

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES

MIGUEL ANGELO MEDEIROS DE SOUZA

O bailar da cidade morta:

Máscaras, performance e a cidade em diálogo.

UBERLÂNDIA - MG

2025

MIGUEL ANGELO MEDEIROS DE SOUZA

O bailar da cidade morta:

Máscaras, performance e a cidade em diálogo

Monografia apresentada para o Trabalho de Conclusão de Curso, pelo Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Fonseca

UBERLÂNDIA - MG

2025

MIGUEL ANGELO MEDEIROS DE SOUZA

O bailar da cidade morta:

Máscaras, performance e a cidade em diálogo

Monografia apresentada para o Trabalho de Conclusão de Curso, pelo Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Fonseca

Uberlândia, 7 de maio de 2025.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Fábio Fonseca – Orientador (UFU)

Prof^ª. Dr^ª. Tatiana Sampaio Ferraz – Membro Titular (UFU)

Prof^ª. Dr^ª. Patricia Andrea Soto Osses – Membro Titular (UFU)

Dedico a minha mãe Tatiana Medeiros e à minha companheira, Raquel. Levo vocês comigo no coração.

Deixo uma lembrança afetuosa ao querido Denis, bibliotecário da Universidade Federal de Uberlândia, que atuou no Campus Pontal e, posteriormente, no Campus Santa Mônica. Foi uma das pessoas a apoiar meu trabalho nas artes visuais, comprando pinturas que, infelizmente, não chegou a receber. Denilson Marçal de Sousa foi vítima de um acidente de trânsito e nos deixou, descanse em paz, companheiro.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus amigos, Ualisson Freitas e Gustavo Rubbi que me ajudaram a executar a performance, sem vocês essa pesquisa não seria possível.

Ao corpo docente do curso de Artes Visuais, ao meu orientador, Fábio Fonseca, cuja imensa compreensão e paciência foram fundamentais nesta caminhada. Ao IARTE e à Universidade Federal de Uberlândia, deixo meus mais sinceros agradecimentos.

RESUMO

Os aparatos de segurança nas propriedades urbanas visam manter as pessoas fisicamente afastadas, criando uma sensação de proteção. Funcionam como máscaras, pois são barreiras entre o indivíduo e o ambiente. Essa pesquisa tem como objetivo a criação de um conjunto de máscaras, utilizadas na realização de uma performance, para promover uma reflexão sobre o viver na cidade e os aparatos de segurança. A pesquisa consiste na análise e registro dos dispositivos de segurança visíveis na cidade. No ateliê, esses elementos são ressignificados e transformados em máscaras, utilizadas em performances artísticas. Essas ações foram registradas em vídeo, compondo uma narrativa visual que articula arte e crítica social.

Palavras-chave: máscara; performance; arquitetura hostil; artes visuais; cidade.

ABSTRACT

Security devices on urban estates are designed to keep people physically away, creating a sense of protection. They work like masks, because they are barriers between the individual and the environment. This research aims to create a set of masks, used in a performance, to promote reflection on living in the city and security apparatuses. The research consists of analysing and recording the security devices visible in the city. In the studio, these elements are re-signified and transformed into masks used in artistic performances. These actions were recorded on video, composing a visual narrative that articulates art and social criticism.

Keywords: mask; performance; hostile architecture; visual arts; city.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Entre cercas.	18
Figura 2 - Fragmentação.	19
Figura 3 - Tela de cacos de vidro.	20
Figura 4 - Colares de ferro.	21
Figura 5 - Instalação de pedras sob viadutos	22
Figura 6 - Protesto em frente à prefeitura de Belo Horizonte	23
Figura 7 - Arquitetura hostil.	24
Figura 8 – Feiticeiro, Pintura Rupestre, Ariège, França	27
Figura 9 – Máscara Nahal Hemar	28
Figura 10 - Wauja.	29
Figura 11 - Arames farpados.	32
Figura 12 - Pele-Muro sobre espelho.	33
Figura 13 - Estrutura do papel machê	34
Figura 14 - Abertura do molde	34
Figura 15 - Buraco.	35
Figura 16 – Detalhes máscaras.	36
Figura 17 - Pele-Muro.	37
Figura 18 - Molde em caixa de papelão.	38
Figura 19 - Olhos do Monstro de Concreto.	38
Figura 20 - Monstro de concreto.	39
Figura 21 - Cuscuzeira	40
Figura 22- Arames saindo da cuscuzeira	40
Figura 23 -Vórtice de Farpa	41
Figura 24 - Base da Repulsa 220V	42
Figura 25 - Parte inferior da Repulsa 220V	43
Figura 26 - Olhos na Repulsa 220V	43
Figura 27 - Repulsa 220V.	44
Figura 28 - Molde sem e com concreto.	45
Figura 29 - Contenção Cercada	46
Figura 30 - Cegueira Farpada.	46
Figura 31 - 5 Chaves.	47
Figura 32 - Colocando os arames na focinheira	48
Figura 33 - Mordada de Ferro.	48
Figura 34 – Murakami Saburo, Passing Through, 2nd Gutai Art exhibition.	50
Figura 35 – Electric Dress.	50
Figura 36 – Rrose Sélavy	51
Figura 37 – How to Explain Pictures to a Dead Hare	52

