e, segundo relatos de João Virmondes (VIRMONDES, 2021), a intervenção no Centro sofreu uma adaptação e ao invés de ficar em movimento, o veículo ficou parado na Praça Clarimundo Carneiro, fazendo as projeções no prédio do Palácio dos Leões.

A proposta do artista Lucas Laender intitulada *Memória, corpo e cidade* (2009) foi inscrita na categoria desenhos e ações que envolvem a comunidade e consistiu em intervenções em paredes e muros abandonados a partir de desenhos de silhuetas. O trabalho foi realizado em muros do espaço Cultural Graça do Axé e na Praça Paris e também nas paredes de um prédio abandonado na região central da cidade. A ideia era envolver diretamente o espectador e, segundo Heliana Nardin, o projeto pode ser descrito como um processo no qual “silhuetas são desenhadas, em tamanho real e em diversas posições, nas paredes e muros que lhes serve de suporte, utilizando como modelo

as pessoas, transeuntes que se dispusessem a participar da proposta do artista.” (NARDIN, 2012, p.598). O artista fazia um convite aos cidadãos que estivessem transitando pelo local para participarem e desenhava no muro os contornos das suas silhuetas, os quais, posteriormente, tinham seu interior preenchido com escritos do próprio participante ou de outras pessoas que tivessem interesse em interagir com o desenho.

O cenário do trabalho eram as silhuetas na parede representando os indivíduos, alguns lápis 6B presos por um cordão vermelho em diferentes posições no muro e algumas pilhas de jornais, atadas com o mesmo cordão vermelho e sobre as quais foram dispostos apontadores e borrachas, que estavam espalhadas pela calçada. O artista iniciava o processo de escrita dentro das silhuetas e incentivava a continuação por outros cidadãos, possibilitando, assim, que diferentes espectadores interagissem escrevendo ali sua história. Conforme consta no memorial descritivo do artista, a intervenção “aborda questões sobre a memória da cidade com intuito de solicitar uma reflexão sobre sua historicidade e identidade, mapeando reflexões sobre as produções artísticas e suas relações com as

transformações dos espaços públicos.” (LAENDER, 2009). Ele acrescenta que a sociedade sofre influência do corpo urbano que a cerca, de modo que, se os corpos físicos são dotados de memória, os espaços urbanos também são.



[18] *Memória, corpo e cidade*, de Lucas Laender  
Fonte: [http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/silvia\\_santos\\_pinheiro\\_cruz.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/silvia_santos_pinheiro_cruz.pdf)

Desta forma, a dinâmica da intervenção era interativa com os transeuntes, pois, através da participação com a escrita de trechos da sua história, os espectadores deixavam, simbolicamente, registros de suas memórias. E, ao resgatar essas memórias dos

cidadãos, a intervenção propõe reflexões sobre a história, memória e identidade dos espaços urbanos da cidade de Uberlândia, que são, inclusive, moldados pela memória individual e coletiva da sociedade que nela habita.

A intervenção urbana *Acessos* (2009) foi realizada pelo coletivo de artistas composto por Ariel Luis Lazzarin, Ana Paula Tavares Miranda, Mairla Leles Melo e Kássia Valéria de Oliveira Borges. A proposta foi inscrita na modalidade ação envolvendo a comunidade e o objeto do trabalho foi a construção de um conjunto de módulos de madeira que possuíam dimensões e formas diferentes que se encaixavam. Os módulos se dividiam entre degraus, rampas e patamares planos no estilo passarela e, segundo o trecho retirado do memorial descritivo do trabalho, eram “uma releitura dos elementos de acessibilidade”. Eles eram combinados de diversas maneiras e instalados em pontos do espaço urbano que possuíssem um fluxo de pedestres significativo, pois, a proposta era criar uma interação público-objeto. Conforme Cruz e Nardin, o trabalho ocupou:

Zona central: Av. Floriano Peixoto - em frente ao "Goma - cultura e movimento"; Rua Santos Dumont - em frente ao Uberlândia Clube; Praça Tubal Vilela - próximo ao ponto de ônibus da Av. Afonso Pena (imagem 1); zona Sul: Av. Esquina Av. Belo Horizonte com Av. Raulino Cotta Pacheco - em frente a Sociedade São Vicente de Paulo e Av. Vasconcelos Costa - Shopping Center Sul; zona Oeste: rua das Gameleiras - em frente o Cemitério Bom Pastor; e Área verde do Bairro Holanda. Permanecendo nesses locais pelo período de uma semana. (CRUZ; NARDIN, 2011, p.4506).

O trabalho tinha um caráter efêmero, visto que os módulos permaneciam cerca de sete dias em cada espaço e depois eram realocados, sempre em horários de pouco movimento, para que o processo de montagem não interferisse na concepção geral do objeto. A ideia era a de que os transeuntes experimentassem o elemento arquitetônico, ao se deparar com ele durante seu percurso cotidiano; eles poderiam subir ou descer os degraus e as rampas e atravessar a passarela. A partir da instalação desses módulos na cidade, os artistas pretendiam possibilitar novas formas de vivenciar o espaço urbano, uma vez que, ao terem seu percurso habitual interrompido, os transeuntes eram direcionados a uma nova percepção espacial.



[19] Acessos, de Ariel Lazzarin, Ana Paula, Mairla Leles e Kássia Valéria  
Fonte. [http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/silvia\\_santos\\_pinheiro\\_cruz.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/silvia_santos_pinheiro_cruz.pdf)

Para as autoras Cruz e Nardin, a intervenção *Acessos* (2009) “objetivou proporcionar nova dinâmica a um local público com a intenção de acionar outras percepções e outros pontos de vista através da verticalização do olhar” (CRUZ e NARDIN, 2011, p. 4506). Os artistas, por sua vez, sugerem que

“Acessos” é a representação da reflexão desenvolvida sobre esses definidores espaciais e que desenharam não somente espaços urbanos, mas inclusive, se possível, desenharam o próprio uso destes espaços, apoiando a tendência urbana atual que se aproxima de uma

programação formalizada. (Trecho do memorial descritivo do trabalho)

A proposta *Tramas e Trajetos* (2009) foi idealizada pelo Grupo Tríade: Arte e Etc., que era formado por Susana de Lima, Sérgio Ricardo Fernandes Rodrigues e Cecília Maritza da Silva. O trabalho consistia no “desenvolvimento dos processos básicos do fazer em Tecelagem no interior dos ônibus coletivos da cidade de Uberlândia.” (Trecho retirado do memorial descritivo do trabalho). A ideia da intervenção era a retomada dos processos artesanais de tecelagem da cidade de Uberlândia, a partir de um convite para a prática de tear tramas e só se concretizava se houvesse participação direta do público no processo de construção das tramas. A partir desta proposta os artistas pretendiam resgatar a memória de uma atividade que, por um tempo, foi muito realizada pelas pessoas e, também, propor reflexões sobre a vida e deslocamentos na cidade. Estas reflexões seriam possíveis por meio de uma analogia entre a trama da tecelagem e a trama urbana, ou seja, assim como o tear que se desenvolve com linhas e fios, a malha urbana é traçada por fluxos criados coletiva e individualmente,

inclusive os traçados pelo transporte coletivo. As autoras Sílvia Cruz e Heliana Nardin sugerem que:

o objetivo desta proposta, segundo os artistas, consiste em resgatar um fazer artesanal, tradicional na cidade de Uberlândia, a partir de uma concepção contemporânea deste fazer; visa despertar os indivíduos de diversas classes sociais de nossa cidade para atividades que permitam desenvolver processos criativos/artísticos; promover reflexões, a partir deste fazer artesanal/artístico, sobre a cidade em que se vive, sobre o deslocamento dos indivíduos no espaço urbano contemporâneo, e das relações indivíduo/coletividade e indivíduo/cidade, que se estabelecem a partir do transporte coletivo. (CRUZ; NARDIN, 2011, p. 4508).

Segundo as autoras, a rede de transporte público foi usada para estabelecer essas relações entre os indivíduos e a cidade, a coletividade e, por isto, os locais foram escolhidos para realização do trabalho. Os lugares da intervenção foram alguns terminais de ônibus e o interior dos veículos de transporte coletivo; o público eram os passageiros e as pessoas que estavam esperando o transporte. Uma questão a ser observada pelo grupo é o fato de que o trabalho necessitava da participação dos espectadores e, como durante a semana o fluxo de pessoas nos ônibus é muito intenso, o

excesso de movimento e a correria da vida cotidiana poderiam dificultar a participação. Desta forma, a equipe optou por realizar a intervenção durante dois finais de semana, quando o movimento é menor e as pessoas estão menos aceleradas, com mais tempo e, assim, mais propícias a se interessarem pelo convite de participar da ação.

Para a realização da intervenção, foram montados estandes nos terminais, nos quais ficavam armazenados os teares e outros materiais que se fizessem necessários. A pessoa que estivesse no ponto à espera do ônibus, recebia o tear portátil em madeira e ali, iniciava o processo da tecelagem. Quando o ônibus chegava, a ação era continuada em seu interior, o passageiro levava o tear e, acompanhado de um membro do grupo, seguia tecendo durante todo o seu percurso. Ao final do trajeto, outro passageiro era convidado a dar sequência no trabalho, transformando a trama em um processo artístico coletivo com a união da criatividade de cada indivíduo participante.

A proposta, tanto em seguir o trajeto do ônibus como de um passageiro continuar o trabalho do outro, permitia reflexões sobre os percursos construídos

a partir dos deslocamentos na cidade e também sobre a importância da arte na vida das pessoas e na cidade, além, é claro, de que o ato de reviver a prática da tecelagem ajuda no processo de guardar sua memória.



[20] *Tramas e Trajetos*, de Grupo Tráde: Arte e Etc.

Fonte: [http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/silvia\\_santos\\_pinheiro\\_cruz.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/silvia_santos_pinheiro_cruz.pdf)

Por fim, a intervenção *Hominidae* (2010), de Ricardo Alvarenga, consistiu em uma ação performática numa árvore. Foi uma experiência que buscou propiciar uma experimentação estética aos transeuntes. Ricardo sugere que a *performance* garante “a função da arte como sensibilizadora e questionadora da condição

existencial do homem em sociedade, a partir de suas construções culturais e ressignificações simbólicas” (Trecho retirado do memorial descritivo do trabalho). Esta proposta, assim como duas outras pertencentes aos anos seguintes, será analisada no capítulo seguinte. Desta forma, os trabalhos aqui apresentados, com acréscimo do *Hominidae*, formaram a estrutura de intervenções que aconteceram no ano de 2009. As propostas se dissiparam pelos espaços citadinos e possibilitaram o estreitamento da interlocução entre cidade, população e arte. A sociedade teve a oportunidade de conhecer o trabalho dos artistas e vivenciar mais afetiva e criticamente as manifestações de arte e cultura na cidade.

### **O edital do ano de 2010**

No edital de 2010, foram mais de quarenta propostas inscritas. Destas, cinco foram contempladas, sendo elas: *Habitat: Cidade*, de Sérgio Ricardo Fernandes Rodrigues e Susana Lima – Grupo Tríade: Arte e Etc.; *Paisagem Cidade Palavra Concreto Caminho Passagem*, de Glayson Arcanjo; *Karma Cavalos: Equídeos Urbanos*, de Júlio César da Silva; *Pavimento* de Aloísio Diniz e *Do silêncio da concha* das artistas Ana Reis e

Cássia Nunes. Neste ano, alguns artistas estavam fazendo sua segunda participação no Arte Móvel Urbana, visto que Aloísio Diniz havia participado no ano de 2008 como artista convidado e Sérgio Fernandes com seu Grupo Tríade tiveram o trabalho *Tramas e Trajetos* realizado em 2009.

Além dos trabalhos aprovados, a programação do Arte Móvel Urbana também incluiu a oficina “*Performance como Composição Urbana*” que foi ministrada pela professora Beatriz Medeiros<sup>14</sup> e o grupo de pesquisa “*Corpos informáticos*” da Universidade Federal de Brasília (UNB). A oficina aconteceu entre 7 e 11 de julho de 2010 e teve uma quantidade de vagas

---

<sup>14</sup> Maria Beatriz de Medeiros é graduada em Educação Artística na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, mestre em Estética - Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne), doutora em Arte e Ciências da Arte- Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne), pós-doutora em Filosofia no Collège International de Philosophie, Paris. Atualmente é professora associado 4 da Universidade de Brasília. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Visuais, atuando principalmente em arte contemporânea, arte e tecnologia, arte e performance, composição urbana. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos desde 1992. Possui 4 livros publicados, inúmeros artigos, 4 livros organizados, 4 anais da ANPAP organizados. Pesquisadora do CNPq (2008-2011, 2011-2015, 2015-2019). Coordenadora Adjunta para a área de Artes na CAPES-MEC (2005-2010). Suplente na cadeira de Artes Digitais no Conselho Nacional de Cultura-MINC (2007-2009). Presidente da ANPAP (2003-2005). Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Arte-UnB (2003-2004; 2011-2013). Professora na UNIVERITAS (Rio de Janeiro. 2018-2020).

(Adaptado do Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9031896312815301>)

restrita a 20 pessoas. Além disso, também foi realizada a mesa redonda com os artistas e o projeto foi finalizado com a exposição dos registros e documentos dos trabalhos na Galeria Geraldo de Queiroz e na Sala de Experimentações Visuais da Casa da Cultura, tal como previsto no edital.

A proposta *Habitat: Cidade* (2010) foi realizada pelo Grupo Tríade: Arte e Etc. e abordou o espaço urbano como uma extensão da casa, um lugar de encontros e trocas coletivas. A ideia do grupo era a de que o trabalho gerasse reflexões sobre a dicotomia público/privado. Também era a de que se pensasse a cidade como uma “casa pública”, um espaço para ser compartilhado por todos, rompendo qualquer ideia de individualismo. Para construir essas interlocuções entre casa, cidade e indivíduo, a intervenção artística se dividiu em diferentes etapas, sendo que a primeira delas aconteceu nas residências da população uberlandense.

Os artistas enviaram para diversos endereços na cidade, via correio, um envelope contendo: uma carta explicando o trabalho e convidando os residentes a participarem da ação, um cartão postal com a foto da Casa da Cultura. Segundo os artistas, tal imagem se

justifica pelo “seu próprio nome, e a ideia de casa coletiva que dele emana” (Trecho retirado do memorial descritivo do trabalho) e um cartão postal em branco, já endereçado a Casa da Cultura, que deveria ser preenchido e devolvido. O grupo acreditava que “receber uma carta de um estranho pode se tornar um elemento de estranhamento, convidativo à participação, à interação e à troca.” (Trecho retirado do memorial descritivo do trabalho). Para a concretização da proposta, era extremamente necessária essa participação da população. A dinâmica da intervenção dependia de que os destinatários preenchessem os cartões em branco, com textos e imagens, produzidos a partir da frase “a cidade é minha casa”. Feito isto, os destinatários reenviariam os cartões aos artistas. Tal como eles sugerem,

desta forma, nossa proposta tem como primeiro espaço de interferência artística a residência privada e moradores de Uberlândia, que receberão através dos correios um cartão-postal da Casa da Cultura, acompanhado de uma proposta de interação, uma vez que estes destinatários serão convidados a trocar cartões-postais conosco com imagens desta “cidade habitat”, por meio dos quais contribuirão para a construção de um

objeto penetrável em forma de casa, que será a metáfora visual das relações entre cidade – casa / público – privado / individual – coletivo. Com este objeto, realizaremos interferências em espaços públicos de Uberlândia, estabelecendo assim novas interações junto à população. (Trecho retirado do memorial descritivo do trabalho).

Desta maneira, a partir do recebimento dos cartões postais reenviados pela população para a Casa de Cultura, o grupo construiu um penetrável em formato de casa. A estrutura do objeto tinha aproximadamente 3 m<sup>2</sup> e foi feita em estrutura metálica, tendo as “paredes” formadas pelos cartões-postais produzidos pela população. Estando no interior, o visitante visualizava uma face do cartão-postal; fora da casa, avistava a outra. Nesta segunda etapa do trabalho, o objeto penetrável foi instalado em diversos pontos do espaço urbano de Uberlândia possibilitando, mais uma vez, a interação da população com a proposta. As pessoas poderiam visitar a “casa” e visualizar os cartões-postais feitos por elas ou por outros e, diante disso, a intervenção ia construindo suas reflexões acerca das relações

estabelecidas entre o público e o privado, a casa e a cidade.



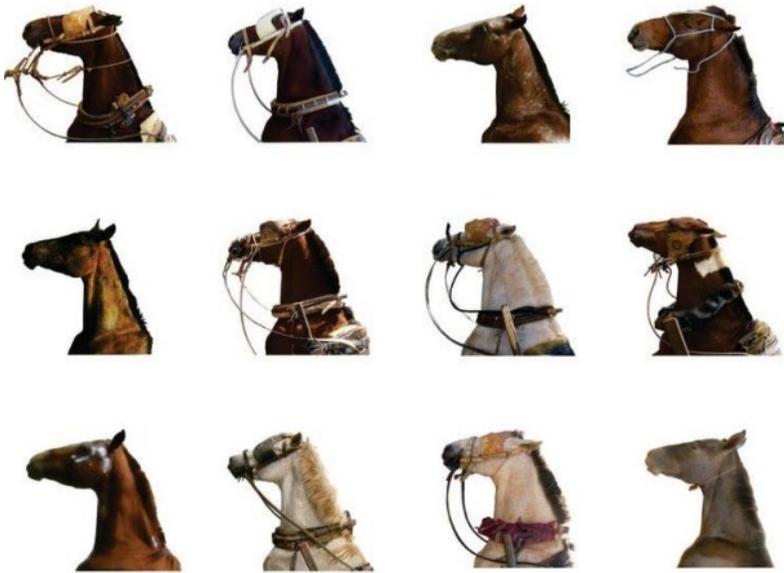
[21 e 22] *Habitat: Cidade*, de Grupo Tríade: Arte e Etc.  
Fonte. Acervo do artista Sérgio Rodrigues

A proposta *Paisagem Cidade Palavra Caminho Concreto Passagem* (2010), do artista Glayson Arcanjo foi composta, assim como outros trabalhos dele, pelo uso da escrita. Glayson construiu, junto com os artistas Fauster Martins e Maurício Almeida, letras em concreto maciço e as distribuiu pela Praça Tubal Vilela. As letras formavam algumas palavras, como cidade, paisagem, palavra. Eram letras maiúsculas, posicionadas de diferentes formas, sendo algumas tombadas e outras em pé. Constituíam blocos de concreto e tinham dimensões de 50, 60 e 70 cm de altura, o que contribuía para que ficassem estáveis e sem risco de queda. Uma possível leitura para o trabalho seria a de que o artista, através de uma abordagem poética da aplicação das letras no espaço público, estaria buscando levar as pessoas a refletirem sobre os significados e as simbologias destas palavras dentro do contexto urbano.