Figura 38 – Ilustração do livro 'Experiência nº2.	54
Figura 39 – Flávio de Carvalho andando pelas ruas de São Paulo.	55
Figura 40 - Pele-Muro.	56
Figura 41 - Pele-Muro.	57
Figura 42 - Pele-Muro.	57
Figura 43 - Mordança de Ferro e Cegueira Farpada	58
Figura 44 - Mordança de Ferro na Praça Espir Adib Attuch.	59
Figura 45 - Cegueira Farpada na Praça Espir Adib Attuch.	60
Figura 46 – Frame do filme "Hélio Oiticica"	61
Figura 47 – P 15 Parangolé capa 11	62
Figura 48 - Performance na Praça Tubal Vilela.	63
Figura 49 - Chaves e Contenção Cercada	64
Figura 50 - 5 Chaves e Contenção Cercada	64
Figura 51 - Chegada a Praça da Bicota	65
Figura 52 - Repulsa 220V e Monstro de concreto.	66
Figura 53 - Repulsa 220V e Monstro de concreto.	66
Figura 54 – Lignée	67
Figura 55 – Da Volúpia à Fome.	68
Figura 56 - Vórtice de Farpa	69
Figura 57 - Vórtice de Farpa	70
Figura 58 - Vórtice de Farpa	70
Figura 59 - Vídeo Olympia.	72
Figura 60 - Imagem do vídeo "O Bailar da Cidade Morta"	73
Figura 61 - Imagem do vídeo "O Bailar da Cidade Morta"	73
Figura 62 - Imagem do vídeo "O Bailar da Cidade Morta"	74
Figura 63 - Imagem do vídeo "O Bailar da Cidade Morta"	75
Figura 64 - Imagem do vídeo "O Bailar da Cidade Morta"	75
Figura 65 - Imagem do vídeo "O Bailar da Cidade Morta"	76
Figura 66 - Imagem do vídeo "O Bailar da Cidade Morta"	77
Figura 67 - Capa "Retaliação"	78
Figura 68 - Retaliação.	78
Figura 69 - Retaliação.	79
Figura 70- Retaliação.	79

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e
Estatística	IMJO Museu de Israel, Jerusalém
SEJUSP	Secretaria de Estado de Justiça e Segurança Pública

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	CIDADE MORTA.....	14
2.1	Diálogo com a cidade.....	14
2.2	Visualidade da cidade.....	18
3	MÁSCARAS.....	26
3.1.	O Processo de Criação das Máscaras.....	30
4	PERFORMANCE.....	47
4.1	O bailar.....	50
4.2	Registro audiovisual da pesquisa.....	68
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
	REFERÊNCIAS.....	80

1 INTRODUÇÃO

A população brasileira vivendo nas áreas urbanas em 2010 era de 84,4%, conforme o censo do IBGE, e, segundo informações das Nações Unidas (2016), é esperado um aumento para 91,1% até 2030. Esse crescimento transforma diariamente as estruturas físicas, mas também a nossa percepção. O Brasil está cada vez mais urbanizado, e esse processo de crescimento vai moldando sua própria visualidade, sendo a paisagem urbana uma construção transversal de objetos e de ações. Com cada indivíduo fazendo as suas alterações na paisagem conforme as suas múltiplas necessidades, essas modificações que a fragmenta fazem parte desse aspecto geral (Santos, 2001). Nesse contexto de urbanização, observar os detalhes que compõem o cenário cotidiano torna-se essencial para compreender como se articulam as relações entre a cidade e as pessoas. Como os ambientes são organizados, protegidos ou divididos expressam valores coletivos e individuais, além de refletir os conflitos, anseios e outros anseios presentes no cotidiano urbano.

Ao caminhar pelas ruas de Uberlândia-MG, é possível notar um ambiente cercado por um conjunto de objetos que se espalham com diversidade e versatilidade. São os aparatos de segurança: grades, cercas, câmeras, cacos de vidro, pregos e outra observação importante, o alongamento dos muros que também têm a função de segurança. Esses elementos moldam a experiência visual da cidade e também despertam reflexões sobre a sua dinâmica. Embora sejam usados como proteção, surge a questão: eles realmente estão nos protegendo?

A utilização de aparatos de segurança funciona como uma forma de manter as pessoas fisicamente afastadas, criando uma sensação de proteção. Estes dispositivos atuam de maneira semelhante às máscaras, pois ambos podem servir como uma barreira entre o indivíduo e o ambiente, o que é visto e o que é ocultado. Essa pesquisa tem como objetivo a criação de um conjunto de máscaras, utilizadas na realização de uma performance, para promover uma reflexão sobre o viver na cidade e os aparatos de segurança.

Como aponta a pesquisa do Datafolha (2023), seis em cada dez brasileiros sentem insegurança ao caminhar pelas ruas das cidades onde moram. Considerando que a insegurança é uma das principais preocupações da população, é essencial a investigação de como os símbolos de proteção podem ser usados na arte para estimular a reflexão sobre o tema. Entendendo a crescente preocupação com o tema, compreender os elementos associados à segurança é essencial para refletir sobre a qualidade de vida, bem como para explorar o papel

da arte como um meio crítico sobre nossa realidade. A pesquisa residiu na capacidade de integrar os elementos de segurança do meio urbano à prática artística, explorando seus diálogos. Observando esses dispositivos e sobre o tema cidade, foi desenvolvida e realizada uma performance artística que integrou máscaras inspiradas sobre a cidade e esses elementos de proteção, na visualidade da cidade de Uberlândia-MG, refletindo sobre sua função e impacto em nossas vidas. Cada máscara foi uma exploração da forma, da materialidade e das funções desses elementos, destacando a máscara como uma ferramenta simbólica poderosa, tanto em contextos culturais antigos quanto no seu uso moderno, incorporado de forma abrupta em nossas vidas no ano de 2020 com a epidemia do vírus SARS-CoV-2. Além disso, ela é utilizada diariamente em outras diversas circunstâncias, comumente com o intuito de proteger e dar segurança.

Este trabalho está organizado em três capítulos, partindo de uma análise teórica sobre a cidade até sua materialização em intervenções artísticas. A estrutura foi pensada para desenvolver progressivamente o tema, iniciando pela fundamentação conceitual, passando pela análise da paisagem urbana e culminando na criação e experimentação de máscaras para uma performance. Como desdobramento final, as ações performáticas foram registradas em vídeo, compondo uma narrativa visual que articula arte e a discussão da pesquisa.

No primeiro capítulo, analiso a transformação do espaço urbano e sua relação com a sociedade. Para isso, apoio-me em Mumford (1961), que discute a cidade como palimpsesto de memórias soterradas, e Santos (1993) e Ferrara (2016), que examina a urbanização como processo de sobreposição de tempos e contradições socioespaciais. No segundo, analiso as máscaras como dispositivo crítico e sua relação com a visualidade urbana, utilizando como referencial Borja (1996), que discute seu caráter ritualístico de transformação identitária, e Ferreira (2023), que a compreende como objeto-métier de ressignificação simbólica. No terceiro e último capítulo, examino ações corporais como intervenção no espaço público, dialogando com: Carvalho (1931) e sua *Experiência nº 2* como desafio às normas sociais; Oiticica (1966) e seus *Parangolés* enquanto proposta de ressignificação coletiva do espaço; e Sampaio (2005), cujas obras como *Lignée* exploram o corpo como suporte de memória e resistência política na paisagem urbana.

2 CIDADE MORTA

A partir das observações realizadas durante minhas caminhadas pela cidade, surgiu a curiosidade de compreender com mais profundidade sua história, suas estruturas e como sua visualidade foi construída. O que me levou a compreendê-la como um organismo complexo, em constante transformação, cuja origem se mistura ao esquecimento.

2.1. Diálogo com a cidade

Como afirma Lewis Mumford historiador, sociólogo, crítico literário e teórico da urbanização, “as origens da cidade são obscuras, enterrada ou irrecuperavelmente apagada uma grande parte de seu passado” (MUMFORD, 1961, p. 9). Essa observação aponta para uma camada importante do entendimento sobre a cidade: elas carregam consigo aquilo que já não pode ser visto. A história da cidade é também a história do que foi soterrado, esquecido ou destruído, e nesse sentido, o passado urbano permanece presente como fantasma ou ruína.

Ele explica que antes da existência das cidades houve uma longa evolução nas formas de organização humana, que começou com pequenos agrupamentos — povoações, santuários e aldeias — os quais já apresentavam uma dimensão simbólica e coletiva. O autor destaca que muitos dos primeiros assentamentos surgiram em torno de locais destinados aos mortos, como cemitérios e necrópoles. “Os cemitérios precederam os assentamentos dos vivos e serviram como núcleos iniciais para o desenvolvimento urbano.” A cidade nasce do culto, da memória, do ritual e da permanência, sendo, desde suas origens, marcada por uma dualidade entre vida e morte. Ainda segundo o autor, antes mesmo dessas formações concretas, havia no ser humano uma predisposição para a vida em grupo — um traço que ele compartilha com diversas espécies animais. “Antes de tudo isso, houve certa predisposição para a vida social que o homem compartilha, evidentemente, com diversas outras espécies animais.” (MUMFORD, 1961, p. 11).