[23 e 24] *Paisagem Cidade Palavra Caminho Concreto Passagem*, de Glayson Arcanjo  
Fonte: <https://www.glaysonarcanjo.com/2010/09/paisagem-cidade-palavra-caminho.html>

O artista Júlio César fotografou uma série de cavalos em diferentes lugares de Uberlândia e depois alterou essas imagens digitalmente. Fez um recorte da parte da imagem que contém a cabeça do cavalo e a colocou em posição vertical. César sugere que a “rotação, ao conferir à figura do animal uma verticalidade, transformava-a em uma espécie de busto e aproximava em analogia, a figura do cavalo à figura humana e, dessa maneira, devolvia-lhe dignidade e conferia uma certa nobreza.” (SILVA, 2020, p. 27). O resultado dessa ação foi o trabalho *Karma Cavalo: Equidius Urbanus* (2010), no qual ele pegou essas imagens recortadas, retirou o fundo e produziu adesivos de vinil no tamanho 90 x 90 cm, a mesma dimensão da cabeça do cavalo. Durante o Arte Móvel Urbana, a intervenção do artista foi distribuir essas imagens por espaços públicos. Em suas palavras, a “ação que completou essa série foi a de devolver para a cidade essas imagens alteradas em significado.” (SILVA, 2020, p. 27).



[25 e 26] Karma Cavalo: *Equidius Urbanus*, de Júlio César  
Fonte: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/31713/3/PoligrafiaObjetualMemoria..pdf>

Para César (SILVA, 2020), a figura do cavalo permitia criar “uma analogia em relação à modernidade, que expulsa para as periferias da cidade aspectos relacionados a natureza, representados então na figura do animal” (SILVA, 2020, p. 25) e “uma analogia em relação a transformação da vida em produtividade ou objeto funcional.” (SILVA, 2020, p. 26). Isto porque, o cavalo urbano apresenta muitas funções e formas de ser usado como ferramenta de trabalho antes de ser apenas um animal, assim como os humanos, que em certos momentos se preocupam apenas em serem funcionais e produtivos. Desta forma, o trabalho, ao aproximar a figura do cavalo à figura do ser humano e abordar questões da vida dos cavalos na cidade, consegue propor reflexões que englobam diferentes pautas, desde os maus tratos sofridos pelos animais ao serem usados como meio de transporte até questões relacionadas a vida e o cotidiano da sociedade.

Sobre o trabalho *Pavimento* (2010), realizado pelo artista Aloísio Diniz, acredita-se que foi o mesmo que havia sido realizado em 2008. Tal como foi supracitado, a proposta envolvia a colagem de papéis, com estampas de mapa da própria cidade de

Uberlândia, em espaços públicos. Formando uma espécie de ladrilho gigante, os papéis muitas vezes eram colados no chão, tornando o trabalho descartável e efêmero.



[27] Pavimento, de Aloísio Diniz  
Fonte. Catálogo Arte Móvel Urbana de 2008

Por sua vez, a intervenção das artistas Ana Reis e Cássia Nunes aconteceu no espelho d'água em frente ao posto policial da Praça Tubal Vilela, no centro da cidade de Uberlândia e se dividiu em diversos atos. Intitulada *Do silêncio da concha* (2010), a performance considerou o uso do corpo na discussão do espaço público. Assim como o trabalho *Hominidae* (2009), esta proposta será apresentada de forma pormenorizada a posteriori.

## **O edital do ano de 2011**

O ano de 2011 foi marcado, de acordo com os autores Frota e Rauscher (2013), por “uma edição na qual (sintomaticamente) todos os projetos selecionados tinham o caráter ativista.” (FROTA e RAUSCHER, 2013, p. 3581). Não podemos afirmar que são todas, mas a maioria das propostas aprovadas mostraram uma postura mais questionadora e crítica em relação às questões urbanas como, o transporte público, o uso do espaço público e privado, a situação das áreas periféricas da cidade, entre outras.

Os artistas que tiveram suas propostas contempladas foram Paulo Rogério Luciano Vilela de Souza, Mariza Barbosa, Mariza Pelizer de Albuquerque, Lucas Laender, Fabiana Zago<sup>15</sup>, Gastão Frota e, como suplente, Luana Magrela (Luana Martins Diniz). Porém, neste ano, possivelmente por causa deste ativismo crítico, ocorreram casos de artistas que não realizaram seus trabalhos. Alguns tiveram suas propostas aprovadas pelo edital, mas não conseguiram as liberações de alvará necessárias. A exemplo, temos o trabalho *Sardinhas em Trânsito*, da artista Mariza Barbosa Oliveira. A proposta apresentava questionamentos envolvendo a própria Secretaria responsável pela liberação do espaço: a Secretaria Municipal de Trânsito e Transportes; por isto, acredita-se que não foi liberada. Outro exemplo é o da artista Mariza Pelizer<sup>16</sup>.

Diante de tal contexto, quatro das sete intervenções aprovadas foram executadas, sendo estas: *Permanência\_Impermanência*, de Lucas Laender;

---

<sup>15</sup> A obra da artista Fabiana Zago, mesmo diante das pesquisas, não foi conhecida e por isto não se sabe dizer se chegou acontecer ou não.

<sup>16</sup> A proposta da artista Mariza Pelizer era colocar um divã em praça pública e “fazer uma sessão terapia”. Ela iria convidar os transeuntes para a ouvirem falar e para os que participassem, ela pagaria uma quantia em dinheiro.

*Deslocamento em trânsito*, de Luana Magrela (Luana Martins Diniz); *Charretenet*, de Gastão Frota e coletivo MUDI e *Almoço de Artista (a praça é de quem?)*, de Paulo Rogério Luciano Vilela de Souza.

Com a realização destas ações artísticas, este foi o último ano em que o projeto Arte Móvel Urbana aconteceu no formato de edital. Não se sabe ao certo o que aconteceu, mas, há hipóteses de que, mesmo a Secretaria de Cultura tendo disponibilizado a categoria “ativismo” no edital, não se esperava propostas tão críticas acerca de algumas questões da cidade, inclusive, envolvendo a própria administração pública. Supõe-se que a relação entre os artistas e a gestão pública começou a apresentar tensões além do desejado e, por isso, foi mais sensato repensar a configuração como estava sendo feito. Isso é apenas uma hipótese. Não temos interesse em formular explicações para o ocorrido e sim, deixar brechas para refletirmos os porquês de o projeto ter apresentado um novo formato no ano seguinte.

O artista Lucas Laender volta ao Arte Móvel Urbana, após sua participação no ano de 2009 com a intervenção *Memória, corpo e cidade*. Desta vez, o

trabalho é *Permanência\_Impermanência* (2011). Foi um trabalho estruturado a partir da utilização da palavra *permanência*. O artista escreveu, com grãos de milho, a palavra *permanência* no piso das praças Tubal Vilela, Clarimundo Carneiro, Sérgio Pacheco e Praça da Bíblia. A intervenção foi de caráter impermanente e efêmero, pois, os pombos comeram os grãos de milho e desapareceram com a palavra escrita e, conseqüentemente, com o trabalho. Podemos pensar que a proposta do artista foi criar uma reflexão acerca da palavra permanente que é, na verdade, impermanente ao ser comida pelos pássaros. De tal maneira, o espaço urbano, que também deveria ser entendido como um lugar de permanência, acaba sendo o espaço da impermanência, de passagem.

Neste ano, devido a não participação de alguns artistas selecionados por causa de problemas burocráticos, a suplente Luana Magrela (Luana Martins Diniz) participou com a proposta *Deslocamento em trânsito* (2011). A intervenção artística foi construída a partir de fotografias do trânsito da cidade que foram registradas pela própria artista. Ela diz ter observado o seu “modo de vida e o dos outros e o trânsito como

espaço comum fazendo parte da rotina. E questionei: o que é o espaço que me envolve? Até onde vai a relação das pessoas em um espaço público?” (LUANA, 2011, online). O trabalho, que tinha o caráter vídeo-projeção, aconteceu na Praça Doutor Duarte no centro de Uberlândia. Magrela projetou as imagens no muro e as pessoas tiveram oportunidade de visualizar registros do trânsito da cidade. Além de observador, os espectadores assumiram um papel de objeto na obra, pois as fotografias retratavam cenas da sua própria rotina. As reflexões da proposta giraram em torno da significação do trânsito enquanto espaço compartilhado pelos indivíduos no seu cotidiano e da relação que as pessoas constroem com esses espaços coletivos e públicos. A ação convidou a que as pessoas olhassem para si próprias e, deste modo, contribuíssem para o desenvolvimento de uma percepção mais crítica e questionadora da realidade que nos cerca.

O trabalho *Charretenet* (2011) foi uma proposta do artista Gastão Frota em parceria com o coletivo MUDI – Movimento Cultura Uberlândia, em 2011. Nas palavras do artista, a intervenção consistiu em

[...] “CiberAtrações”, previa o contato com entidades culturais e de bairros em regiões da periferia da cidade. Objetivo: oferecer a oportunidade de acesso aos meios eletrônicos para produção de conteúdos que seriam veiculados pela internet. Roteiro: a deriva aparece como desejo, prevalece a possibilidade de encontros e bases de acolhida, pois a duração se define como quatro dias consecutivos. (FROTA; RAUSCHER, 2013, p. 3584).

A ideia da intervenção era a de percorrer os bairros da cidade em busca de artistas e manifestações culturais, de qualquer teor, que não fossem vistos ou conhecidos. A bordo de uma charrete, definido pelo artista como “um veículo de tração animal, chamado também carroça” (FROTA; RAUSCHER, 2013, p. 3584), seriam construídos os percursos a partir da deriva. Ou seja, não teria um trajeto pré-definido, sendo este estabelecido à medida que o trabalho fosse ocorrendo. Esta foi, inclusive, uma questão que gerou desacordos entre o artista e a Secretaria Municipal de Cultura. A Secretaria solicitou que o artista fizesse uma lista com os lugares que a charrete iria e ele se negou a fazer. A ideia era justamente permitir que o trabalho fosse se desenvolvendo na casualidade do cotidiano dos bairros visitados. Boel e Nardin sugerem que durante todo o

trajeto “por onde a charrete turbinada passava eram “descobertos” novos pontos de “encontro” onde a população era instigada a participar.” (BOEL; NARDIN, 2015, p.176).

A charrete era montada com equipamentos de áudio e vídeo para que pudessem ser feitas transmissões ao vivo. Boel e Nardin (2015, p. 175) afirmam que a proposta era “pulverizar as ações, em formato de vídeo, pela internet construindo links virtuais entre possíveis colaboradores” com intuito de divulgação do trabalho. À medida em que eram encontradas as manifestações artísticas e culturais pelas periferias, a charrete parava e fazia uma transmissão, em tempo real, deste encontro. *Charretnet* foi um dos únicos trabalhos que saiu do centro e se expandiu para as margens da cidade, as periferias. Através dessa ação, a proposta apresenta diversos questionamentos urbanos, inclusive, sobre os “conflitos socioeconômicos e político-culturais” (BOEL; NARDIN, 2015, p. 175) que permeiam a cidade.

Assim como *Hominidae* (2009) e *Do silêncio da concha* (2010), a intervenção *Almoço de Artista (a praça é de quem?)* (2011), de Paulo Rogério Luciano será apresentada e analisada no capítulo que segue.



[28] Charretnet, de Gastão Frota e coletivo MUDI  
Fonte. <http://www.charrete.net/vovo-caximbo-no-bairro-lagoinha/>



[29] Charretnet, de Gastão Frota e coletivo MUDI  
Fonte. <https://www.funarte.gov.br/artes-visuais/charrete>

## 2. O CORPO NA ARTE E NA CIDADE

### As obras

A abordagem metodológica desta pesquisa se baseou em analisar o objeto como um produto da cultura. Por isto, aproxima-se da metodologia usada nos estudos culturais. Atuando como uma espécie de historiadora da cultura, procurei investigar como a história da arte contemporânea vai se consolidando ao ponto de assumir a cidade como o lugar da arte e, assim, possibilitar que práticas artísticas aconteçam em esferas públicas. Neste trajeto, percebi que a abertura do campo artístico ao longo do final do século XX, tornou possível o desenvolvimento de eventos como o Arte Móvel Urbana, os quais provocam uma interlocução entre arte, cidade e espectador.

A partir destas ideias, busquei analisar os significados e as reverberações do Arte Móvel Urbana e realizei um levantamento histórico do que foram as intervenções urbanas que ocorreram. A fim de perceber o corpo enquanto ferramenta de discussão do espaço, escolhi três intervenções para serem analisadas a partir de alguns aspectos. Com intuito de me guiar nessa

construção metodológica, apresento as seguintes indagações: O Arte Móvel Urbana está ancorado na prática da arte contemporânea? Estas ações/editais discutem a cidade? De que modo discutem? Qual seriam os sentidos das obras? As obras propõem uma interação com a comunidade? Usam o corpo como ferramenta da ação?

As obras aqui apresentadas foram escolhidas, dentre todas as participantes do Arte Móvel Urbana citadas previamente, por considerar a relação que elas apresentam com uso do corpo e a discussão do espaço público. Sabe-se que algumas obras apresentam uma temática e propõem uma discussão específica, seja uma questão do espaço urbano, social, cultural, ambiental, entre outras. Outras podem, todavia, não explicitarem nenhum tema característico, provocando, ao invés disso, debates de cunho mais abstrato. A seleção não partiu de um princípio ou de outro, mas optou por trabalhos que provocassem questionamentos sobre o espaço urbano e a vida cotidiana, direta ou indiretamente. Além disso, o fator uso do corpo, seja do artista ou do espectador, também foi ponderado e optei por escolher um trabalho de cada ano dos editais, sendo, então, um de 2009, um

de 2010 e um de 2011. A escolha das três obras não exclui o fato de que outras propostas do Arte Móvel Urbana se encaixem nos critérios aqui apontados; pelo contrário, várias outras teriam tal característica; porém, as obras mostradas até aqui pareceram mais pertinentes principalmente no que tange ao envolvimento corporal dos artistas como forma de construir a poética das intervenções. Diante de tal panorama, as obras selecionadas são: *Hominidae* (2009) do artista Ricardo Alvarenga, *Do silêncio da concha* (2010) das artistas Ana Reis e Cássia Nunes e *Almoço de Artista (a praça é de quem?)* (2011) de Paulo Rogério Luciano.

Neste capítulo, em específico, além de discorrer sobre as particularidades de cada obra, serão analisados os possíveis sentidos de cada uma delas. É importante ressaltar que o sentido da obra está muito próximo das percepções do sujeito que se relaciona com o trabalho. O artista pode ou não conduzir as percepções que podem ser geradas, por exemplo, através de uma explicação sobre o trabalho. Mas, de toda forma, a concepção do sentido se constrói de maneira subjetiva, considerando as interpretações e o entendimento de cada espectador. O que pode ocorrer é que quando o

público é convidado interagir e participar da obra, ele se envolve mais com o trabalho e isto pode refletir nas suas percepções. Desta forma, pretende-se criar hipóteses sobre os sentidos presentes em cada intervenção considerando o contato que tive com os registros e documentação referentes a elas. Também preciso advertir que não tive uma vivência presencial com os trabalhos.

Além da construção dessa análise dos sentidos, outra abordagem proposta é a de refletir se as intervenções propõem ou não a interação do público. A ideia é pensar se há um incentivo à participação da comunidade na ação ou se a obra acontece de forma mais contemplativa. A interatividade pode ser de forma mais discreta, na qual os espectadores podem observar o trabalho mais de perto e, se interessados, podem perguntar e interagir. Ela pode também ser um aspecto necessário para a concretização da obra, ou seja, os artistas convidam o público a fazer parte e essa interação é o que completa a poética da intervenção. Ou, pode acontecer de não existir interação além da visual, isto é, quando os espectadores apenas observam visualmente o trabalho e não se envolvem com ele.

Os parâmetros aqui apresentados são: a interatividade, o uso do corpo como ferramenta, a relação com o espaço urbano e os sentidos; tais parâmetros podem aproximar ou distanciar um trabalho do outro, mas, não é a intenção criar paralelos entre eles. Cada proposta será analisada na sua particularidade diante dos aspectos supracitados e não em termos comparativos. Nos interessa pensar como a prática artística, que se utiliza do corpo, pode ser usada como uma ferramenta para provocar e instigar sujeitos no que se refere as percepções que ele têm sobre o espaço da cidade de Uberlândia e sobre sua forma de agir e de se relacionar com ele. Pretende-se refletir sobre como essas intervenções constroem um significado que leva a uma sensibilização dos transeuntes sobre a relação arte/cidade.

## Hominidae – Ricardo Alvarenga



[30] *Hominidae*, Ricardo Alvarenga  
Fonte: <http://ricardo-alvarenga.blogspot.com/>

A proposta do artista Ricardo Alvarenga<sup>17</sup> intitulada *Hominidae* foi aprovada pelo edital de 2009 do Arte Móvel Urbana e consistia em habitar uma árvore no centro da cidade por determinadas horas. Segundo Alvarenga (2010), o primeiro passo para a realização do trabalho foi a escolha da árvore que, neste caso, foi vistoriada pela Secretaria Municipal de Meio Ambiente com intuito de garantir que a árvore escolhida estivesse em condições de receber o artista sem causar riscos a ele e nem à população do local. Desta forma, o trabalho recebeu liberação para ser realizado em uma árvore localizada em uma região central da cidade, na praça do Fórum – atual Centro Cultural de Uberlândia.

---

<sup>17</sup> Ricardo Alvarenga Ribeiro é professor efetivo do Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia. Graduado em Ciências Biológicas pela UFU (2001) e mestre em Dança pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal da Bahia (2014). Profissionalizou-se em dança contemporânea a partir de cursos, aulas, oficinas e experiências com diversos profissionais, iniciando com Wagner Schwartz e Fernanda Bevilaqua em Uberlândia. Atua como artista desde o ano de 2000. Como dançarino participou de diferentes grupos e integrou o elenco da Cia. Municipal de Caxias do Sul (RS) entre 2003 e 2007. Após este período, seguiu atuando de forma autônoma como artista do corpo e da imagem criando trabalhos autorais em dança, performance, intervenção urbana, fotografia e vídeo. Atuou como diretor cênico de diferentes grupos e trabalhos, e também como designer de luz e filmmaker. Atualmente está como docente temporário do Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia onde além de ministrar aulas, segue realizando pesquisas teórico-práticas que relacionam arte, filosofia e a "estética da existência"; e desenvolvendo processos criativos enquanto artista do corpo e da imagem.



[31] Localização do espaço urbano onde estava a árvore  
 Fonte. Google Earth modificado pela autora

Após algumas negociações, o artista também conseguiu que não fossem fixados cartazes sinalizando a ação. Além disso, ele conseguiu certa discrição por parte da equipe da Secretaria de Cultura que o acompanhava, sendo que tal equipe procurou manter um distanciamento da árvore para não serem associados ao trabalho.