A cidade, portanto, não é apenas o resultado de um projeto racional, mas de um instinto social ancestral, que foi se sofisticando ao longo da história. A passagem da aldeia para a cidade, contudo, não ocorreu apenas em razão do crescimento da população, mas sim a partir de uma ruptura: foi preciso um desafio externo, algo que desestabilizasse a repetição do cotidiano e forçasse o grupo a buscar novos sentidos para além da sobrevivência imediata.

Esse salto qualitativo exigiu transformações sociais, culturais e simbólicas profundas, gerando uma nova forma de vida coletiva. A cidade não é simplesmente uma aldeia aumentada, mas sim a incorporação de velhos elementos em uma estrutura mais instável, complexa e dinâmica. Nesse contexto, a cidade pode ser compreendida como um palimpsesto, conforme propõe o geógrafo, Milton Santos (1997). O espaço urbano é continuamente reescrito por diferentes gerações, mas suas camadas anteriores não são apagadas por completo. Cada nova ação transforma o território, mas também dialoga com aquilo que já está inscrito ali. A cidade, então, se constitui como sobreposição de tempos, memórias e funções. O presente urbano carrega as marcas dos gestos que o precederam, mesmo que muitas vezes já não tenhamos plena consciência deles.

O espaço urbano era indissociável das expressões estéticas e religiosas de seu tempo. Essa relação direta entre forma urbana e experiência coletiva pode ser vista nos vitrais, rosáceas e murais das catedrais e capelas, elementos que compunham o cenário urbano e também organizavam os sentidos e afetos da vida em comum. As guildas, corporativas e artesanais, funcionavam como o eixo do cotidiano, unindo trabalho, saber técnico e convivência comunitária.

Tendo a produção e a habilidade como núcleo do cotidiano, a guilda era a demonstração de uma vida comunitária que tinha seu estilo, suas crenças e religião marcados, até hoje, nos vitrais, rosáceas e murais dos seus monumentos, capelas e catedrais edificadas com o vintém poupado na disciplina e ordem das corporações. (FERRARA, 1990, p. 4).

No caso brasileiro, a formação urbana obedeceu a outras lógicas. Como analisa Nestor Goulart Reis, as primeiras cidades no Brasil foram fundadas como “emanação do poder longínquo”, expressando a vontade da metrópole de marcar presença num território distante (REIS, 1968, p. 79). Essa gênese colonial visava a constituição de uma vida urbana plena e a projeção de controle e ocupação. Entre 1530 e 1720, Reis identifica três fases na urbanização colonial: uma primeira ainda esparsa, com a fundação de cidades como Rio de Janeiro e Filipéia da Paraíba; uma segunda fase, mais sistemática, durante o domínio espanhol; e uma terceira que consolida a rede urbana com dezenas de vilas e cidades, como Olinda e São Paulo. Trata-se, assim, de um processo orientado pelo poder externo e pela necessidade de organizar o território, e não por uma dinâmica orgânica da vida social local.

É apenas a partir do século XVIII que se observa uma mudança mais significativa. Roger Bastide sociólogo francês, ressalta que nesse período a cidade começa a ocupar um novo lugar simbólico: “a casa da cidade torna-se a residência mais importante do fazendeiro ou do senhor de engenho” (BASTIDE, 1978, p. 56; SANTOS, 1993, p. 19). A vida urbana passa a adquirir centralidade, mesmo que ainda articulada com a economia rural. Esse momento marca a transição da cidade como instrumento colonial para uma estrutura social mais ampla, capaz de organizar e simbolizar relações de poder, trabalho e convivência. No entanto, como aponta o próprio autor, seria necessário ainda o século XIX para que esse processo amadurecesse e todo o século XX para que a urbanização brasileira assumisse as feições que hoje reconhecemos. Esse longo percurso revela um processo urbano formado por camadas, onde cada nova configuração não substitui completamente a anterior, mas a reinscreve em outro contexto.

Esse acúmulo de camadas cede lugar à fragmentação. A cidade perde parte de sua força simbólica coletiva e se transforma em território potente para exclusão. Ferrara observa que a cidade contemporânea esvaziou-se de manifestações públicas e coletivas. Os espaços de encontro e convivência — praças, ruas, avenidas — cedem lugar à lógica da separação: muros altos, grades, câmeras e portões funcionam menos como defesa e mais como signos do poder econômico (FERRARA, 1990). A cidade torna-se, nesse sentido, uma imagem fragmentada. Esses espaços continuam sendo reconfigurados pela presença e pelo uso cotidiano.

Em *Cidade, entre mediações e interações*, Santos afirma que “o uso vivido transforma a cidade a partir de ininterruptos processos de mão dupla, e o usuário, aquele que habita, transforma-se em feitor de lugares, o inventor de cidades” (SANTOS, 2016, p. 12). O espaço urbano é tanto uma forma imposta quanto um campo de invenção, onde os habitantes ressignificam usos, atravessam fronteiras simbólicas e estabelecem novas formas de sociabilidade. Esse contraste entre a cidade histórica — impregnada de expressões culturais, arquitetônicas e comunitárias — e a cidade atual, marcada por fragmentação e enclausuramento, revela uma tensão constante entre centralidade e dispersão.

Argan observa que a cidade contemporânea é atravessada por direções opostas: de um lado, propostas que buscam descentralizar, desmembrar e transformar a cidade em pequenos núcleos autônomos como os condomínios fechados; de outro, a construção de megalópoles com dezenas de milhões de habitantes (ARGAN, 1983).

A praça, a avenida, a multidão, enquanto expressões públicas da cidade, foram substituídas pelas versões urbanas íntimas, demarca-se claramente o espaço individual separando-o do coletivo e reivindica-se a demonstração signífica dessa divisão em nome da propriedade, da segurança, da tranquilidade íntima nova imagem urbana colidem o público e o privado, prevalecendo o segundo sobre o primeiro na medida em que, agora, os espaços coletivos urbanos praças, avenidas, ruas, galerias, lojas, pavilhões cedem lugar à habitação como espaço urbano da intimidade, espaço vedado, seguramente protegido por portões, grades, muros, múltiplos signos de vedação. (Ferrara, 1990, p. 8).

Essa transformação compromete a experiência compartilhada da cidade, convertendo o espaço urbano em um território fragmentado, onde o encontro dá lugar ao afastamento. A cidade tornou-se simultaneamente o palco da convivência e da solidão.

Flávio de Carvalho, importante artista para esse trabalho, cuja relação será aprofundada em um capítulo futuro, deu luz ao título desse trabalho: O Bailado da Cidade Morta. É uma peça teatral escrita por ele em 1933 para a inauguração do Teatro da Experiência, em São Paulo. A obra é considerada uma experiência vanguardista que integra teatro, dança, música e artes plásticas, buscando provocar reflexões sobre a relação da humanidade com a ideia de divindade. A peça foi considerada escandalosa para a época e sofreu censura logo em sua primeira apresentação, sendo proibida pelas autoridades sob a acusação de ofender a moral e os bons costumes. Apesar disso, O Bailado do Deus Morto é reconhecido como uma obra significativa na modernização do teatro brasileiro, desafiando as convenções artísticas.

Em 1933, Flávio de Carvalho fundou o Teatro da Experiência no Clube dos Artistas Modernos (CAM), em São Paulo, com o objetivo de explorar a psicologia do entretenimento. Sua peça O Bailado do Deus Morto apresentava a história do assassinato de um Deus, encenada por um elenco predominantemente negro de não atores, vestidos com camisolas brancas e máscaras de alumínio. O conteúdo herético da peça e a presença, na época, pouco ortodoxa de corpos negros no palco foram considerados tão escandalosos que levaram ao fechamento do espaço pela polícia (11ª BERLIN BIENNALE, 2020).

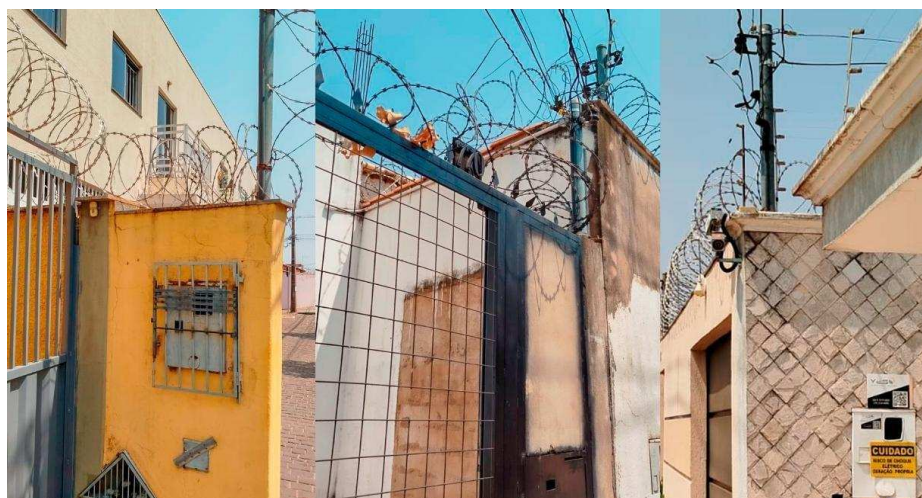
Como observa Golino (2002, p. 17), “as respostas que deus não mais pode dar são criadas pelo homem que transforma os restos do deus em matéria-prima para a indústria. O corpo do (deus) morto deve ter um destino e este é a dessacralização definitiva de deus.” Paralelamente, a "cidade morta" alude ao esvaziamento dos espaços públicos de convivência, onde a vitalidade coletiva é substituída por uma urbanização que fortalece o isolamento e a fragmentação social.