A operação artística, conforme intitula Alvarenga (RIBEIRO, 2014), aconteceu no decorrer de um dia e se dividiu em dois momentos específicos: o primeiro deles a tramagem e o segundo, uma ocupação da árvore por 9 horas. Os materiais utilizados foram fios brancos, de malha, uma sacola feita com este fio, algumas frutas, fones de ouvido e um livro, além da árvore e do corpo do artista. O artista inicia a operação por uma tramagem com fios brancos de malha que começa na base e se estende aos galhos mais elevados da árvore. Ele propõe deslocar-se pelos galhos enquanto enrola o fio como uma coreografia da tramagem. Nas suas palavras,

trata-se de uma espécie de coreografia da tramagem em que a amplitude e forma dos movimentos são determinadas pela ramificação dos galhos. Nestes momentos, há esforço físico, vigor muscular, equilíbrio e atenção constante ao controle do corpo e à segurança da ação, uma vez que uma queda pode significar um grave acidente. O risco é real e a situação exige cuidados e atenção. Durante a ação, procuro me concentrar em diminuir os esforços para realizar os movimentos, segundo diretivas técnicas dos estudos de consciência corporal. (RIBEIRO, 2014, p.119).

Com duração de aproximadamente duas horas, o momento da tramagem se inicia no começo da manhã e é finalizada ainda no período matinal, quando então o artista parte para o segundo momento da ação. A sequência da ação traduz-se em permanecer na árvore, de modo que o artista busca posições que sejam confortáveis e mantém-se parado até que seja necessário encontrar outra posição. Para Alvarenga ((RIBEIRO, 2014), o trabalho “se configura na ação de estabelecer longas pausas nos diferentes nichos da árvore – nome que designo aos locais possíveis de ficar em repouso e com estabilidade sobre os galhos e suas bifurcações.” (RIBEIRO, 2014, p.119). Diferente do primeiro momento em que são feitos vários deslocamentos pela extensão da árvore, a proposta agora é deslocar-se o mínimo possível, sendo que ele se movimenta apenas quando um lugar deixa de estar confortável. Em alguns momentos ele realiza uma inversão de posição, na qual fica de cabeça para baixo e com o corpo pendurado por fios.

No decorrer das 9 horas de permanência na árvore, o artista, além de ficar parado, também pode ouvir música, ler o livro e comer as frutas, sendo que estas ações acontecem de forma espontânea. Comenta

que deixa que “os estímulos do presente me guiem na implementação de práticas voltadas a estimular a atenção ao que se passa, seja no meu corpo físico, seja no pensamento, seja no corpo da cidade.” (RIBEIRO, 2014, p.121). Ou seja, percebe-se hora de se movimentar, de alimentar ou se faz sentido alguma outra ação. E, durante as pausas, ele busca estar em estado de atenção para conseguir sentir e perceber a cidade através dos seus sentidos e também entender os estados que seu corpo está. A respiração, por exemplo, é para Alvarenga um recurso que ele usa para alterar a fisiologia corporal. Conforme ele explica, “se me percebo ansioso ou angustiado, tento aprofundar a respiração; se sinto sono, posso dinamizar a respiração para ficar mais desperto, sendo esta uma técnica de segurança, uma vez que um cochilo pode significar uma queda.” (RIBEIRO, 2014, p.122).

Para o artista, nesta segunda parte da ação “estar parado sobre a árvore é minha dança” (RIBEIRO, 2014, p. 121). Ele ainda acrescenta que

o que interessa fundamentalmente na permanência é tentar garantir um estado de presença e atenção ao que acontece durante a passagem das horas, não

somente ao que acontece no meu corpo, mas também ao que acontece no corpo da cidade, considerando que além do cotidiano local, minha presença incita outros acontecimentos. (RIBEIRO, 2014, p. 121).

A proposta de *Hominidae* tem influência de um contato prévio que o artista teve com a dança contemporânea, a qual ele considera uma ferramenta de explorar o corpo e o autoconhecimento. A partir da dança, Alvarenga (RIBEIRO, 2014) desperta uma percepção de que a experiência estética pode catalisar mudanças sobre si, através de formas mais sensíveis de viver, ver e agir, e também sobre o outro. Diante desse panorama, ele propõe essa operação artística com intuito de exercitar a percepção sobre si, sobre a cidade e sobre o outro, da mesma maneira que a operação também acontece como um convite para o transeunte. Ao dizer que sua presença incita outros acontecimentos, o artista sugere justamente que a ação dele na árvore gera outras percepções sobre as pessoas que estão transitando pelo local, inclusive por se tratar de um acontecimento que foge do cotidiano. Podemos pensar em um cenário no qual a árvore que é escolhida nem sequer é vista em dias ordinários, mas ao estar toda

coberta por uma trama branca e com um homem parado em cima dela, os olhares são atraídos e ela passa a ser percebida.

Logo, percebemos que o contexto da ação em si não se relaciona diretamente com alguma problemática do espaço urbano. O próprio Alvarenga (RIBEIRO, 2014) traça um paralelo entre *Hominidae* e as “técnicas de existir” de Foucault, ou seja, aproxima o trabalho de um processo de transformação do sujeito. Há um exercício de olhar e cuidar de si, de conhecer os limites do próprio corpo ao se propor viver os desconfortos fisiológicos e mentais que a permanência sobre a árvore gera e a partir disso “ampliar as relações sobre o eu e sobre as relações com o mundo.” (RIBEIRO, 2014, p.128). O professor Quilici (2012) sugere em seu texto, *As ‘Técnicas de Si’ e a Experimentação Artística*, que o pensamento de Foucault se aproxima da experiência artística quando a arte, além de possibilitar uma reinvenção do artista, se coloca como um convite para que o espectador também experimente essa reinvenção. A ideia é que o transeunte, através da vivência da arte, consiga olhar para si e potencializar essa transformação, que ele seja sensibilizado a

reformular as suas formas de perceber, viver e se relacionar. Nos dizeres de Quilici,

a intersecção entre o pensamento de Foucault e a reflexão artística é particularmente presente quando se trata de considerar a arte como campo que coloca em jogo as possibilidades de reinvenção do próprio artista, pretendendo assim contaminar ou convidar o público a compartilhar da sua experiência ou, para utilizar uma expressão do autor, a arte vista como um lugar em que se desencadeiam “processos de subjetivação.” (QUILICI, 2012, p.1).

A partir dessas aproximações podemos refletir que, através dos movimentos corporais que são experimentados em cima da árvore, o trabalho proposto por Alvarenga faz com que ele vivencie de maneira mais sensível seu corpo enquanto artista e também o corpo da cidade. Mesmo não apresentando uma provocação específica sobre a cidade, ao escolher uma árvore em uma região movimentada como a do centro urbano, o artista se coloca para ver e ser visto. Ele entende que a arte, por mais subjetiva que pareça, ao ser lançada no mundo real e ordinário da cidade, torna-se potencializadora de questionamentos sobre o espaço e sua forma de estar nele, tanto para o artista quanto para

os transeuntes. Isto porque, ao ser vista, a experiência estética provoca inúmeras sensações nas pessoas que estão circulando pelo local, a iniciar pelo estranhamento de se deparar com um movimento que não é corriqueiro. A prática artística gera “processos de subjetivação” justamente porque ela se coloca para o outro, conforme diz Alvarenga:

porém, uma diferença em relação à prática dos filósofos está em que, enquanto um trabalho de arte, esta prática estética é oferecida aos outros, tem intenção de também deslocar os transeuntes, intervindo no fluxo cotidiano das cidades e, neste ambiente incitar questões, provocar situações, desabituar a visão sobre o corpo, sobre a cidade e sobre as experiências possíveis de nela existir de outros modos. (RIBEIRO, 2014, p.128).

No caso de *Hominidae*, o uso do corpo como ferramenta para pensar sobre o espaço urbano se deu no fato de que o artista, ao colocar seu corpo em uma árvore e ficar ali parado, gera, com sua presença, uma série de inquietações. A primeira delas é sem dúvidas: quem é esse homem? Seguida de: o que ele está fazendo em cima da árvore? A partir disso, muitos se veem instigados a descobrir quem é o homem, o porquê da

ação, o que árvore tem a ver; podem também ser gerados questionamentos no sentido ambiental, por exemplo, se a ação é uma forma de protesto por conta do meio ambiente ou da arborização urbana. A prática artística leva inúmeras reflexões, pelo simples fato de ser vista, pois a comunicação do artista com os transeuntes não é verbal, se dá através do olhar; a ausência de cartazes, por outro lado, também dificulta o entendimento do evento. A cidade, como cenário da experimentação corporal do artista, possibilita essa vertente da arte que se abre para o diálogo com as pessoas do cotidiano daquele espaço citadino. O trabalho se constrói para ser contemplado e para sensibilizar o público a refletir sobre si e sobre a cidade a partir apenas da observação do ato.

O artista realizou essa operação artística em mais cidades além de Uberlândia e, em cada uma delas, as ações e reações aconteceram de maneira distinta. Percebe-se que o debate direto sobre algum lugar ou questão do urbano nem sempre se faz necessário para que a arte promova deslocamentos e reflexões sobre a cidade. Pois, ao acontecer no espaço real e da vida cotidiana, ela já se submete aos olhares e julgamentos

dos passantes. No contexto de *Hominidae*, em cada cidade, as pessoas reagiam de uma forma. Sobre a ação durante o projeto Arte Móvel Urbana, Alvarenga sugere que:

foi uma das ações mais tranquilas que já realizei. Percebi muita empatia das pessoas que passavam pelo local. A árvore era um ipê rosa que ainda guardava as últimas flores da estação. Ela fica num calçadão do centro, entre as grades do fórum e um ponto de ônibus, em meio a bancos de cimento espalhados e outras duas árvores. É um lugar de fluxo para alguns, e de espera para outros. (RIBEIRO, 2014, p.137).



[32] *Hominidae*, Ricardo Alvarenga  
Fonte. <http://ricardo-alvarenga.blogspot.com/>

*Do silêncio da concha* – Ana Reis e Cássia Nunes



[33 e 34] *Do silêncio da concha*, Ana Reis e Cássia Nunes

Fonte: <http://portfolioanareis.blogspot.com/2014/12/do-silencio-da-concha.html>

O trabalho *Do silêncio da concha* aconteceu durante o edital de 2010 do Arte Móvel Urbana e foi idealizado pelas artistas Ana Reis<sup>18</sup> e Cássia Nunes<sup>19</sup>. A *performance* aconteceu em etapas, sendo cada uma em um dia e em diferentes locais. No primeiro momento, a ação aconteceu fora do ambiente urbano, em cachoeiras situadas nas proximidades rurais de Uberlândia. Neste dia, as artistas, vestidas com blusa branca e saia azul

---

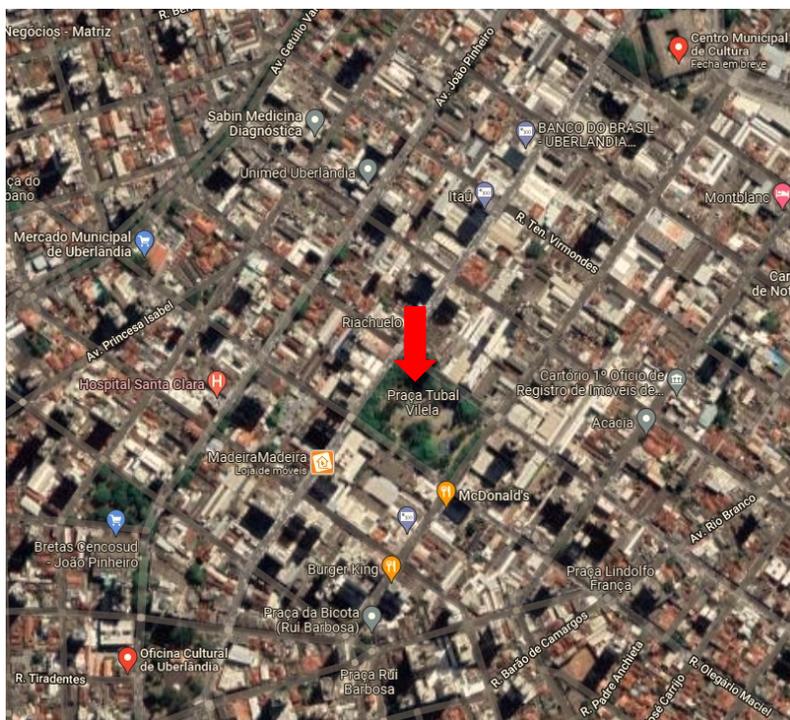
<sup>18</sup> Ana Reis Nascimento é artista e pesquisadora. Coordenadora e professora efetiva do Curso de Dança da Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutora pelo programa de Pós Graduação em Artes da Universidade de Brasília (2020), graduada em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Uberlândia (2008), mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes UFU, com subsídio da bolsa CAPES (2011). Atua na área de artes, com ênfase em performance, poéticas da imagem, autoficciofografias, dissidências de gênero e subjetividade. Pesquisadora no CNPQ, integra o grupo de pesquisa Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas NUPAA (UFG). Idealiza e produz o festival "ROÇADEIRA: encontros performáticos em lugares Improváveis" em Goiânia desde 2012. Participou de diversas exposições, residências artísticas, festivais de performance e dança contemporânea

(Adaptado do Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7814591425107794>)

<sup>19</sup> Cássia Nunes Caixeta é artista e educadora. Vive a performance como um lugar possível na criação de encontros, fricções de desejos e atravessamentos políticos. Participa da idealização e produção do ROÇADEIRA ? Encontros Performáticos em Lugares Improváveis e da articulação do Sind-Lauper ? Sindicato das Loucas Artistas Unidas da Performance. Integrou encontros e festivais de dança e performance, residências artísticas e exposições coletivas. Graduada em Ciências Sociais pela UFU e Mestranda em Artes da Cena pela UFRJ. Professora da rede estadual de Goiás com atuação em projetos educativos desenvolvidos em museus e instituições de artes visuais.

(Adaptado do Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3440219559398888>)

longa de tecido fluído, utilizaram de garrafas pet para recolher água da cachoeira. As garrafas foram levadas para a segunda parte da *performance*, que aconteceu em um segundo dia. A segunda etapa aconteceu no espelho d'água em frente ao posto policial da Praça Tubal Vilela, no centro da cidade de Uberlândia – MG. No local existia uma concha acústica que, até sua substituição pelo posto policial, fazia parte do desenho urbano da praça.



[35] Praça Tubal Vilela, espaço urbano onde aconteceu a *performance*  
Fonte. Google Earth modificado pela autora

A concha ficava ao lado do espelho d'água e era composta pela presença de outros elementos urbanos: monumentos, jardins, estacionamento, bancos e instalações sanitárias. Após passar por uma série de modificações, a concha acústica foi destruída e seu lugar, ocupado por um posto policial. O espelho d'água foi desativado e isolado com grades. Para as autoras a *performance* “[...] visa e ocupa esse espaço devido a sua construção física e simbólica: especificamente a da concha acústica e seu desvio de função e também a frequente modificação arquitetônica da praça como um todo.” (BOEL; NARDIN, 2015, p.171).

O ato performático neste momento consistiu em uma limpeza do espelho d'água. As artistas, em macacões brancos e botas, esfregaram o chão e lavaram o espelho. A ação simbolizou uma preparação do espaço e corresponde “à ocupação do território, tornando-o espaço significante.” (BOEL; NARDIN, 2015, p. 172). No próximo ato, as performers seguiram no espelho de água. As artistas estavam vestidas com o mesmo traje do primeiro dia: blusa branca e saia azul. Neste momento, as garrafas com água das cachoeiras foram inseridas no espaço da ação ao lado de placas que sinalizavam o dia,

local e hora da retirada da água. Durante o dia, as artistas se sentavam dentro ou nas margens do espelho e ficavam ouvindo o som de conchas do mar que haviam sido trazidas por elas. No final do dia, elas esvaziaram as garrafas despejando a água das cachoeiras dentro do espelho de água e finalizaram a ação do dia. No dia seguinte (terceiro e último), as artistas voltaram ao lugar da *performance* com as garrafas agora vazias. Ouviram o som das conchas e convidaram os transeuntes a fazerem o mesmo. Ao final do dia, dois músicos participaram da ação fazendo música com grandes conchas do mar e, por fim, as artistas fecharam o registro de entrada de água no espelho.

A ação envolve a cidade diretamente ao tomar um espaço urbano como cenário e como matéria, pois discute várias questões urbanas. Além de acontecer em uma praça pública, o trabalho pretende levar o público a refletir sobre a influência que seu corpo pode ter na ocupação dos espaços citadinos. Fazendo uma analogia entre a concha do mar e a concha acústica, a intervenção tenta rememorar vestígios do que antes fora aquele lugar. O ato de limpar o espelho, ouvir as conchas e ocupar o espaço, que teve parte destruída e parte

isolada, simboliza um regaste da memória e dos significados que a concha acústica tinha na cidade antes de ser demolida e substituída pelo posto policial. A presença do corpo das artistas e dos transeuntes possibilitam novas reflexões sobre o ambiente que está sem uso e, inclusive, gera esses debates do porquê, na maioria das vezes, os projetos urbanos acarretam perdas culturais, sociais e arquitetônicas para a cidade. Nas palavras das artistas,

a analogia da concha acústica com a concha do mar e a tentativa de ouvir, no silêncio da concha, o som de um outro espaço ou de um outro tempo, cria um estímulo para a transcendência e a reinvenção do lugar cotidiano que se encontra impregnado pelo signo da vigilância. Ao dialogar com o elemento arquitetônico e remontar à memória do espaço, a *performance* convida o transeunte a refletir sobre seu próprio corpo no espaço urbano e como este pode ser transformado pela sua ocupação e interferência. (REIS, 2010, online).

Além dos questionamentos acerca da memória do lugar, a intervenção também apresenta outras possíveis abordagens, como a questão da vigilância nas cidades. A presença do posto policial tinha significado a inserção de sistema de vigilância e de

controle do espaço. As ações de vigilância passaram a acontecer através das instalações de câmeras, postos policiais e afins e buscaram trazer mais segurança para os espaços. A substituição da concha acústica por um posto policial gera um impacto no contexto urbano da praça.

A concha fazia parte da história da cidade e da identidade do entorno onde ela estava situada. Seria realmente necessária sua retirada? Não haveria outro espaço para a instalação do posto policial mantendo, assim, as duas estruturas? Além destas, outras indagações poderiam ser feitas, inclusive, sobre a ação de isolar o espelho com grades. Será que ao invés de afastar as pessoas não poderia ter sido feito um incentivo a ocupação do lugar? A substituição da concha e, posteriormente, o fechamento do espelho geram um afastamento das pessoas da vida urbana no contexto do espaço.

Um outro breve sentido que poderia estar associado ao trabalho está no âmbito arquitetônico e ambiental. Os espelhos d'água, além do aspecto estético na configuração do espaço urbano, também representam uma ferramenta de conforto ambiental.

Podem ser usados em projetos como forma de refrescar o local; logo, além da perda arquitetônica estética, o seu isolamento pode acarretar mudanças na temperatura e umidade. A presença do espelho d'água em funcionamento poderia garantir uma permanência mais agradável no espaço da praça. A meu ver, a questão ambiental também está implícita no ato de trazer água de cachoeiras. A ação simboliza a falta da presença do natural, do "espaço refrescante dentro da seca malha urbana." (BOEL; NARDIN, 2015, p.174).

No que concerne à interação com a comunidade, podemos considerar que há um vínculo com a população. A proposta não necessita da participação direta do espectador para se concretizar, mas ela incentiva a interação dos transeuntes num momento específico. As artistas, depois de já lavarem o espelho d'água e se colocarem a ouvir as conchas, convidam os passantes para se juntarem a elas, entrarem no espelho e ficarem ouvindo o som das conchas do mar que elas haviam levado. Boel e Nardin (2015) dizem que o transeunte pode aceitar a proposta e se envolver com a ação ao ultrapassar o gradil e experimentar estar dentro do ponto de água artificial ouvindo conchas do

mar. As autoras sugerem que essa ação de interagir permite ao transeunte “ter outra percepção sobre a praça e seu entorno e sentir-se partilhando a experiência integradora de sentidos outros, de pertencimento e também de deslocamento.” (BOEL; NARDIN, 2015, p.174). Desta forma, a *performance* leva o espectador a experimentar nova interlocução com o espaço urbano e assim refletir sobre seu papel nele.

Podemos perceber que a intervenção consegue gerar reflexões e debates sobre o espaço urbano a partir do uso do corpo enquanto ferramenta. A *performance*, a todo tempo, se constrói a partir do uso do corpo das artistas. Os movimentos corporais realizados por elas, inclusive com auxílio das vestimentas, guiam os momentos da *performance* e a construção dos sentidos que se pretende abordar. Ao retirar água da cachoeira, lavar o espelho e ouvir as conchas, o corpo das performes se coloca em atos que tem uma representação no processo de criação da poética do trabalho e que, ao serem executados sequencialmente, se complementam, gerando assim a proposta *Do silêncio da concha*. Logo, a presença corporal se faz necessária

neste trabalho para que sejam possíveis as reflexões que ele propõe sobre o espaço urbano.



[36 e 37] *Do silêncio da concha*, Ana Reis e Cássia Nunes

Fonte. <http://portfolioanareis.blogspot.com/2014/12/do-silencio-da-concha.html>

*Almoço de Artista (a praça é de quem?)* – Paulo Rogério Luciano



[38] *Almoço de Artista (a praça é de quem?)*, Paulo Rogério Luciano  
Fonte.

<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/12326/3/Paulo%20Rogério%20parte%203.pdf>

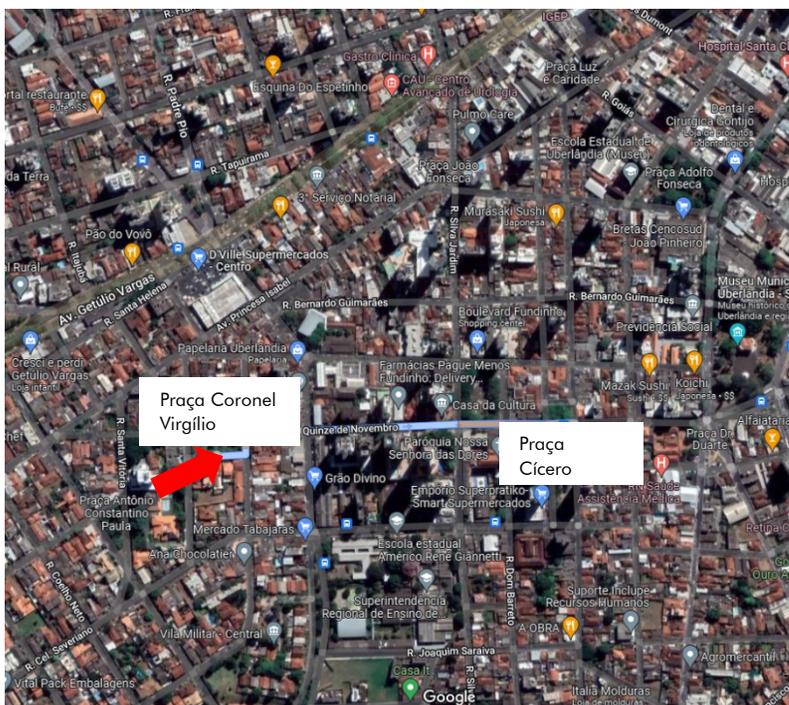
Aprovado pelo edital do Arte Móvel Urbana no ano de 2011, o trabalho do artista Paulo Rogério Luciano<sup>20</sup> intitulado *Almoço de Artista (a praça é de quem?)*, após inúmeras negociações, aconteceu na Praça Coronel Virgílio Rodrigues da Cunha. A proposta inicial do trabalho era para Praça Cícero Macedo, que fica

---

<sup>20</sup> Paulo Rogério é artista plástico. Mestre em Artes Visuais - Universidade Federal de Uberlândia; Pós-Graduado Lato-Sensu em Sistemas de Telecomunicações; Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Uberlândia; atua como professor de graduação em Arquitetura & Urbanismo, Design De Interiores, Design De Moda, Design Gráfico, Comunicação, Publicidade & Propaganda, Produção Multimídia. Faculdades/Universidades e Escolas em que atua ou atuou: MACKENZIE (Uberlândia-MG); UNITRI (Uberlândia); UNIESSA (Uberlândia); ESAMC (Uberlândia-MG); UNICERP (Patrocínio-MG); Colégio OBJETIVO (Uberlândia). Ministra ou ministrou as disciplinas: Fotografia; Teoria e História I; Teoria e História II; Ilustração; Design Cenográfico; Web-Design; Projeto Web; Imagem em Movimento; Produção em Vídeo; Plástica; Linguagem Visual/Plástica; Animação; Desenho Animado; Comunicação Multisensorial; Desenho e Expressão Plástica; Comunicação e Semiótica; Criatividade e Inovação; Design Gráfico (Photoshop para Design); Desenho Digital 3D (Photoshop para Arquitetura) Redação Publicitária; Design Gráfico para Moda (Corel Draw). Ministra aulas de artes para crianças de 11 a 14 anos (6o. ao 9o. anos letivos). Ministra também aulas de artes para o Ensino Médio (adolescentes de 15 a 17 anos. Durante os anos de 2016 e 2018 organizou mais de 15 exposições de Arte Contemporânea, trabalho este realizado através do Ateliê Cultural e Galeria Lupa, os quais fundou e coordenava. Atuou como fotógrafo profissional no final dos anos 1990 e início dos anos 2000. Atuou como Designer Gráfico e Designer Web durante o mesmo período. Atualmente se dedica ao ensino superior/graduações (ESAMC e UNITRI) e ao Ensino Fundamental + Ensino Médio do Mackenzie Uberlândia (MG). Foi membro do grupo de pesquisa CNPq/UFU "Poéticas da Imagem" até final de 2013, no qual atuava com aluno-pesquisador. Tem proficiência nas áreas de Criatividade, Fotografia, Publicidade, Cinema, Design, Comunicação, Arquitetura, Artes, Desenho, Web, Multisensorialidade e Novas Tecnologias.

(Adaptado do Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7330771815330916>)

localizada no bairro Fundinho da cidade de Uberlândia – MG. Porém, mesmo já sendo aprovado pela Secretaria de Cultura, a proposta teve que se submeter as outras Secretarias. E, assim como outros trabalhos previamente citados, ele não conseguiu os alvarás para a execução no local desejado e precisou passar por modificações para ser realizado. A ideia de acontecer na praça Praça Cícero estava vinculada às mudanças estruturais que haviam sido feitas e às tensões que elas envolviam.



[39] Localização das praças onde deveria acontecer o trabalho (Praça Cícero Macedo) e onde aconteceu (Praça Coronel Virgílio)

Fonte. Google Earth modificado pela autora

Para o artista, as interferências feitas na praça não consideravam o envolvimento das pessoas que mais interessavam para aquele lugar: os usuários. Ele alega que as alterações foram feitas com o pretexto de deixar mais seguro para os usuários, mas estes nem sequer foram ouvidos para saber se estavam ou não em concordância, se havia necessidade de tais modificações. As ações, conforme sugere Paulo Rogério Luciano, foram manipuladas em favor de uma parte (não claramente explicitada por ele) e não agregaram melhorias para todos, pelo contrário, geraram foi um afastamento das pessoas. (SOUZA, 2013).

Assim, uma das primeiras praças da cidade, que já passou por inúmeras reformas e adequações, hoje tem seus bancos reduzidos, limitando encontros e conversas. A iluminação foi modificada, retirando-se as lâmpadas de baixa luminância e trocando-as por outras com potência ampliada e gastos energéticos superiores à média com justificativa de ampliar a segurança dos que por ali transitam, e especialmente dos que ali moram. As muretas forma alteradas, algumas totalmente retiradas e outras ornamentadas com pedras do tipo “brita” para que ninguém mais possa utilizá-las enquanto assento, local para trocas

sociais, de diálogos e convívio. (SOUZA, 2013, p. 84).

As mudanças realizadas na Praça Cícero Macedo não pretendiam gerar inclusão e melhorias no uso do espaço, mas, sim, impedir a permanência no local. O artista sugere que, tal como diz Bauman, as interferências se configuram como arquitetura do medo, “A arquitetura do medo e da intimidação espalha-se pelos espaços públicos das cidades, transformando-a sem cessar – embora furtivamente – em áreas extremamente vigiadas, dia e noite [...]” (BAUMAN, 2009, p. 63 apud SOUZA, 2013, p. 85). A partir dessas tensões acarretadas pelas mudanças na praça, o artista pretendia realizar o trabalho como forma de questionar a legitimidade delas e propor reflexões sobre o espaço público como lugar da coletividade. Aconteceu, porém, que sua proposta não foi atendida no que tange a necessidade de ser realizada no local específico e não conseguiu a liberação do alvará.

O artista Souza (2013), apresenta uma série de indagações sobre o real porquê da não liberação do espaço, inclusive, supondo que talvez a falta de entendimento da proposta não foi o problema, e sim, a

causa. Pode ser que por entender perfeitamente do que se tratava o trabalho, a administração considerou uma afronta ao poder público e por isto vetou. Paulo Rogério Luciano ainda questiona se seria de fato uma preocupação com a integridade dele, da obra e do espaço ou se seria uma precaução. E ainda, tal como uma discussão que foi apresentada anteriormente nesta pesquisa, ele sugere que a não autorização pode ter sido uma forma de defesa contra o caráter crítico.



[40] *Almoço de Artista (a praça é de quem?)*, Paulo Rogério Luciano  
Fonte.

<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/12326/3/Paulo%20Rogerio%20p arte%203.pdf>

Estes questionamentos apresentados pelo artista complementam os que aqui foram apresentados previamente. Há inúmeras hipóteses dos porquês houveram tensões entre artistas e gestão pública no processo de aprovação dos trabalhos. Sabe-se que as Secretarias estavam exercendo seu papel e que os editais deixavam explicitado a necessidade de submeter as propostas aos outros órgãos responsáveis. Logo, coube aos artistas aceitarem essas adaptações e realizarem os trabalhos conforme possível ou, em alguns casos, não realizar. Diante desta condição, Paulo Rogério Luciano se lança em algumas reflexões,

mas realizá-lo em outro lugar seria coerente com a proposta? O “Almoço...” não seria apenas para aquela praça específica? Se este “outro lugar” ainda for um lugar público, o trabalho dialogaria com as mesmas questões, ou seja, as tensões estabelecidas dentro da noção de uso dos lugares públicos e sua relação de público versus privado? E se o foco de possibilidades fosse direcionado não apenas para o lugar, mas também para a própria questão posta, para o novo contexto estabelecido: a liberação do alvará para realizar uma ação artística urbana em espaço público? (SOUZA, 2013, p. 103).

A partir destes questionamentos, o artista começa a pensar se de fato faria sentido executar a proposta em outro lugar que não o original e, com isto, começa a visualizar outras possíveis abordagens para o trabalho. A tensão discutida não seria mais o lugar físico da praça, “mas sim a esfera das negociações para a liberação do alvará que permitisse e tornasse a ação possível de ser executada.” (SOUZA, 2013, p.103). Por fim, considerando essas novas perspectivas de discussão encontradas e, após uma série de não aprovações de outros lugares sugeridos, a intervenção foi aprovada e realizada na Praça Coronel Virgílio Rodrigues da Cunha.

O trabalho consistiu na organização de um almoço para 30 artistas previamente convidados. No espaço da praça, foi montada uma mesa comprida com forros e enfeites e as cadeiras já sinalizadas como o assento específico de cada convidado. Os artistas comeram, beberam e permaneceram no local por aproximadamente três horas. Assim, juntamente com o artista Paulo Rogério Luciano, os artistas convidados ocuparam a praça através de uma ação que geralmente acontece em espaços privados e, com isto,

experimentaram o espaço urbano como lugar trocas, de partilha e de vivências coletivas. Nas palavras do artista,

logo, questiono em *“Almoço de Artista (a praça é de quem?)”* que a praça – a qual na sua essência é um meio de convívio e paz, troca de conversas, encontro com pessoas queridas – tenha se tornado local de exclusão social, ambiente estranho ao convívio, a partir do momento em que grupos com interesses particulares alteram sua *“arquitetura inclusiva”* de modo a afetar as relações e a permanência de pessoas nela. (SOUZA, 2013, p.83).

Diante deste panorama, percebemos que os sentidos propostos pela intervenção estão associados à vivência pública e privada da cidade. O artista busca refletir sobre as relações de uso e apropriação do espaço urbano e coloca a questão de *“quem pode à sua própria vontade manipular espaços públicos de maneira pessoal e particularizada?”* (SOUZA, 2013, p. 81). Ou seja, será que eu posso simplesmente inserir um ato privado e individual, como um almoço para meus convidados, em um lugar público? Até que ponto essa minha ação impacta as outras pessoas que utilizam o local? Elas não deveriam ser envolvidas? Não deveria ter o artista convidado os transeuntes para participar do almoço?

Quais as razões de fazer um almoço restrito aos artistas sendo que uma das reflexões propostas era justamente buscar vivenciar o espaço urbano como lugar para trocas coletivas? Será que a participação do público não era importante para direcionar a crítica proposta pela intervenção?

Ao lançar essa série de questionamentos, podemos perceber como a obra é permissível no que concerne aos seus possíveis desdobramentos. O artista constrói a poética de acordo com sua sensibilidade e a obra se abre para muitos sentidos que podem ser explorados. Não podemos, todavia, deixar de afirmar que a intervenção se envolve muito com as questões vinculadas à cidade e que há presença do corpo para conceber esses debates.

Neste caso, não foi só a presença do corpo do artista, e sim, dos corpos de uma série de convidados, que no ato de estarem na praça almoçando, possibilitaram a construção de um *happening* e, conseqüentemente, das reverberações que ele produz nos espectadores e na cidade. Mesmo não sendo um trabalho que propõe a interação com os transeuntes, a ação de se deparar com um almoço acontecendo em

plena praça pública, causa no mínimo estranhamento e curiosidade nos passantes. Assim, a intervenção busca despertar este olhar atento para o espaço que muitas vezes passa despercebido e pretende ampliar a possibilidade de perceber o espaço urbano como além do lugar de passagem, mas um lugar de permanência, de experimentar a coletividade através de trocas e partilhas.



[41] *Almoço de Artista (a praça é de quem?)*, Paulo Rogério Luciano  
Fonte.

<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/12326/3/Paulo%20Rogero%20Oparte%203.pdf>



[42] *Almoço de Artista (a praça é de quem?)*, Paulo Rogério Luciano  
Fonte.

<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/12326/3/Paulo%20Rogerio%20parte%203.pdf>

### 3. A CONTEXTUALIZAÇÃO DO ARTE MÓVEL URBANA NO CAMPO DA ARTE CONTEMPORÂNEA

#### **O espaço urbano como matéria: a relação da arte contemporânea com os espaços públicos**

A arte está presente nas sociedades desde as suas primeiras formações e, ao longo da história, ela vem se reinventando e assumindo formas e linguagens que discutem a realidade de cada época. Quando pensamos na arte contemporânea, nos deparamos com uma arte que assume uma liberdade poética mais ampla, tanto em termos de espacialidade quanto no que tange às temáticas abordadas e a interação espectador-obra. O autor Alberto Tassinari (2001) considera que a arte contemporânea é na verdade uma fase da arte moderna, pois, segundo ele, a arte moderna não terminou, apenas se aperfeiçoou. Para ele, a arte moderna se divide na fase de formação (com início por volta de 1870) e na fase de desdobramento (a partir de 1955). A “arte que habitualmente é considerada contemporânea coincidiria com a fase de desdobramento da arte moderna.” (TASSINARI, 2001, p. 10). Essa mudança de fase pode

ser percebida nas obras, nos artistas e no público e em suas palavras,

[...] já formada, contemporânea, a arte moderna é arte dos dias de hoje. Goste-se dela ou não, não há substituto à vista. Nem é necessário que haja. Na medida em que lhe cabe, a arte contemporânea continua a inventar configurações que renovam e intensificam a vida social. O que, é verdade, pode levar à resignação ou pessimismo por parte dos artistas e do meio de arte. (TASSINARI, 2001, p.13).

O crítico acrescenta que a arte moderna surge em oposição ao “naturalismo de matriz renascentista que a precedeu” e que é difícil criar percepções sobre a arte moderna sem se vincular a referências presentes na arte matriz renascentista. No que consiste a definição de um “esquema espacial genérico”, observa-se uma discordância entre as artes, visto que, ao passo que a definição deste esquema na arte de matriz renascentista é fácil, na arte moderna é praticamente impossível. Isto se dá, porque, diferente da matriz renascentista que possui “estilos de época bem definidos” e “um esquema espacial genérico e duradouro”, a arte moderna não possui e não é um estilo de época. Ela se apresenta de forma muito diversificada, as vezes um único artista

possui um estilo completamente singular, o que dificulta a definição de uma espacialidade geral e específica da arte moderna. (TASSINARI, 2001).

Neste sentido, Tassinari (2001) ressalta a importância do Cubismo para as definições da arte moderna e sua diferenciação do naturalismo. O Cubismo de 1911 se dissipou rapidamente e foi matriz de outros movimentos: as vanguardas. E, segundo o autor, “a enorme importância do Cubismo reside na sua concepção do espaço” (TASSINARI, 2001, p. 34), o movimento instaura uma revolução na percepção da espacialidade na obra e “isso se dá pelo emprego generalizado do contorno interrompido da pintura”. (TASSINARI, 2001, p. 34). Desta forma, há uma integração das coisas com seu espaço circundante, o que não acontecia no naturalismo. “O contorno fechado, nas pinturas naturalistas, sempre respondeu pela separação entre os seres e seus espaços circundantes” (TASSINARI, 2001, p. 36), mas, quando “o contorno se abre ou se interrompe, a separação não é mais possível” (TASSINARI, 2001, p. 36). No que tange à escultura,

o rompimento definitivo do contorno da escultura moderna só ocorre na sua fase

de desdobramento. Uma pintura da fase de formação tem sua unidade garantida por um fundo pictórico, mesmo se o rompimento do contorno dispersa suas partes. Já a eliminação radical do contorno de uma escultura a deixará sem um espaço próprio, unificador, e, de um modo mais evidente do que para uma pintura da fase de desdobramento, o espaço do mundo em comum é que será seu complemento. (TASSINARI, 2001, p. 44).