Assim como na peça de Carvalho, em que a morte do deus evidencia a perda de valores comunitários em prol de uma sociedade mecanizada, a transformação dos espaços urbanos em locais de segregação e privacidade extrema revela a morte simbólica da cidade como espaço do coletivo.

2.2 Visualidade da cidade

A pesquisa teve como ponto de partida a observação direta da cidade, com o intuito de investigar, na teoria e, na prática, os elementos que compõem sua identidade. Durante esse processo investigativo, realizei caminhadas pelo bairro Carajás, em Uberlândia-MG, registrando por meio de fotos as fachadas das casas. Ao analisar essas imagens no computador, causou-me estranhamento a presença massiva de aparatos de segurança e vedação, que pareciam dominar a paisagem (Figura 1).

Figura 1 – Entre cercas.



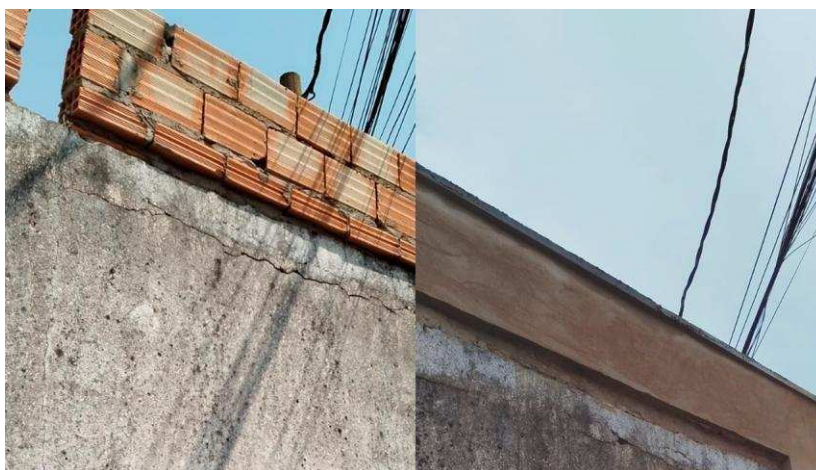
Fonte: autoria própria.

A figura é composta por três fotografias dispostas lado a lado, escolhidas por serem exemplos desses elementos que são recorrentes. Podemos observar diferentes dispositivos de segurança, como concertinas, cercas elétricas, grades, câmeras de vigilância e barras soldadas para proteger o painel de distribuição elétrica. Esses elementos arquitetônicos assumem funções

simbólicas: "as grades altas e pontiagudas lá não estão como segurança e proteção, mas são signos do poder econômico e, sobretudo, da propriedade" (FERRARA, 1990, p. 9).

A base material para esses equipamentos inclui muros envelhecidos e marcados pelo tempo, que, além de servir como suporte para os aparatos, têm a função de delimitar e restringir o acesso a áreas específicas. O cenário de múltiplos signos de vedação, pode estar relacionado à crescente sensação de insegurança pelos brasileiros, criando objetos de proteção e vigilância, impulsionando o surgimento de uma variedade deles. As mudanças econômicas e sociais ao longo dos anos imprimem essas marcas visíveis na paisagem, criando uma narrativa silenciosa, como um muro que cresce cada vez mais, na tentativa de aumentar a proteção, mas também trazendo mais exclusão. Esses muros, que deveriam oferecer segurança, revelam uma cidade fragmentada, onde a arquitetura reflete tanto o medo quanto o afastamento social de seus habitantes (Figura 2).

Figura 2 - Fragmentação.



Fonte: autoria própria.

Na imagem, vemos duas fotografias lado a lado, à esquerda, o muro apresenta uma extensão recém-construída com blocos de tijolos aparentes, indicando o início da elevação. À direita, a imagem mostra o acabamento feito posteriormente, agora coberto por uma camada de cimento, tornando a superfície mais uniforme, mas diferente do restante do muro, criando uma espécie de retalho. Em ambas as imagens, observa-se uma rachadura, possivelmente associada ao aumento de peso do muro. O muro se aproxima cada vez mais dos cabos de energia visíveis

acima, representando um risco, que provavelmente quem solicitou a construção do muro preferiu ignorar em busca de maior segurança.

Como nem todas as residências dispõem de meios sofisticados de proteção, muitas áreas do bairro adotam alternativas mais econômicas. A sensação de medo e insegurança entrelaça as classes sociais, e as pessoas buscam meios para se sentir seguras, como o uso de cacos de vidro no topo dos muros ou em outras superfícies vulneráveis a invasões. Um exemplo disso pode ser visto (Figura 3), onde essa solução improvisada é aplicada para dificultar o acesso indesejado, e assim como os arames, cercas, concertinas criam uma visualidade grotesca e agressiva.

Figura 3 - Tela de cacos de vidro.



Fonte: autoria própria.

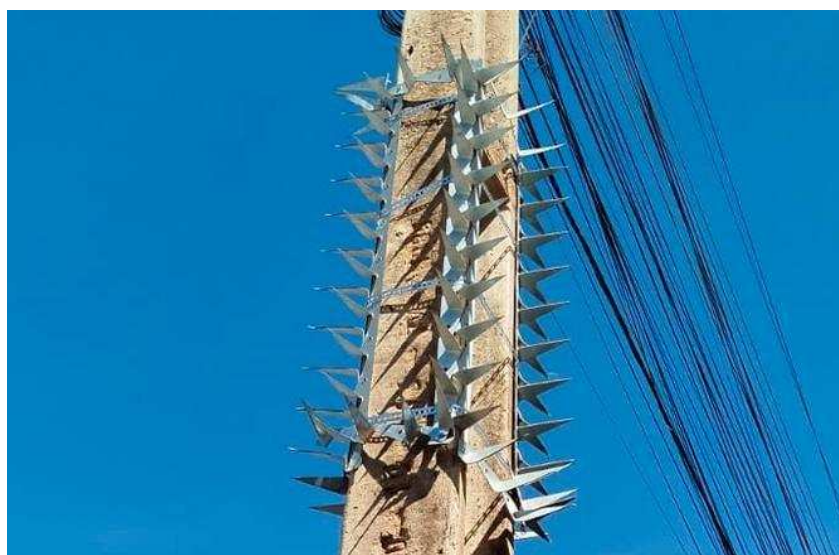
Na imagem, observa-se o muro de uma casa com uma parede de cor amarelada, no centro da imagem, há uma grande faixa retangular coberta de cimento, contendo pedaços de vidro pontiagudos incorporados à superfície. Esse revestimento parece ter sido adicionado para impedir escaladas ou acessos indesejados.

Além dessas proteções residenciais, em outras áreas do bairro, encontramos aparelhos instalados em estruturas públicas, como postes de iluminação. Embora não haja uma

identificação clara sobre a responsabilidade pela instalação desses dispositivos, é provável que tenham sido colocados pela prefeitura de Uberlândia na tentativa de prevenir e evitar roubos, como das lâmpadas dos postes públicos e principalmente dos cabos de energia, esses furtos são os mais comuns, conforme a matéria publicada no G1 (2025), em Uberlândia, furtos de fios de cobre têm sido uma ocorrência comum, com uma média de sete casos por dia registrados em 2024, o que evidencia o aumento desse tipo de crime na cidade.

Na mesma matéria publicada no G1 (2025) é comentado o caso dessas pessoas que furtam os fios de eletricidade, uma delas foi presa 8 vezes. Se medidas como prisão resolvessem esse problema, ele teria sido preso uma única vez. Então será mesmo que um objeto de proteção é a solução? Podemos ver um exemplo disso (Figura 4), onde estes objetos visam a segurança dos espaços públicos.

Figura 4 - Colares de ferro.



Fonte: autoria própria.

Na imagem, vemos um poste ao qual foram instalados dispositivos de segurança em metal, semelhantes a pontas de lança ou espinhos afiados. Esses dispositivos formam fileiras que envolvem o poste em diferentes níveis, claramente projetados para impedir que pessoas escalem a estrutura. Ao lado direito do poste, há diversos cabos de energia elétrica visíveis, reforçando a função de proteção desses aparatos contra possíveis furtos de fios.

Todos esses objetos, frequentemente justificados como medidas de proteção às estruturas físicas, ignoram a proteção e o cuidado com as pessoas, transformando a cidade em uma paisagem opressiva e de aspecto grosseiro. Um exemplo desse contexto ocorreu na Belo Horizonte–MG, conforme a reportagem de Ronan (2019), a prefeitura de Belo Horizonte instalou pedras sob viadutos (Figura 5).

Figura 5 - Instalação de pedras sob viadutos.



Fonte: Paulo Filgueiras/EM/D.A PRESS (2019).

A parte inferior do viaduto está coberta de concreto, com linhas de pedras, uma medida apresentada como solução para evitar fogueiras próximas às pilastras. Segundo o ex-superintendente de Desenvolvimento da Capital, Henrique Castilho, essas fogueiras poderiam causar o abalo das estruturas.

A medida foi alvo de protestos (Figura 6), conforme a reportagem de Fontes (2019), movimentos sociais se manifestaram em frente à prefeitura de Belo Horizonte. A reportagem destaca a posição de Samuel Rodrigues, membro do Movimento Nacional da População de Rua, que fez a seguinte afirmação à reportagem: “Debaixo do viaduto não é lugar para as pessoas morarem, mas tratar uma questão dessas assim é ridículo. Você preserva a vida e exclui a vida?”, questionou.