Assim como Tassinari (2001), outra autora que apresenta essas relações da espacialidade na escultura é Rosalin Krauss (1984), em seu artigo *A escultura em seu campo ampliado*, originalmente publicado em 1979. A historiadora apresenta a ideia de que a “lógica da escultura” está ligada “a lógica do monumento” e, assim, as esculturas “funcionam, portanto, em relação à lógica de sua representação e de seu papel como marco; daí serem normalmente figurativas e verticais e seus pedestais importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam.” (KRAUSS, 1984, p. 131). Diante disto, percebemos a escultura como um símbolo; percebemos também que o pedestal exercia um papel similar ao da moldura: o de separação do objeto de arte do lugar “real” em que se insere. Mas, para Krauss

(1984), esta realidade começa a ruir no fim do século XIX, quando, citando como exemplo as obras de Rodin – Portas do Inferno e Balzac –, ela diz ter ocorrido uma transição da “lógica do monumento” para a “condição negativa – ausência do local fixo ou de abrigo, perda absoluta de lugar” (KRAUSS, 1984, p.132). A escultura entra na era modernista e, através de um absorção do pedestal, ela se consolida autônoma e auto-refencial. Sem a existência de um lugar fixo, ela pode estar em qualquer lugar e, assim, assume “significado e função” variáveis. (KRAUSS, 1984).

A situação segue assim até que, conforme a autora, “a partir do final dos anos 60 a produção dos escultores começou, gradativamente, a focalizar sua atenção nos limites externos desses termos de exclusão.” (KRAUSS, 1984, p. 133). Ela sugere uma ampliação dos “termos de exclusão” usados por ela para definir a escultura modernista: *não-paisagem e não arquitetura*<sup>21</sup>. A partir dessa exploração dos limites dos termos e uma associação com seus opostos, a autora chega no conceito de “campo ampliado”, que para ela é “[...] portanto

---

<sup>21</sup> Conforme Krauss (1984, p.133), “Ou seja, de acordo com a lógica de um certo tipo de expansão, a *não-arquitetura* é simplesmente uma outra maneira de expressar o termo *paisagem*, e *não-paisagem* é simplesmente *arquitetura*”.

gerado pela problematização do conjunto de oposições, entre as quais está suspensa a categoria modernista da escultura” (KRAUSS, 1984, p. 135). Ela ainda acrescenta que a “ampliação do campo que caracteriza esse território do Pós-modernismo possui dois aspectos já implícitos na descrição acima. Um deles diz respeito à prática dos próprios artistas; o outro, à questão do meio de expressão” (KRAUSS, 1984, p. 136).

A abordagem espacial das manifestações artísticas, a partir do conceito de Krauss (1984), se associa a uma nova percepção do espaço na obra. A expansão do campo possibilita uma aproximação do trabalho artístico com o espaço real e com a vida cotidiana e, além disso, torna possível uma interação mais próxima entre a arte, o público e o espaço. O trabalho agora envolve o contexto em que a obra está sendo criada e os artistas se apropriam de novas abordagens e percepções para construção poética da obra. A obra contemporânea não se constrói mais isolada do espaço em que se insere, mas o torna parte integrante do trabalho. Aqui podemos retornar as ideias apontadas por Tassinari (2001) quando ele diz que:

a comunicação promovida por um espaço em obra, entre o espaço do mundo em comum e o espaço da obra é algo de inteiramente novo na história da arte ocidental. Tanto para uma pintura quanto para uma escultura contemporâneas, o espaço do mundo em comum passa a assumir funções que antes, na arte naturalista – e mesmo na fase de formação da arte moderna –, se cumpriam no próprio espaço da obra. (TASSINARI, 2001, p. 75).

O autor aponta que antes, no naturalismo, o “espaço da obra” cumpria todas as funções que estivessem relacionadas à concepção da sua poética. Mas, no âmbito da arte moderna, a obra requer o “espaço do mundo comum” e nele se estabelece como arte, levando, então, ao diálogo entre o “espaço da obra” e o “espaço do mundo comum”. Isto é, a obra contemporânea está permeada pelos espaços da vida cotidiana, do mundo real, pois, “o mundo da obra é então contíguo ao mundo cotidiano. Contíguo ao espaço ‘em que vivemos e nos movemos’. Num espaço em obra, a obra sobressai no mundo cotidiano”. (TASSINARI, 2001, p. 93). A autora Sônia Castillo (2008) também traz essas abordagens sobre a relação da espacialidade da obra com o mundo real na perspectiva do Minimalismo. Em suas palavras,

esse espaço minimalista não se restringe apenas a museus e galerias, mas estende-se a ruas, praças, terrenos e prédios da cidade. Trata-se de um “espaço real”, ou seja, todo e qualquer espaço em que não caibam interpretações ulteriores – quer seja da ordem institucional, quer seja da ordem urbana. (CASTILLO, 2008, p.163).

A autora sugere que a relação que o Minimalismo desenvolve com seus contextos possibilitou a expansão dos campos “escultórico” e “expositivo”, ou seja, a arte rompe com os limites “cúbicos (arquitetônicos)” do espaço institucional e “físicos (plásticos)” do objeto da arte. Além de trazer essa questão da interlocução da obra com o espaço no contexto do Minimalismo, Castillo (2008) também apresenta outros panoramas da arte em que são experienciadas essas “novas experiências espaciais”. Segundo sua concepção, o Minimalismo, “ao ligar-se ao espaço, leva-nos ao *site specific*, ampliando nossa pesquisa às experiências da *Land Art* e das instalações” (CASTILLO, 2008, p. 164) e ao se relacionar com o sujeito “conduz às experiências estéticas ligadas ao corpo e por analogia à palavra, abrindo a nossa análise às *performances* e instalações”. (CASTILLO, 2008, p.164).

Ela aponta a prática artística minimalista como uma precursora de conceitos que seriam aplicadas em outras produções artísticas a partir dos anos 60. No caso das práticas de *Land Art*, por exemplo, a relação da obra com o “contexto espacial” foi ainda maior. Castillo (2008) diz que os artistas faziam do “espaço a própria obra” e que o espaço era fisicamente específico. Tanto que “criando esculturas de monumentalidade arquitetural, a forma *Land Art* corresponde à topografia do lugar, à especificidade de seu site, sendo, portanto, indissociável do próprio terreno.” (CASTILLO, 2008, p. 166). Para exemplificar, ela apresenta duas obras de Robert Smithson: *Spiral Jetty* (1970) e *Spiral Hill Broken Circle* (1971).



[43] *Spiral Jetty*, Robert Smithson  
Fonte. <https://www.apollo-magazine.com/we-cant-save-smithsons-spiral-jetty-and-it-would-be-wrong-to-try/>

Neste mesmo sentido, é possível perceber em alguns movimentos – seja o Dadá (primeiras décadas do século XX) por exemplo, sejam os Situacionistas (anos 60) – uma exploração de manifestações artísticas do tipo *performances*, instalações e intervenções e, a partir disso, a presença do corpo em práticas artísticas na própria rua e nos espaços públicos, reforçando essa reavaliação dos espaços convencionais. No movimento Dadá, percebe-se a “passagem da representação do movimento para sua prática do real.” (CARERI, 2002, p. 38 apud VISCONTI, 2014, p. 50). Visconti (2014) sugere que há uma escolha de lugares “banais” para serem “objeto de ação” e reforça a ideia de que o espectador deve participar, não só fazer um papel de “mero espectador”. Além disso, o autor aponta que essa escolha da banalidade dos lugares no Dadaísmo se associa às “obras tediosas”, as quais “fazem da banalidade e da monotonia sua razão de ser” (VISCONTI, 2014, p. 51) e estas constituem “uma parcela significativa, apesar de submersa e quase negada pela crítica, da produção contemporânea, principalmente a partir da segunda metade do século XX”. (VISCONTI, 2014, p. 51). O autor ainda apresenta

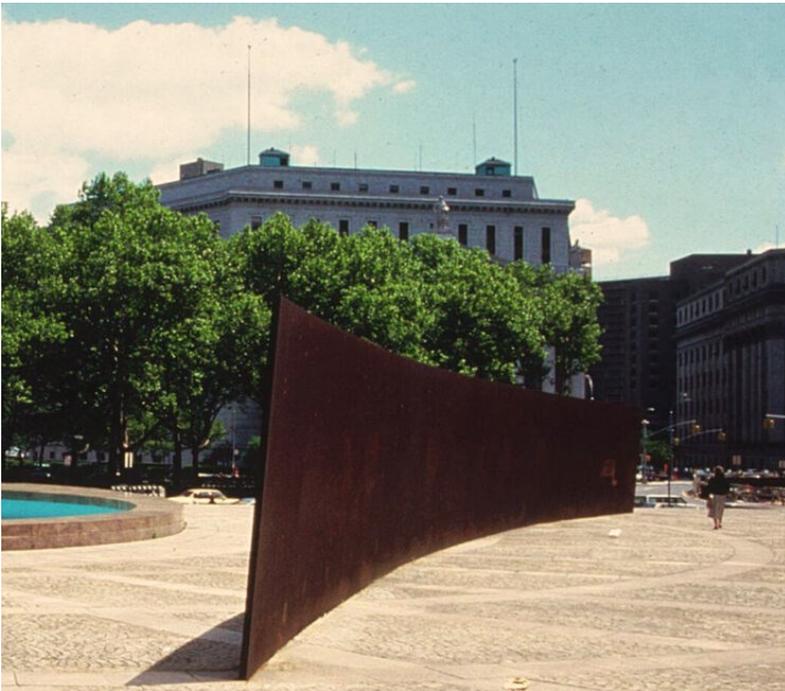
um pensamento de Careri que diz sobre essa apropriação do lugar banal da cidade.

[...] ready-made urbano realizado em Saint-Julien-Le-Pauvre representa a primeira operação simbólica que atribui um valor estético a um espaço em lugar de a um objeto. Dadá passa da translação de um objeto banal para o espaço da arte, para a translação da arte – através da pessoa e dos corpos dos artista Dadá - para um lugar banal da cidade. (CARERI, 2002, p. 75 apud VISCONTI, 2014, p. 51).

Ainda pensando sobre essas experiências estéticas que apresentam novas formas de conceber a espacialidade na obra, podemos retomar uma ideia apresentada por Castillo (2008) sobre as “instalações” e suas qualidades. Para a autora, instalação “é a obra que exige como totalidade a relação entre o *objeto* instalado (ou coisas abrigadas) num determinado lugar, o *espaço* resultante dessa instalação (alojamento, abrigo) e o *espectador*, cuja presença condiciona-se à existência da obra e vice-versa [...]” (CASTILLO, 2008, p. 177).

Para entender essa relação que a obra estabelece com o lugar, vamos considerar o conceito de *site specific* e recorrer aos conceitos e análises, sobre as

mudanças na arte nos anos 60, de Miwon Kwon. Diferente da escultura modernista apresentada por Krauss, o objeto de arte, pensado sob a ótica da especificidade do lugar, se vincula ao entorno e ao espaço em que a obra está. Neste sentido, não há obra se for noutro local. Richard Serra sobre sua obra *Tilted Arc* (1981), considera que é “um trabalho site-specific e como tal não é para ser realocado. Removê-lo é destruí-lo.” (SERRA, 1991, p. 38 apud KWON, 2008, p. 168).



[44] *Tilted Arc* (1981), Richard Serra

Fonte. <https://paletacultural.com.br/richard-serra-escultura-arco-inclinado-caracteristicas-arte-contemporanea/>

Isto é, ao ser orientada para um lugar específico, a arte dependia de estar ali para que seu sentido fosse completado. Nas palavras de Kwon,

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 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, p.167).

Segundo a autora, a primeira vertente do *site specific* rompe com as convenções dos espaços institucionais e busca redefinir o significado do objeto artístico – trazendo-o para o âmbito da experimentação corporal e não mais somente da contemplação.

Observamos a subversão dos valores econômicos e culturais que, muitas vezes, eram impostos pela própria instituição e ainda, uma mudança no papel do espectador, que agora é convidado a vivenciar fisicamente a obra para que o trabalho se complete. Ao se situar em um “campo heterogêneo onde as significações e as informações do trabalho mudam em relação ao espaço, aos contextos e aos públicos” (SHEIK, 2008, p.128), o trabalho de arte não é mais autônomo como no Modernismo e, por isso, sua significação depende do contexto em que está inserido e, também, da postura do observador. O espectador, de contemplador, passa a participar da obra. Ao imprimir nela suas perspectivas e intencionalidades, faz com que novas perspectivas sejam assumidas de acordo com suas ações.

Diante dessa necessidade de participação do “[...] espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência” (KWON, 2008, p.170), e da “[...] busca de maior engajamento com o mundo externo e a vida cotidiana” (KWON, 2008, p.171), a autora expõe que o “site” da arte vai para longe de sua coincidência com o espaço literal da arte, e a condição física de uma localização específica deixa de ser o

elemento principal na concepção de um site.” (KWON, 2008, p.170). Ou seja, os trabalhos que eram moldados sobre a hierarquia do espaço institucional e muitas vezes considerados comerciáveis sobre a lógica mercadológica. Eles se abrem para o externo e a vida cotidiana, a ponto de se envolverem com questões que estão além do lugar físico. Desta forma, o site se apresenta em seu caráter institucional, *site specific*/fenomenológico e discursivo.

O site discursivo não desconsidera a fisicalidade ou a institucionalidade do lugar, mas, segundo Kwon, se desenvolve de maneira mais fluida e desenraizada, “[...] delineado como um campo de conhecimento, tipo intelectual ou debate cultural.” (KWON, 2008, p.171). Desta forma, ao não estar limitado a um lugar físico ou a instituição de arte, o site discursivo se encontra em um campo mais amplo, que envolve inclusive questões sociais e política. Kwon (2008) acrescenta que o site, que pode ser uma questão política, social, uma história e afins, representa uma evolução na “do papel “público” da arte e dos artistas.” (KWON, 2008, p.173). Percebemos uma aproximação ainda

maior dos artistas e das suas propostas artísticas com os espaços públicos e as questões urbanas e cotidianas.

No contexto em que, gradativamente, a arte vai moldando e ampliando as possibilidades artísticas, nos deparamos com muitos artistas que contribuem para esse processo de ressignificação. Eles buscam levar suas propostas para além do espaço interno dos museus, para as ruas da cidade e para o interior das comunidades. Um exemplo de artista que apresenta tais vertentes é o francês Daniel Buren, conhecido por suas listras geométricas e os trabalhos que ele conceitua como *in situ*. Citado pela própria Miwon Kwon (2008), Buren (1970) leva suas obras para o exterior da galeria – para os espaços públicos – e busca investigar a influência que a arquitetura tem na arte. A partir dessas reflexões, Buren (1970 apud KWON, 2008) analisa que não é possível pensar a obra sem pensar o lugar em que ela será inserida e por isso, desenvolve a prática *in situ*<sup>22</sup>, que

---

<sup>22</sup> Aqui vale ressaltar que os conceitos *site specific* e *in situ* não são equivalentes. O conceito de *site specific* está relacionado ao objeto que é pensado para um determinado lugar e precisa dele, pois se for removido ou realocado ele perde o sentido. O conceito de *in situ*, por sua vez, se relaciona com a realização do objeto em um local. O objeto é pensado e desenvolvido no local, mas ele pode ser transportado para outro lugar sem que seu sentido seja impactado.

procura conectar os pormenores do local – sejam eles físicos, culturais, sociais ou políticos – ao objeto de arte.

Um trabalho icônico desenvolvido por Buren foi o *Les Deux Plateaux* (BUREN, 1985), que é um trabalho permanente realizado no Palácio Royal em Paris, na França, no ano de 1985. O trabalho consiste em uma instalação que envolve o espaço interno e externo do Palácio; na qual o artista, ao inserir listras pretas e brancas, chama atenção para as colunas que começam no subsolo – parte em que são pouco vistas – e ultrapassam os limites da construção se elevando até o pátio externo. Porto considera que a 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.” (PORTO, 2015, p. 30).



[45 e 46] *Les Deux Plateaux* (1986), de Daniel Buren  
Fonte. Daniel Buren, on-line

Circunscrito ao panorama já realizado, podemos perceber que o movimento de arte contemporânea ou moderna – conforme sugere Tassinari (2001) – se estabelece ao longo dos anos. Há muitas outras vertentes artísticas que também estão refletindo sobre a relação espaço-obra-espectador, mas, que aqui não foram apresentadas. Isto porque, considerando a amplitude da arte contemporânea, buscou-se exemplos que fizessem mais sentido para a narrativa pretendida. Desta forma, a partir dos conceitos e autores apresentados, é possível visualizar o percurso da arte no que tange à espacialidade da obra. *Em Campo aberto: proposições artísticas, lugares e deslocamentos na cidade*, Mara Porto (2015) diz que:

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 buscasse, 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”. (PORTO, 2015, p.24).

Assim como sugere Porto (2015), os artistas começaram a se questionar sobre algumas questões de produção e de divulgação da arte e, com isso, se deslocam dos espaços expositivos convencionais para a experimentação de outros lugares como “lugares da arte”. Esse deslocamento faz com que eles criem perspectivas sobre as possibilidades de materiais, técnicas e linguagens que podem ser abordadas nas práticas artísticas e assim, o espaço como cenário da obra “[...] não era mais percebido como lacuna, tábula rasa, mas como espaço real.” (KWON, 2008, p.167).

Outro artista para exemplificar as questões já expostas sobre as oposições que culminam em novos pensamentos e direções artísticas, é o brasileiro Hélio Oiticica. Atuante nos anos 60, Oiticica se diferencia das propostas artísticas da época ao propor uma nova maneira de experimentação da arte, na qual há

envolvimento com os espaços da cidade e consequentemente com as comunidades. O artista se lança nos espaços urbanos para vivenciá-los e desenvolve com eles um vínculo afetivo e artístico. Isso é visto na sua obra, principalmente a sua relação com as favelas. A autora Cássia Maria Fernandes Monteiro (2015) diz que:

rejeitando ideia de que Oiticica estivesse interessado em “domar” a natureza selvagem e exótica da favela em sua prática poética, o pesquisador problematiza a maneira com a qual o universo do samba alimentou o artista esteticamente. [...] Não se trata, então, de questionar se Oiticica era um bom ou mau passista de samba, mas de entender que o samba, como atividade performativa associada a uma situação cultural é um dispositivo para ativar a condição de liberdade e desinteresse na relação obra x acontecimento estético x sujeito. Os acontecimentos são percebidos a partir daquilo que suscita no próprio corpo do sujeito propositivo e/ ou espectador da obra. Não se trata apenas de esquematizar os fenômenos com olhar estrangeiro, mas de se deixar afetar por eles e manter o processo de contágio em outros meios, sejam estes institucionais ou não. É por essas vias que a atividade performativa passa a ganhar destaque no trabalho de Oiticica. (MONTEIRO, 2015, p.51).

Através das propostas performativas de Oiticica, conseguimos perceber como ele busca essa transição de objeto de arte para a experiência artística, isso ao propiciar que o espectador esteja mais presente na obra, participando de forma ativa e não apenas contemplativa. O artista abordava a questão sensorial em sua arte; em alguns casos, os espectadores tinham que se submeter a participar dos percursos, como em Tropicália (1967), para entender e vivenciar a obra de uma maneira fluida e sensitiva. Na proposta dos Parangolés (1960), o envolvimento do corpo espectador era tão necessário que o corpo se torna quase uma parte da *performance*; sendo necessário que o público experimente as vestimentas denominadas de Parangolés para que a obra de fato se concretize.



[47] Caetano usando um *Parangolé*, de Hélio Oiticica  
Fonte: <https://arteref.com/arte-do-dia/o-que-foram-os-parangoles/>

### **Antecedentes do Arte Móvel Urbana: projetos institucionais contemporâneos em cidades**

As obras de arte acontecem ao serem projetadas em um lugar e em um período de tempo, sendo que estes são ressignificados de acordo com as intencionalidades do artista. O artista faz um processo de observar o contexto que está sendo vivido e, a partir disso, toma as decisões sobre a poética dos seus trabalhos. Isso acontece seja no que diz respeito do lugar

em que será executada, aos materiais utilizados, seja no que concerne as temáticas que serão abordadas. Até o fim dos anos 60, as formas expositivas estavam muito ligadas ao espaço não “real” ou idealista dos museus e galerias, no sentido de que a obra estava protegida pela atmosfera da instituição. Mas, ao longo dos anos, com o surgimento de novas linguagens artísticas, começa um movimento em direção as novas percepções da relação espaço/obra. Para Kwon, “o espaço estéril e idealista puro dos modernismos dominantes foi radicalmente deslocado pela materialidade da paisagem natural ou do espaço impuro e ordinário do cotidiano.” (KWON, 2008, p. 167).

Dentro deste panorama, percebe-se que as manifestações artísticas contemporâneas assumem uma aproximação com o site e com o observador, possibilitando, assim, que os artistas explorem os espaços urbanos e as questões cotidianas como material poético para suas criações. Diante disso, percebemos, conforme sugere Krauss (1984), o processo de ampliação do campo da arte. Ou seja, há um questionamento por parte dos artistas sobre o que está vigente até então e eles buscam se renovar e se envolver

com outras perspectivas, ampliando as possibilidades da arte.

A abertura para outras relações entre lugares e técnicas, torna possível a existência de propostas que buscam uma integração entre a arte, cidade e vida cotidiana; como é o caso dos projetos de intervenções urbanas. Para Peixoto (2012), trata-se de “[...] operações que primeiro problematizam o estatuto da obra de arte e da arquitetura, na medida que questionam sua autonomia e postulam todo o espaço circundante, a paisagem urbana, como parte constitutiva das intervenções.” (PEIXOTO, 2012, p.14). Ele ainda acrescenta que são trabalhos deslocados para fora dos suportes convencionais e que apresentam discussões e embate com lugar, sendo criações que buscam “[...] trazer à luz lugares carregados de valor histórico, em confrontar situações espaciais e sociais só colocadas pela metrópole. Uma tentativa de estabelecimento de novos mapas e visões da cidade.” (PEIXOTO, 2012, p. 14). Além disso, o autor sugere que ao intervir na cidade, as propostas artísticas assumem um grau de complexidade maior do que quando acontecem em um espaço institucional. Para ele, as ações de arte na cidade são

plurais, amplas e complexas; ou, ainda, implicam uma complexidade “[...] urbanística, arquitetônica, política, cultural e artística.” (PEIXOTO, 2012, p.14).

A cidade se transforma no “lugar da arte”. Os artistas produzem suas propostas pensando além da estética, refletindo sobre os valores simbólicos, sociais, históricos e políticos do contexto em que a obra será inserida. Diante da dimensão e da expansão das cidades, os artistas podem optar por realizar suas intervenções em lugares abandonados – que tem sofrido perda da sua identidade – ou ainda em locais de alta visibilidade e fluxo. Peixoto (2012) considera que eles passam “a lidar com espaços cada vez mais ilimitados, genéricos (desprovidos de história, esvaziados de suas características arquitetônicas e sociais, transfigurados em suas funções urbanas) e amorfos.” (PEIXOTO, 2012, p. 23). Logo, as intervenções artísticas têm como intuito contribuir na ressignificação dos espaços citadinos.

Para exemplificar essas questões podemos pensar em projetos de intervenções urbanas como é o caso do Arte/Cidade que aconteceu na cidade de São Paulo entre os anos de 1994 e 2002. O Arte/Cidade ocorreu em quatro fases distintas e buscou desenvolver,

a partir da metrópole de São Paulo, intervenções artísticas crítico investigativas. A proposta pretendia repensar as percepções e as funções que alguns espaços urbanos estavam assumindo e quais seriam os possíveis novos usos para eles. O projeto foi idealizado por Nelson Brissac Peixoto e só foi possível de ser realizado através de parcerias público-privadas.

As primeiras edições tiveram a participação da Secretaria Municipal de Cultura, na gestão de Ricardo Othake e o apoio de patrocinadores. Na última edição, ao invés da Secretaria, o vínculo estabelecido foi com o Serviço Social de Comércio (Sesc). Diante das negociações de permissões e suportes para o evento, Peixoto (2012) teve autonomia para tomar as decisões, o que o liberou de se submeter as determinações das instituições. Ele opta por sair do espaço institucionalizado e enfrentar os conflitos e tensões da cidade. Em seus dizeres, “a particularidade de Arte/Cidade consiste em reconhecer essa complexidade, em que as ações não são vistas isoladamente (segundo regras próprias, como num museu), mas no interior desse campo mais amplo que é a cidade.” (PEIXOTO, 2012, p. 14).

A primeira edição do Arte/Cidade aconteceu no ano de 1994 no antigo Matadouro Municipal da Vila Mariana e foi intitulado “Cidade sem janelas”. O antigo matadouro havia sido desativado no ano de 1927, devido a suas condições insalubres, que contribuíam para disseminação de doenças infecciosas, como febre amarela e peste bubônica. Posteriormente, o edifício tornou-se o depósito de iluminação do serviço público. A edição contou com a participação curatorial de Agnaldo Farias e com uma equipe interdisciplinar composta por artistas e arquitetos, sendo eles: André Klotzel, Anne Marie Summer, Antonio Saggese, Arnaldo Antunes, Arthur Omar, Carlos Fajardo, Carmela Gross, Cássio Vasconcellos, Eder Santos, Enrique Diaz, Jorge Furtado, José Resende, Livio Tragtenberg e Marco Giannotti. Os trabalhos buscavam repensar o espaço através de intervenções na materialidade concreta e nos resquícios desprovidos de memória do matadouro, conforme sugere Peixoto (2012):

opostamente ao impulso contemporâneo à transparência e leveza, à tentativa de evitar a compacidade do mundo pelas torres e arranha-céus, temos um confronto direto com o volume esmagador da matéria. As intervenções aqui realizadas

atuam sobre a espessura das coisas. Em vez de uma expectativa de transcendência, elas remetem para baixo, para o que tem densidade e concretude, o que puxa para o chão. (PEIXOTO, 2012, p.41).

A segunda edição, intitulada “A cidade e seus fluxos”, aconteceu em uma área ao redor do viaduto do Chá e o vale do Anhangabaú, também no ano de 1994. A ideia era a de aproximar a experiência artística do cotidiano da cidade através de uma proposta na qual os artistas chamariam a atenção dos transeuntes. A apreciação das obras acontecia no deslocamento entre os edifícios e, por isto, os transeuntes eram convidados a fazerem o trajeto. Os vinte e dois artistas e arquitetos convidados ocuparam os últimos andares do Prédio Light – Eletropaulo, do Edifício Guanabara e da antiga sede do Banco do Brasil, além de ocuparem a área urbana que circundava os edifícios. Estabeleceram, deste modo não um lugar, mas sim uma situação de trânsito que está associada a vivência do espaço da metrópole. “Esses pontos jamais superam a fragmentação da cidade: não se trata de simplesmente criar um percurso de um lugar a outro, mas de produzir um movimento que afete simultaneamente todo o espaço.” (PEIXOTO, 2012, p.66). Um dos trabalhos da edição foi o Detetor de

Ausências (1994), realizado pelo artista Rubens Mano. O artista propôs, com o uso de um refletor sobre o viaduto do Chá, atrair olhares para os fluxos dos transeuntes da área escura e refletir sobre a velocidade crescente das cidades.



[48] *Detetor de Ausências* (1994) de Rubens Mano  
Fonte. Enciclopédia Itaú Cultural, on-line

No ano de 1997 aconteceu a terceira edição do Arte/Cidade: “A cidade e suas histórias”. O percurso, que seguia uma antiga linha férrea, passava por locais importantes do período fabril, lugares que haviam se transformado em áreas decadentes e abandonadas. O trajeto saía da Estação da Luz, passava pelos silos e nas construções do antigo Moinho Central e seguia para as antigas Indústrias Matarazzo. O trem do Arte/Cidade ia parando nos locais para que o público pudesse percorrer e visitar as intervenções. Para Peixoto (2012), nesses lugares “[...] passado e futuro são colocados no presente. Um tempo sem movimento, estacionário. Tempo que não flui em linha reta e infinita, mas em círculo. Objetivando nas ruínas arquitetônicas e restos industriais.” (PEIXOTO, 2012, p.108). O Arte/Cidade busca atrair a atenção para as marcas que a linha férrea deixou e que agora se caracterizavam como um território desconectado da organização da cidade, uma “[...] área entre eventos, onde nada acontece, dominada por um vazio. Ponto em que os sistemas deixam de funcionar e começam a se desagregar.” (PEIXOTO, 2012, p.108).

A quarta e última edição do Arte/Cidade, Arte-cidade zona leste, aconteceu em 2002 no Sesc do

bairro Belenzinho, sendo algumas intervenções no Sesc e outras, na cidade (BEIGUELMAN, 2002). Segundo Ferraz (2018), a edição ocupou “os vestígios de um bairro industrializado há muito abandonado pelas empresas e pelo poder público.” (FERRAZ, 2018, p. 157). A autora ainda acrescenta que a “zona leste foi palco da imigração e da primeira industrialização da cidade nos anos 1920” (FERRAZ, 2018, p. 157), mas a área passou por períodos sem investimentos o que refletiu na sua formação, pautada em ocupação informal dos vazios urbanos.

Desta forma, as questões urbanas relacionadas à área serviram de matéria conceitual para as produções artísticas. Assim como as outras, esta edição também contou com a participação de artistas e de arquitetos propondo intervenções urbanas. Os processos urbanos envolvidos com a área da Zona Leste guiou esta edição para o desenvolvimento de reflexões pensadas “[...] a partir de toda uma região, compreendendo os processos de reestruturação urbana, os elementos arquitetônicos e as formas de ocupação existentes e as operações previstas ou em andamento” (ARTE/CIDADE, p. 2, online) e que tratam de “[...] uma

cartografia urbana intensiva, que evidencie a complexidade e a dinâmica da área, revelando zonas de ação e intervalos de articulação: um território fluído e indeterminado.” (ARTE/CIDADE, p. 2, online).

Para Peixoto, (2012) o Arte/Cidade apresentou propostas estratégicas para a reestruturação da cidade e que propunham uma ativação dos espaços intersticiais através do contraponto entre as formas arquitetônicas totalizantes e a instrumentalização corporativa ou institucional da arte. Em suas palavras,

as experiências realizadas por “Arte/Cidade” estabeleceram um conjunto de procedimentos, tanto no que se refere à escolha de situações quanto às táticas artísticas e urbanísticas empregadas. Mas essas modalidades de prática no espaço urbano também suscitam questões, por causa de suas relações com operações de redesenvolvimento urbano e com políticas de instituições ligadas à arte. (PEIXOTO, 2006, p. 86).

A realização desses projetos de intervenções urbanas é um reflexo das transformações vividas pela arte e da crescente necessidade de se discutir questões sociais, políticas, ambientais e culturais. A arte contemporânea, desde a práticas de *Land Art*,

Minimalismo e Arte Urbana, entende que as manifestações artísticas podem ser aplicadas como instrumento de questionar e de refletir sobre os sites, sejam eles físicos ou discursivos. Há uma aproximação entre arte, arquitetura e urbanidade que visa promover novas relações entre corpo, vida cotidiana e espaço público.

Um outro exemplo de intervenções urbanas que não se configuram como um projeto, mas que trazem essa abordagem da arte no espaço cotidiano, são as ações da dupla Louise Ganz e Breno Silva (2008). Os artistas propõem uma série de intervenções urbanas. Entre suas ações temos, assim como no projeto do Paulo Rogério Luciano que foi apresentado, os almoços na calçada e a ocupação de lotes vagos. Ganz (2008) diz que,

já faz algum tempo que realizo almoços na calçada. Como moro em um apartamento no primeiro piso, com uma janela que se abre para a calçada, a rua tornou-se uma espécie de “varanda”. Aos domingos colocamos mesa e cadeiras em frente para almoçar com amigos, e passamos uma tarde agradável conversando e descansando sob a sombra da árvore existente diante da janela. Em algumas ocasiões colocamos uma piscina

de plástico para as crianças e umas placas de grama formando um jardim. (GANZ, 2008, p. 4).

A artista aponta que os almoços começaram na calçada da casa dela e se expandiram para outros lugares na cidade. Com essa expansão, nasceu o projeto Banquetes, “um vídeo onde registramos cinco almoços em Belo Horizonte.” (GANZ, 2008, p. 7). A partir dessa proposta de ocupar os espaços vagos da cidade com intervenção artísticas, no caso de almoços, a artista constrói reflexões sobre a vida na cidade e sobre a relação público/privado. Em suas palavras,

os almoços na calçada constituem uma invasão e uma expansão da vida doméstica. Rompem as fronteiras entre público e privado. E além disso, passaram a ser incorporados em nossa vida cotidiana. (GANZ, 2008, p.9).



[49] *Almoço na calçada*, de Loiuze Ganz e Breno Silva

Fonte: [https://desarquivo.org/sites/default/files/banquetes\\_breno\\_silva\\_e\\_loiuze\\_ganz.pdf](https://desarquivo.org/sites/default/files/banquetes_breno_silva_e_loiuze_ganz.pdf)

Semelhante ao projeto de almoçar na praça, os artistas também tem uma série de intervenções chamadas *Lotes Vagos: Ocupações Experimentais*. Nestes projetos, eles ocupam vazios urbanos da cidade através da realização de inúmeras atividades, como serviços de cabeleireiro, montagem de praia e exposições. Ela diz que,

[...] foi realizado no Brasil, nas cidades de Belo Horizonte e Fortaleza, durante os anos de 2004 a 2008. Visa a transformar propriedades privadas em espaços públicos temporários, com a colaboração de artistas, arquitetos, proprietários de terrenos, instituições, moradores locais e

diversos grupos de pessoas interessadas. Com os proprietários é negociado o empréstimo dos lotes. Com a população local as relações se engendram pela ocupação e os vários usos que neles podem se dar. (GANZ, 2016, online).



[50] *Cabeleireiro*, de Loiuze Ganz e Breno Silva

Fonte. <https://lganz.wordpress.com/2016/03/21/lotes-vagos-ocupacoes-experimentais/>

## O corpo como instrumento: modos de operação da arte

A produção artística assume diferentes linguagens no decorrer dos anos. Os modos de operar a arte evoluem de acordo com as épocas e com o contexto artístico no qual eles se inserem, sendo que há um movimento constante na história da arte de surgimento de novas formas artísticas. Percebe-se que, na maioria das vezes, a criação de um novo conceito está aliada as novas percepções que o artista desenvolve a respeito do

espaço da obra, da interação com o espectador, dos materiais usados e afins; isto, muitas vezes, se coloca em contraponto ao que está sendo feito pela prática artística do momento.

A arte contemporânea apresenta uma série de possibilidades de manifestações artísticas, a liberdade contemporânea permite que os artistas se expressem utilizando de diferentes poéticas e linguagens da arte. Desta forma, considerando esse movimento da arte e a relação que ela apresenta com o corpo, nos interessa, neste momento, refletir sobre dois modos de operação: os *happenings* e as *performances*. A partir de uma reflexão sobre a abertura do campo artístico para os lugares da vida comum, pudemos definir algumas questões que nortearam a escolha dos trabalhos escolhidos para análise. E, agora, buscaremos situar tais propostas dentro do campo da arte que utiliza o corpo como instrumento, pois as três obras foram construídas sob esse viés. Para Glusberg a “utilização do corpo como meio de expressão artística, tende hoje a recolocar a pesquisa das artes no caminho das necessidades humanas básicas, retomando práticas que são anteriores

à história da arte, pertencendo à própria origem da arte.” (GLUSBERG, 2013, p. 51).

Com intuito de nos nortear na trajetória de formação dessas linguagens artísticas que utilizam do corpo como modo de operação, nos apropriaremos do percurso construído por Glusberg (2013), e por alguns outros autores, até o surgimento do *happening* e da *performance*. O autor sugere que o movimento que leva à concepção dessas linguagens está associado a um interesse de questionar os objetivos de todas as artes e, com isso, explorar as infinitas possibilidades que elas apresentam. O autor Renato Cohen (2013), assim como Castillo (2008), acredita que a *performance* se aproxima da teatralidade, ela estaria “no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda característica da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade.” (COHEN, 2013, p. 30). Esse hibridismo se torna uma característica presente na arte contemporânea; neste sentido, a *performance* se posiciona com intuito de romper os limites, conforme sugere Sonia Castillo,

o espírito dessas experimentações artísticas relacionadas à teatralidade era o de se posicionar contra os limites de toda e qualquer moldura – fossem eles de

ordem espacial, institucional, ou ainda relativos a territórios de competência artística –, o que confluía para fundamentar as bases híbridas da arte contemporânea, ou seja, o entrelaçamento de sujeito, objeto, espaço e tempo. (CASTILLO, 2008, p. 192).

A partir dessas considerações, podemos, então, considerar como precursores da arte, todos os artistas, em suas mais diversas categorias, que tivessem esse interesse de revisão das pretensões artísticas. Glusberg (2013) aponta que o pintor Jackson Pollock (1912 - 1956), com sua “pintura instantânea” (*action painting*), poderia ser considerado um deles. O *action painting* seria uma adaptação da técnica concebida por Max Ernst – o *collage* – e “transforma o ato de pintar no tema da obra, e o artista no ator.” (GLUSBERG, 2013, p. 27). Mas, o corpo do artista ainda não é considerado a obra em si, como virá acontecer posteriormente na *Body Art*, Jorge Glusberg diz ainda que o *action painting* se aproxima da “colagem de imagens”, sendo que esta funciona como um suporte para a processo de criação. Ele aponta que a colagem estava presente em 1912, quando os cubistas faziam colagem com diversos tipos de materiais e em outros contextos, com os surrealistas, dadaístas e futuristas. Sobre essa questão Tassinari

(2001) diz que “enquanto o Cubismo de 1911 é o movimento mais fecundo da história da arte moderna, a colagem é a mais importante invenção da arte moderna.” (TASSINARI, 2001, p. 38).

Neste sentido, inicia-se um movimento com uma série de técnicas associadas a colagem. Após o *action painting*, Glusberg (2013) traz a “*assemblage* (encaixes)”, que apareceu nos meados dos anos 50 e consistiu em “materiais não tradicionais”, aplicados de forma a garantir o efeito de “altos e baixos relevos” na obra. Para o autor, a *assemblage* não se caracteriza mais como “suporte ao processo criativo, mas sim o ato artístico em si” (GLUSBERG, 2013, p. 28). O artista Allan Kaprow, segundo Glusberg (2013) “a figura central no surgimento do *happening*” (2013, p. 28), é apontado como um dos que deixa o Expressionismo Abstrato e começa a dedicar-se às *assemblages*. Kaprow trabalha com as *assemblages* até que elas começam a ficar complexas demais e, por se sentir limitado, o artista se lança nas *action-collage* (colagem de impacto), que ele denominaria de *environment* (meio ambiente, envoltório). Para Castillo (2008), os *environments* estavam associados “a inclusão não só do corpo do

artista na própria obra como também o do espectador” (CASTILLO, 2008, p. 192) e eles eram “esculturas móveis, ou seja, acima de tudo uma arte participativa na qual a presença do público significava algo além da simples contemplação de objetos reais.” (CASTILLO, 2008, p. 192).

Glusberg (2013) acrescenta que o *environment* se estendeu para vários países e artistas, inclusive no Japão, onde o grupo Gutai (Osaka) desenvolve, a partir da ideia dos *environments*, propostas de *live art*. A *live art* está relacionada ao que vem da vida, do cotidiano, do dia a dia. Na visão de Renato Cohen,

a *performance* está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de encarar a arte; A *live art*. A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado. A *live art* é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A ideia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de “espaços mortos”, como museus, galerias, teatros e colocando-a numa posição “viva”, modificadora. (COHEN, 2013, p. 38).

Já Kaprow, de acordo com Glusberg (2013), considera que a *live art* é o que não tem no *environment* de alguns artistas. Em suas palavras,

em determinado momento começaram os meus problemas com o espaço das galerias. Pensei quanto seria melhor poder sair delas e flutuar e que o *environment* continuasse durante o resto dos meus dias. Tentei destruir a noção de espaço limitado com mais sons do que nunca, tocados continuamente. Mas isto não foi uma solução, apenas aumentou o desacordo entre minha obra e o espaço.

Ao mesmo tempo percebi que cada visitante do *environment* fazia parte dele. Eu, na verdade, não tinha pensado nisso antes. Dei-lhes oportunidade, então, tais como: mover coisas, apertar botões. Progressivamente, durante 1957 e 1958, isso me sugeriu a necessidade de dar mais responsabilidade ao espectador e continuei a oferecer-lhes cada vez mais, até chegar ao *happening*. (KAPROW, 1959 apud GLUSBERG, 2013, p. 32)

Após a trajetória pelos conceitos, desde a collage até a *live art*, que antecederam a formação da arte performática, temos, então, uma nova forma artística: o *happening*. Glusberg (2008) diz que a forma foi batizada por Kaprow em 1959, através da sua obra

18 *Happenings* em 6 Partes, que foi realizada na Reuben Gallery em New York. O autor descreve a obra como um salão que “está dividido em três salas por paredes de material plástico semitransparente” (GLUSBERG, 2008, p. 33) e em cada sala “há cadeiras para o público e o espaço onde atuarão os artistas.” (GLUSBERG, 2008, p. 33). A *performance* se divide em partes e cada parte é formada por três *happenings*, os quais acontecem simultaneamente. Glusberg (2008) acrescenta que “os espectadores podem mudar de sala” (GLUSBERG, 2008, p. 33) desde que obedeçam às instruções e que “os seis performers executam ações físicas simples – episódios da vida cotidiana.” (GLUSBERG, 2008, p. 33). A partir dessa obra, surge então o conceito de *happening*, um antecessor do conceito de *performance*, que propõe essa aproximação com o cotidiano e o espectador.

A fim de seguir o percurso, Glusberg (2008) traz dois acontecimentos que foram importantes para o futuro da *performance*: o recital apresentado pelos Dancers Workshop na Judson Memorial Church de New York e o surgimento do grupo Fluxus idealizado por George Maciunas. Castillo (2008) diz que o grupo Fluxus utilizou do vídeo como “experimentação e veiculação

artística” e que suas propostas “optaram por uma maneira menos “expressionista”, e delas participaram artistas como Christo e Beuys.” (CASTILLO, 2008, p.195). A autora acrescenta que Joseph Beuys, ao aderir ao Fluxus, teve uma produção mais voltada para o espetáculo e que o espectador era tão envolvido nas suas obras que se tornava o protagonista da ação. De volta às ideias de Glusberg (2008), ele menciona que as ações de Beuys, mesmo vinculadas ao grupo Fluxus, apresentavam um comportamento que ultrapassava os limites do entendimento de *happening*. Isto tanto pelo “sentido social e mesmo político” quanto pela “implicação filosófica e pela audácia” e, para o autor, essas questões podem ser visualizadas em suas obras, como a da Galeria Schmela de Dusseldorf e Vinte Quatro Horas, conforme ele descreve,

esses trabalhos mostram a dissolução do *happening* em modalidades retóricas mais sustentadas, nas quais a presença física do artista cresce de importância até se tornar a parte essencial do trabalho. Na verdade, essa transição é provocada pelos próprios artistas que trabalham com *happening*: eles advertem, porém que não basta incorporar seres vivos ao environment - mesmo se um deles for o próprio artista - , é necessário transformar o artista na própria obra. (GLUSBERG, 2008, p. 39).

As ações de Beuys, do grupo Fluxus e de outros artistas envolvidos com o *happening* encaminharam-se para o que viria ser a Body Art. Glusberg (2008) associa a Body Art à atuação do Grupo de Viena, que chamavam a atenção por sua violência e sadomasoquismo, e à artistas como Alberto Greco e Rauschemberg. Para o autor “a body art se diluía dentro de um gênero mais amplo – a *performance*” (GLUSBERG, 2008, p. 43) e, assim, após uma longa trajetória chegamos então à *performance*. Castillo (2008) aponta que

a introdução dessas diferentes experiências relacionadas ao corpo e ao acaso do contexto – ou melhor, do entorno espacial – proporcionava uma dimensão radicalmente nova à *performance* artística. Num certo sentido, essas experiências retomavam as propostas lançadas no início do século, pois, rompendo o campo de competência de diversas disciplinas, não só artísticas, pareciam reaproximar e oferecer a possibilidade de uma arte total. (CASTILLO, 2008, p.196).

A partir desse panorama, observamos que a *performance* surge a partir de um encontro entre várias categorias da arte e ela carrega memórias e identidades da origem dos seres humanos. Luciana Paludo (2006)

expõe que “embora catalogada como categoria nas artes visuais carrega influências de outras artes, como a dança, o teatro, da música experimental e da Body Art, uma vez que surgiu da confluência dessas formas, num contexto de democracia e liberdade emergentes.” (PALUDO, 2006, p. 26). Para ela, estão agregados também

[...] preceitos de rituais e cerimônias, retomando origens primitivas do ser humano, inclusive mutilações corporais. Contudo, não se compromete com cânones ou formatos estéticos, o que caracteriza a sua posição anti-establishment, não convencional e provocativa. (PALUDO, 2006, p. 26).

A autora argumenta que a perspectiva de mundo e os posicionamentos dos indivíduos perante as tensões da sua época levam a arte a se comportar de maneira particular, sendo possível perceber diferenciações estéticas e formais ao longo da produção artística. Quando se trata da arte performática, vemos um posicionamento que se coloca com certa resistência aos padrões convencionais e que busca uma autenticidade. Desta forma, a *performance* causa uma reviravolta ao se posicionar como um rompimento com as características e especificidades da arte e apresentar

concepções mais amplas, tanto no que se refere aos materiais utilizados, quanto ao campo e as temáticas abordadas.

De acordo com a subjetividade e as motivações de cada artista, a *performance* se constrói tomando a forma que mais fará sentido diante da mensagem que o artista pretende passar; os movimentos, o tipo da ação, os materiais e o espaço são definidos de acordo com as intenções pretendidas. É possível perceber que geralmente os artistas buscam uma aproximação entre a arte e a vida, se imbricando com questões que envolvem o cotidiano das cidades e das sociedades.

No que tange à espacialidade, as possibilidades são bem abrangentes, uma vez que pode acontecer em espaços públicos ou privados, nos institucionais ou na amplitude da cidade. Não há um requisito básico para a definição da territorialidade que será criada a partir da proposta do artista, podendo ser uma escolha que opta por lugares de alta visibilidade para gerar um impacto ou ainda lugares alternativos e pouco esperados. Agora, quando pensamos sobre a temporalidade da *performance*, observamos que ela

pode acontecer em mais de um momento e ser dividida em etapas que se complementam, formando o todo da ação. Mas, é preciso considerar que a natureza da *performance* é efêmera, logo, mesmo que o ato aconteça em mais de uma ocasião, são ações breves e momentâneas.

A presença do artista na *performance* é como parte integrante da obra, ou seja, o artista se torna o principal elemento utilizado, considerando que ele é o performer e seu corpo, seu principal instrumento. O corpo do artista deixa de estar nos bastidores, na execução e passa, de certa forma, a ser a obra, transitando de corpo artista para corpo performer. Ao se posicionar como performer, o corpo do artista traz para a presença da obra as memórias, as vivências, as concepções, os anseios e as histórias que carrega. Paludo (2006) acredita que ele se apresenta em sua totalidade.

Nesse todo, a maneira que o corpo se posicionou nas artes visuais se transformou: saiu, através das proposições e atitudes dos corpos, da representação da tela, ou da metáfora das partes, para vir à obra, na *performance* – vivo, em tempo e espaço real, na apresentação de sua totalidade. (PALUDO, 2006, p. 45).

De tal maneira, podemos perceber que, para a concretização da *performance*, é necessário a presença do corpo humano no decorrer do ato. Paludo (2006), acredita que além da presença do corpo performer na figura do artista, a presença do corpo espectador também se torna vital para a arte performática. Diante da proposta de aproximação da arte com a vida, promover um estreitamento da relação entre a obra e o espectador também se torna crucial. O espectador deixa de apenas contemplar a obra e passa a se envolver estética e criticamente, podendo acontecer propostas nas quais ele é convidado a interagir ou ainda, manifestar sua opinião. Segundo a autora, “a *performance*, em sua razão estrutural, é uma arte que acontece em tempo e espaço real, carecendo de um corpo humano presente e atuante como material. A presença do outro, ou dos outros (espectadores) é elemento estético vital para esta arte.” (PALUDO, 2006, p. 20).

Nesse sentido, a arte performática se relaciona com o corpo tanto do artista e do espectador, construindo-se através da ação e do movimento corporal em um espaço e tempo. Assim como o corpo do artista

imprime sua intencionalidade na obra, o espectador também traz para a *performance* sua subjetividade e ela pode interferir na significação do trabalho. Para Sheik (2008), o olhar do espectador depende “[...] do posicionamento social do espectador (em termos de idade, classe, etnia, gênero, orientação política, etc.) ou, falando de forma mais abrangente, de experiências e intencionalidades.” (SHEIK, 2008, p.128).

A bagagem do corpo observador faz com que ele receba e crie perspectivas sobre a obra e essas diferentes formas de recepções podem mudar as conotações ou os sentidos envolvidos na obra. As *performances* que acontecem em espaços públicos, por exemplo, se deparam com espectadores não “domesticados”, ou seja, que não estão condicionados ao recebimento da obra de arte, assim como os espectadores dos espaços institucionais estão. Por isso, a arte performática, ao se abrir para o espaço da cidade, está submetida a diferentes percepções e comportamentos, além do ambiente e contexto que já apresentam uma complexidade maior do que os museus e as galerias.

Quando a arte da *performance* se relaciona com a esfera pública, ela está em um campo heterogêneo e, com isto, se envolve com diversas questões e tensões que a ela podem estar associadas. Depara-se com temáticas que podem abranger vertentes conflituosas e há uma submissão do corpo às intempéries e, em algumas vezes, a exaustão. Além disso, a recepção do espectador não é genérica e ideal, mas sim, identitária e diversificada. Para aproximar a *performance* ao contexto da arte contemporânea no Brasil, podemos considerar o trabalho da artista Berna Reale, paraense que além da arte também atua como perita criminal em Belém – PA. O cotidiano vivido no seu trabalho tornou-se temática para que ela desenvolvesse suas *performances* e ocupasse, na maioria das vezes, os espaços públicos. A artista traz várias abordagens em suas obras, principalmente, no que diz respeito à questão da violência nas cidades, de modo que ela usa seu próprio corpo para refletir criticamente sobre essas questões. Sua atuação principal é nos espaços públicos de Belém, porém, a artista tem *performances* realizadas em outros lugares do país e, também, no exterior.

O seu trabalho *Palomo* (2012), como exemplo, é uma *performance* que foi realizada durante a madrugada no centro de Belém. A artista, vestida com um uniforme militar preto e usando uma focinheira, atravessa uma rua deserta em cima de um cavalo pintado de vermelho. A focinheira é um acessório para cachorros, que geralmente é usada em animais que apresentam algum risco ou são considerados perigosos e, o uniforme, por sua vez, remete à ideia de polícia. O nome do trabalho é uma apropriação do nome do cavalo, que era Palomo, e que na língua espanhola significa “pombo”, ou seja, um animal que simboliza a paz. Logo, considerando os simbolismos associados aos elementos que ela utiliza, podemos pensar que a crítica do trabalho se envolve com os valores que são associados à polícia, como de segurança. A artista constrói a *performance* de forma que há uma subversão das ideias de paz e de proteção, comumente associadas ao papel da polícia na sociedade. Diante desse panorama, podemos fazer uma aproximação deste trabalho, em específico, com a *performance Do silêncio da concha* (2010) que foi apresentada anteriormente.



[51 e 52] *Palomo*, de Berna Reale

Fonte. <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/artists/69/gnr-berna-reale-portfolio.pdf>

As artistas Ana Reis e Cássia Nunes não trazem a discussão sobre a legitimidade do papel da polícia como faz Berna em *Palomo* (2012). Mas, ao resgatarem a memória da concha acústica, elas se

deparam com essa esfera policial, visto que, a concha tinha sido substituída por um posto policial. Na ação da dupla, cabe a reflexão da representatividade que a polícia tem perante a sociedade no que concerne sua instalação na praça. Ou seja, o debate não é questionar a importância ou subverter os valores associados a polícia, é pensar se há justificativa para a ruptura do contexto urbano através da instalação do posto policial. Até ponto a polícia tem um papel mais significativo do que a identidade do lugar que já estava construída e consolidada?

A concha acústica tinha uma significação para o espaço urbano. Seria de fato o posto policial mais importante naquele espaço do que toda a memória e identidade da concha? A *performance Do silêncio da concha* (2010) se amplia para essas indagações envolvendo a representatividade da polícia e a *performance Palomo* (2012) da artista Berna Reale permite essas reflexões sobre os valores que são associados a polícia. Os sentidos associados ao tema assumem abordagens diferentes em cada trabalho. Mas, através dessa aproximação entre eles podemos pensar como as *performances* podem construir reflexões sobre

questões urbanas. As características de cada artista e suas intenções direcionam o trabalho para algumas perspectivas, inclusive, dentro de uma mesma temática. E, a partir disso, os artistas utilizam do próprio corpo para construir ações performáticas que podem ou não se envolver com a cidade.

Em alguns casos, as *performances* trazem esses debates sobre diversos pontos e tensões presentes no vasto e heterogêneo âmbito da vida urbana. Ao se lançarem em espaços públicos, os artistas submetem seus corpos e suas reflexões à atmosfera pública e buscam gerar uma interação da obra com o cotidiano do lugar e, conseqüentemente, com o espectador ordinário. Diante do panorama apresentado, podemos perceber que, além de se ampliar para além dos espaços institucionais e ocupar os espaços urbanos, o *happening* e a *performance* são linguagens dentro da arte contemporânea que utilizam o corpo como um instrumento para construir suas poéticas, seja através do uso do seu próprio corpo seja através da interação com o espectador.

## CONCLUSÕES

Ao longo desta pesquisa, tive a oportunidade de permear o campo das artes. Sempre me interessei pelos estudos de concepção das cidades e uso dos espaços públicos pela ótica da arquitetura e do urbanismo. Mas, fazê-lo pela ótica da arte foi, de fato, instigante. Através dos estudos aqui apresentados, pude perceber como a Arte Contemporânea é vasta, tanto em termos de modos de operação da arte quanto nas possibilidades de abertura do campo de atuação.

A construção da trajetória da arte até chegar no panorama contemporâneo, que permite a ampliação da arte para o espaço urbano, me propiciou entrar em contato com diversos artistas, correntes e obras. Pude analisar, através de conceitos apresentados por autores como Tassinari (2001) e Kwon (2008), como a Arte Contemporânea se aproxima do mundo “real” e da vida cotidiana. Desta forma, tornou-se mais fácil criar paralelos entre a arte e a arquitetura. Quando elas se colocam no mesmo patamar, o do mundo cotidiano,

tornam-se possíveis as associações de como elas podem se complementar.

Durante o meu percurso de construção do objeto desta pesquisa, deparei-me com o Arte Móvel Urbano. Um projeto que aconteceu na cidade de Uberlândia- MG, entre os anos de 2008 e 2012. A ideia do projeto foi a de promover intervenções artísticas em espaços públicos da cidade. Me encantei com o projeto e, através dele, tive contato com obras que materializavam meu interesse de pesquisa: a arte enquanto instrumento sensibilizador da sociedade. Diante disso, me propus investigar o projeto como um todo, seu contexto e suas reverberações. A partir disto, fiz um levantamento do que foram todos os anos, quais artistas participaram e os possíveis impactos gerados na cidade. Apresentei as obras que fizeram parte do formato de editais, que aconteceram entre 2009 e 2011 e, também, os outros dois anos que tiveram outro modelo.

Com intuito de pensar o recorte – obras que utilizam o corpo como instrumento e a cidade como matéria conceitual –, analisei três obras que fizeram parte do Arte Móvel Urbana, uma de cada edital. As obras *Hominidae* (2009), de Ricardo Alvarenga; *Do silêncio da*

*concha* (2010), de Ana Reis e Cássia Nunes e *Almoço de Artista (a praça é de quem?)* (2011) de Paulo Rogério Luciano. A análise se deu considerando o envolvimento que elas apresentam com o corpo, se elas discutem ou não questões relacionadas ao âmbito urbano, se promovem interação com o espectador e quais seus possíveis sentidos.

No que tange à interatividade, pude perceber que as obras *Hominidae* (2009) e *Almoço de Artista (a praça é de quem?)* (2011) não partem dessa premissa. Elas se constroem sem a participação do espectador, sendo desenvolvida uma interação mais visual. No caso de *Do silêncio da concha* (2010), ao contrário das outras, há uma interação participativa com o público. Os transeuntes são convidados pelas artistas a participarem da obra, ouvindo o som de conchas do mar.

Na questão do uso do corpo enquanto ferramentas para discussões sobre o espaço urbano, pude perceber que todas as obras apresentam a presença corporal. Eu diria que *Hominidae* (2009) e *Do silêncio da concha* (2010) estariam próximas à arte performática e *Almoço de Artista (a praça é de quem?)* (2011), se aproximaria do *happening*. Considerando, é

claro, a importância do corpo na concepção desses modos de operação da arte. Sendo que, o presente panorama também é apresentado no decorrer do texto, os modos de operação da arte que utilizam do corpo nas suas poéticas.

Ainda, percebi que as obras *Do silêncio da concha* (2010) e *Almoço de Artista (a praça é de quem?)* (2011) apresentam discussões mais vinculadas ao espaço urbano. Elas trazem questões que estão diretamente ligadas ao contexto de duas praças da cidade de Uberlândia. A poética é construída no intuito de gerar reflexões sobre a vivência urbana e a realidade do entorno que se vive. Por outro lado, Ricardo Alvarenga utiliza a cidade mais como cenário para a concretização da obra *Hominidae* (2009). A intervenção utiliza o espaço urbano para propor reflexões sobre a vida em sociedade.

Ao longo dessas análises, as obras se distanciaram em alguns pontos e se aproximaram em outros. A ideia não é compará-las, mas refletir como o Arte Móvel Urbana e as intervenções propostas se consolidam no contexto da Arte Contemporânea. A liberdade poética do contemporâneo permite que as obras experimentem diferentes linguagens, espaços e

temáticas. Ela possibilita o acontecimento de projetos como o Arte Móvel Urbana no âmbito da cidade.

Desta maneira, refletir sobre essas questões e me aproximar do projeto e de suas reverberações, foi muito importante para o meu crescimento pessoal. Foi uma experiência enriquecedora estar em contato com a Arte Contemporânea, adentrar um pouco mais seus pormenores e possibilidades. Não seria muito dizer que, mesmo sem ter vivenciado o projeto presencialmente, me senti sensibilizada pelas obras propostas. Minhas percepções sobre arte e cidade com certeza estão muito mais apuradas.

Espero que esta pesquisa seja só o início dos meus estudos sobre o tema e que ela sirva de inspiração para outras pessoas. Acredito que o trabalho pode e vai contribuir nesse processo de guardar a memória do que foi o Arte Móvel Urbano perante a história cultural de Uberlândia. Por fim, espero que ela seja instigante e incentive as vivências da arte enquanto instrumento catalisador de mudanças nas cidades.

## REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Ricardo. Hominidae. *In*: \_\_\_\_ **Blog Ricardo Alvarenga**, 2010. Disponível em: <<http://ricardoalvarenga.blogspot.com/>> Acesso em: 21 fev. 2021.

ARCANJO, Glayson. Paisagem Cidade Palavra Concreto Caminho Passagem. *In*: \_\_\_\_ **Blog Glayson Arcanjo**, 2010. Trabalhos. Disponível em: <<https://www.glaysonarcanjo.com/2010/09/paisagem-cidade-palavra-caminho.html>> Acesso em: 15 out. 2021.

**Arte/Cidade**. Grupo de Intervenção Urbana. Website Arte/Cidade, 2002. Disponível em: <<http://www.artecidade.org.br/indexp.htm>> Acesso em: 21 fev. 2021.

BERENSTEIN, Paola Jacques; BRITTO, Fabiana Dultra. **Corpocidade: debates, ações e articulações**. Salvador: EDUFBA, 2010.

"biruta", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021. Disponível em: < <https://dicionario.priberam.org/biruta>> Acesso em: 21 fev. 2021

BUREN, Daniel. Les Deux Plateaux, sculpture in situ. *In*: \_\_\_\_ **Blog Daniel Buren**, Paris, 1985. Disponível em: <<https://www.danielburen.com/images/artwork/1208?&lang=fr>> Acesso em: 21 fev. 2021.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições**. São Paulo: Martins, 2008.

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

CHIODETTO, Eder. Série “Meu mundo Teu” | 2007. In: CHIODETTO, Eder (Org.). **Geração 00 – A Nova Fotografia Brasileira**. São Paulo: Edições Sesc, 2013. Disponível em: <<http://www.alexandresequiera.com/?trabalhos=meu-mundo-teu#0>> Acesso em: 05 de out. 2021.

CIRILLO, José; RODRIGUEZ, Teresa Espantoso; VANEGAS, Carolina (Org.). **Arte Público y Espacios Políticos: interacciones y fracturas em las ciudades latino-americanas**, 2., Vitória, 2011. **Anais** [...] II Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica, Vitória, 9 a 12 de novembro de 2011: mesas e comunicações. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CÓDIGO DE TRÂNSITO BRASILEIRO – CTB. **Artigo 81 da Lei nº 9503 de 23 de setembro de 1997**. Institui o Código de Trânsito Brasileiro. Brasília: Presidente da República, 1997. Disponível em: <<https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/91797/codigo-de-transito-brasileiro-lei-9503-97#art-81>> Acesso em: 5 out. 2021.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CRUZ, Sílvia Santos Pinheiro; NARDIN, Heliana Ometto. Processos de criação e apreciação em artes visuais – o contexto urbano como circuito experimental. In: 20<sup>º</sup> Encontro Nacional Subjetividade, Utopias e Fabulações,

Rio de Janeiro, 2011. **Anais** [...], Rio de Janeiro: ANPAP (online), 2011, p. 4500-4514. Disponível em: <[http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/silvia\\_santos\\_pinheiro\\_cruz.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/silvia_santos_pinheiro_cruz.pdf)> Acesso em: 20 set. 2020.

DINIZ, Clarissa; MELO, Janaina. **Meu mundo teu – Alexandre Sequeira**. Museu de Arte do Rio – MAR, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<https://museudeartedorio.org.br/programacao/meu-mundo-teu-alexandre-sequeira/>> Acesso em: 05 de out. 2021.

DINIZ, Mônica Debs. **Edital nº 013/2009**: Projeto Arte Móvel “Urbana”. 2009. Disponível em: <<https://www.uberlandia.mg.gov.br/wp-content/uploads/2019/09/3190.pdf>> Acesso em: 10 mar. 2021.

DINIZ, Mônica Debs. **Edital nº 012/2010**: Projeto Arte Móvel “Urbana”. 2010. Disponível em: <<https://www.uberlandia.mg.gov.br/wp-content/uploads/2019/08/3420.pdf>> Acesso em: 10 mar. 2021.

DINIZ, Mônica Debs.

**Edital nº 008/2011**: Projeto Arte Móvel “Urbana” do Programa Cultura na Comunidade. 2011. Disponível em: <<https://www.uberlandia.mg.gov.br/wp-content/uploads/2019/08/3630.pdf>> Acesso em: 10 mar. 2021.

FERRAZ, Tatiana Sampaio. **Sobre atravessamentos**: arte, cidade e a produção do espaço a partir da obra de Rubens Mano. 2018. Tese (Doutorado em Arquitetura e

Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

FRANÇA, Alexandre. Anjo Congadeiro. *In:* \_\_\_\_\_ **Alexandre França** – Arte e Design, 2008. Arte na rua. Disponível em: <<https://www.alexandrefrancaarteedesign.com/anjo-congadeiro>> Acesso em: 21 fev. 2021.

FROTA, Gastão; RAUSCHER, Beatriz. **Charretenet Ciberatrapções: Arte e Ativismo na Cidade.** *In:* 22º Encontro Nacional da Associação dos Pesquisadores em Artes Plásticas, 2013, São Paulo. **Anais [...].** Belém: ANPAP/PPGARTES/ICA/UFPA, 2013. p. 3579-3594. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/simposios/09/Gastao%20Frota%20e%20Beatriz%20Rauscher.pdf>> Acesso em: 21 fev. 2021.

FUNARTE. **Charrete transporta arte por Belo Horizonte.** Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <[http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2014/03/CharreteNet\\_Acao-de-arte-urbana\\_CiberAtracoes\\_Gastao-Frota-e-varios-coletivos\\_Rede-Nacional-Artes-Visuais.jpg](http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2014/03/CharreteNet_Acao-de-arte-urbana_CiberAtracoes_Gastao-Frota-e-varios-coletivos_Rede-Nacional-Artes-Visuais.jpg)> Acesso em: 21 fev. 2021

GANZ, Louise. Lotes Vagos: ocupações experimentais. *In:* \_\_\_\_\_ **Blog Louise Ganz**, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <<https://lganz.wordpress.com/2016/03/21/lotes-vagos-ocupacoes-experimentais/>> Acesso em: 21 out. 2021.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da performance**. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. Tradução de Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

JACOB, Mary Jane; BRENSON, Michael; OLSON, Eva M. **Culture in Action: a public art program of Sculpture in Chicago**. Seattle: Bay Press, 1995.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. **Revista Gávea**, Rio de Janeiro, n. 1, 1984. Disponível em: <[https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss\\_Rosalind\\_1979\\_2008\\_A\\_escultura\\_no\\_campo\\_ampliado.pdf](https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf)> Acesso em: 18 jan. 2021.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Revista Artes & Ensaios**, Rio de Janeiro, ano XV, n.17, p. 167 – 187, 2008. Disponível em: <[https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17\\_Miwon\\_Kwon.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Miwon_Kwon.pdf)> Acesso em: 18 jan. 2021.

MONTEIRO, Cássia Maria Fernandes. Do Parangolé ao Parangoplay: práticas performativas na poética de Hélio Oiticica. **O Percevejo Online**, v. 7, n. 2, p. 47-68, 2016. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/5689>> Acesso em: 15 mai. 2021.

MOKARZEL, Marisa. Berna Real – Trajetos: Confluências de Corpo e Ideias. In: REALE, Berna. **Blog Berna Reale**, 2015. Disponível em:

<<https://bernareale.wordpress.com/2015/04/06/berna-reale-trajetos-confluencias-de-corpo-e-ideias/>> Acesso em: 19 fev. 2021.

NARDIN, Heliana Ometto. Arte Urbana – Produção e Contexto. *In: I Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição, Porto Alegre, 2012. Anais [...]*, Porto Alegre: PUC-RS, 2012, p. 596-609. Disponível em: <<https://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10/Heliana.Nardin.pdf>> Acesso em: 20 set. 2020.

NARDIN, Heliana Ometto; BOEL, Andressa Rezende. Práticas e processos em poéticas urbanas – *do silêncio da concha à charretenet*. **Revista Ciclos: Transgressão**, Florianópolis, v. 2, n. 4, ano. 2, p. 167 – 178, 2015. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/ciclos/article/view/4961/4089>> Acesso em: 20 set. 2020.

NASCIMENTO, Ana Reis. **Performance.corpo.contexto:** trajetos entre arte e desejo. 2011. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/12281/1/Diss%20Ana.pdf>> Acesso em: 15 ago. 2021.

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

OLIVEIRA, Mariza Barbosa de. **Trânsitos poéticos:** perspectivas de ação artística nos trajetos da cidade. 2012. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia,

2012. Disponível em:  
 <<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/12298/1/d.pdf>> Acesso em: 20 ago. 2021.

PALUDO, Luciana. **Corpo, fenômeno e manifestação:** performance. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em:  
 <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/7556>>  
 Acesso em: 15 mai. 2021.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Arte/cidade** – um balanço. ARS (São Paulo) [online], São Paulo, v. 4, n. 7, p. 85-89, 2006. Disponível em:  
 <<https://www.scielo.br/j/ars/a/Kn7RhKq3rP5FWjbjHwQLzLF/?format=pdf&lang=pt>> Acesso em: 20 fev. 2021.  
<https://doi.org/10.1590/S1678-53202006000100008>

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Intervenções urbanas:** Arte/Cidade. 2.Ed. São Paulo: Edições Sesc, 2012.

PORTO, Mara Nogueira. **Campo Aberto:** proposições artísticas, lugares e deslocamentos na cidade. 2015. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015. Disponível em:  
 <<http://www.ppga.iarte.ufu.br/node/427>> Acesso em: 21 fev. 2021.

QUILICI, Cassiano Sydow. **As “Técnicas de Si” e a Experimentação Artística.** Revista do Lume, Campinas, n. 2, p. 1-8, 2012. Disponível em:  
 <<https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/download/171/163>> Acesso em: 20 nov. 2021.

REIS, Ana. Performance e poéticas do corpo. *In:* \_\_\_\_\_  
**Ana Reis:** performance e poéticas do corpo, Uberlândia,  
 2008. Disponível em:  
 <<http://portfolioanareis.blogspot.com/>> Acesso em: 21  
 fev. 2021

REIS, Ana. Do silêncio da concha. *In:* \_\_\_\_\_ **Ana Reis:**  
 performance e poéticas do corpo, Uberlândia, 2010.  
 Disponível em:  
 <<http://portfolioanareis.blogspot.com/2014/12/do-silencio-da-concha.html>> Acesso em: 21 fev. 2021.

RIBEIRO, Ricardo Alvarenga. **Arte como modo de existência:** uma trama entre práticas filosófico-artísticas, cuidados do corpo e procedimentos em dança contemporânea. 2015. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2014. Disponível em:  
 <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/19452>> Acesso em: 19 fev. 2021.

RIBEIRO, Gisele. **COMUNIDADE/ ARTE/ UTOPIA/ IDEOLOGIA.** *In:* 20º Encontro Nacional Subjetividade, Utopias e Fabulações, Rio de Janeiro, 2011. **Anais [...]**, Rio de Janeiro: ANPAP (online), 2011, p. 1793-1808. Disponível em:  
 <[http://anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/gisele\\_barbosa\\_ribeiro.pdf](http://anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/gisele_barbosa_ribeiro.pdf)> Acesso em: 19 fev. 2021.

ROESLER, Nara. Berna Reale. São Paulo: **Galeria Nara Roesler**, 2020. Disponível em: <  
<https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/artist>

s/69/gnr-berna-reale-portfolio.pdf> Acesso em: 30 nov. 2020.

ROSSI, Marina. Berna Reale, a simbiose entre a arte e a perícia criminal: “Não sou de museu, gosto da rua”. **El País**, São Paulo, 2017. Cultura. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/13/cultura/1499967146\\_171656.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/13/cultura/1499967146_171656.html)> Acesso em: 30 nov. 2020.

RUBENS, Mano. Detetor de Ausências / Instalação, São Paulo SP. **Enciclopédia Itaú Cultural**, São Paulo, 2017. Artes Visuais. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra25865/detetor-de-ausencias-instalacao-sao-paulo-sp>> Acesso em: 21 fev. 2021.

SEQUEIRA, Alexandre. Série Nazaré do Mocajuba | 2005. In: \_\_\_\_\_ **Blog Alexandre Siqueira**, 2015. Disponível em: <<http://www.alexandresequeira.com/?trabalhos=serie-nazare-do-mocajuba-2005>> Acesso em: 05 de out. 2021.

SILVA, Breno; GANZ, Louise. **Banquetes**: expansão do doméstico. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas ICC, 2008.

SILVA, Júlio César da. **Poligrafia objetual ou herança inventada**: ressonâncias coletivas em um coisário pessoal. 2020. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/31713/3/PoligrafiaObjetualMemoria..pdf>> Acesso em: 30 nov. 2020.

SIMÕES, João Virmondés Alves. **Entrevista a Luís Eduardo Borda sobre Arte Móvel Urbana**. 2020.

SIMÕES, João Virmondés Alves. **Entrevista a Yara Paula Martins a sobre Arte Móvel Urbana**. 2021.

SHEIK, Simon. No lugar da esfera pública? Ou o mundo em fragmentos. **Revista Urbânia**, nº 3. São Paulo: Editora Pressa 2008. p. 127-135. Disponível em: <<http://urbania4.org/wp-content/uploads/2010/10/revista-urbania-3.pdf>> Acesso em: 15 mai. 2021.

SOUZA, Paulo Rogério Luciano Vilela de. **A cidade imaginada: percursos poéticos**. 2013. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013. Disponível em: <<http://www.ppga.iarte.ufu.br/node/375>> Acesso em: 17 ago. 2021.

SOUZA, Gabriel Girnos Elias de. **Percepções e intervenções na metrópole: a experiência do projeto Arte/Cidade em São Paulo (1994-2002)**. 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, Escola de Engenharia de São Carlos, São Paulo, 2006. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18142/tde-15112006-140104/pt-br.php>> Acesso em: 14 mai. 2021.

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

TOLIPAN, Heloisa. Berna Reale: entre a perícia criminal e performances que refletem momento sociopolítico. In: \_\_\_\_\_, **Blog Heloisa Tolipan**, 2020. Arte & Literatura. <<https://heloisatolipan.com.br/arte/berna-reale-entre-a-pericia-criminal-e-as-performances-que-refletem-o-momento-sociopolitico-vem-saber-sobre-a-artista/>> Acesso em: 30 nov. 2020

UBERLÂNDIA (MG). **Catálogo do Projeto Arte Urbana**. 2008.

UBERLÂNDIA (MG). **Decreto nº 10.999, de 21 de dezembro de 2007**. Regulamenta a lei nº 9696, de 20 de dezembro de 2007, que “dispõe acerca do programa Cultura na Comunidade desenvolvido pela administração pública municipal, por intermédio da Secretaria Municipal de Cultura – SMC”. Uberlândia: Leis Municipais, 2007. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/mg/u/uberlandia/decreto/2007/1099/10999/decreto-n-10999-2007-regulamenta-a-lei-n-9696-de-20-de-dezembro-2007-que-dispoe-acerca-do-programa-cultura-na-comunidade-desenvolvido-pela-administracao-publica-municipal-por-intermedio-da-secretaria-municipal-de-cultura-smc>> Acesso em: 18 jan. 2021.

UBERLÂNDIA (MG). **Lei nº 9696, de 20 de dezembro de 2007**. Dispõe acerca do programa Cultura na Comunidade desenvolvido pela administração pública municipal por intermédio da Secretaria Municipal de Cultura – SMC. Uberlândia: Leis Municipais, 2007. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/mg/u/uberlandia/lei-ordinaria/2007/970/9696/lei-ordinaria-n-9696-2007-dispoe-acerca-do-programa-cultura-na-comunidade->

desenvolvido-pela-administracao-publica-municipal-por-intermedio-da-secretaria-municipal-de-cultura-smc-2007-12-21-versao-consolidada> Acesso em: 18 jan. 2021.

UBERLÂNDIA (MG). **Memoriais descritivos dos trabalhos do Projeto Arte Urbana**. 2009. Disponível em: Secretaria Municipal de Cultura.

VARELLA, Paulo. O que foram os Parangolés? Entenda como essa “antiarte” gerou transformações nas concepções de artista e obra. **Arte | Ref - Market place e notícias em arte contemporânea**, 2020. Arte Contemporânea. Disponível em: <<https://arteref.com/arte-do-dia/o-que-foram-os-parangoles/>> Acesso em: 21 fev. 2021.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. **Novas Derivas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

## Vídeos

MOBILE Urban Art Festival - Street VJ. Uberlândia: Mobile Urban Art Festival, 13 dez. 2013. 1 vídeo (4 min). Publicado por Diogo Favato. Disponível em <<https://vimeo.com/81789701>> Acesso em: 05 de out. 2021

TED X Amazônia - Alexandre Sequeira reencontra o sentido da fotografia - nov. 2010. Manaus: TED X Amazônia, 19 dez. 2010. 1 vídeo (11 min). Publicado por TED X Amazônia. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Do2HhRQhQRM>> Acesso em: 05 de out. 2021.