A instalação de pedras sob os viadutos ou os colares de espinhos nos postes de luz demonstra a preocupação dos governantes em proteger as estruturas físicas. No entanto, essa ação evidencia uma negligência com outras questões sociais, como a realidade das pessoas em situação de rua.

Figura 6 - Protesto em frente à prefeitura de Belo Horizonte.



Fonte: Fred Magno (2019).

Na figura, um homem segura um cartaz com a frase “Chega de pedras, queremos casa” em destaque, e, ao fundo, outros cartazes de protesto estão fixados em frente à prefeitura de Belo Horizonte. Esse cenário simboliza a indignação contra medidas que, em vez de promover inclusão e suporte social, reforçam a exclusão. Os manifestantes denunciam a insensibilidade das autoridades ao priorizarem estruturas físicas em detrimento das necessidades humanas fundamentais, como o direito à moradia. Nesse cenário, estas instalações foram realizadas sem qualquer consulta das necessidades daqueles que utilizam esse espaço diariamente como abrigo. Essas intervenções, além de funcionarem como barreiras físicas, assumem também um papel simbólico, moldando e influenciando nosso cotidiano, transformando como vivenciamos e ocupamos a cidade.

A legislação e a regulamentação urbanística desempenham um papel crucial na definição do seu uso. Embora tenha sido promulgada a lei 14.489/2022, que proíbe o uso de técnicas construtivas hostis em espaços públicos, ainda faltam mecanismos eficazes de fiscalização para reprimir sua aplicação. Sem a devida fiscalização, essas intervenções continuam a ser amplamente empregadas. Além disso, apesar de existirem leis que garantem o direito à cidade, sua implementação efetiva é falha, e as garantias legais não são cumpridas. Isso faz com que esses problemas que afetam as pessoas em situação de rua persistam, sem mudanças significativas. Ao desencorajar a permanência e o descanso em espaços públicos,

essas intervenções físicas promovem o isolamento social e contribuem para uma fragmentação espacial que reflete e amplifica as desigualdades, reforçando a marginalização de certos grupos e limitando a convivência coletiva.

Pesquisando sobre essas estruturas que dificultam a permanência no local ou o descanso, como as pedras no viaduto citada acima, encontrei a denominação pela qual são conhecidas, podem ser chamadas de arquitetura hostil e podem ser entendidas por outros nomes como arquitetura do medo, defensiva ou da violência (Figura 7).

Ela é definida como a arquitetura e o design com função de controle social das ditas classes perigosas e/ou indesejáveis, delimitando o espaço acessível a elas. O controle social acontece por meio de instalação de objetos e alterações espaciais. (FARIA, 2020, p. 18-19).

Figura 7 - Arquitetura hostil.



Fonte: Agência Senado.

Segundo Severini (2022), essas intervenções geram um ambiente de segregação, onde a convivência social é constantemente inibida. A ideia de que tais medidas promovem a segurança é questionada, pois, ao invés de fomentar a interação, elas tornam as ruas mais hostis. Essas ações acabam por excluir e marginalizar ainda mais. A autora ainda defende que essas ações não atendem às necessidades da população, que se vê afastada sem um lugar de convivência e troca entre os diversos grupos que compõem a sociedade.

Essa prática, ao invés de solucionar problemas de segurança, reforça a marginalização, deixando a população em uma condição de invisibilidade e desamparo. Ao invés de tratar a questão da segurança de maneira eficaz e ser exemplo de cuidado com as pessoas, o poder público acaba se tornando um modelo de proteção do patrimônio, priorizando suas estruturas

em detrimento das necessidades humanas. Essa lógica de proteção pode estar se refletindo nas ações dos cidadãos, que, influenciados por esse modelo, criam barreiras em suas próprias casas, reforçando a exclusão e o isolamento, visto que o estado não é capaz de proteger os espaços públicos sem esses aparatos.

Esse comportamento reforça a exclusão e o isolamento, reflexo de uma sensação generalizada de falta de controle sobre a criminalidade, que, como mostram os dados, tem aumentado significativamente. Em 2024, segundo matéria do Diário de Uberlândia (2025), a cidade registrou um aumento de quase 30% nos homicídios, conforme destacado pela reportagem.

O número de homicídios tentados e consumados cresceu no ano passado, em Uberlândia. Os dados da Secretaria de Estado de Justiça e Segurança Pública (Sejusp) indicam que, ao todo, a cidade registrou 151 casos dos crimes em 2024, um aumento de quase 30% em relação a 2023. (Diário de Uberlândia, 2025).

3 MÁSCARAS

Em meu processo criativo, ao buscar elementos que pudessem estabelecer um diálogo crítico com o espaço urbano, as máscaras se revelaram como dispositivos expressivos privilegiados. Para além de objetos, as compreendi como instrumentos de mediação temporal, capazes de conectar a ancestralidade de seu uso, desde o Paleolítico, às ressignificações contemporâneas, marcadamente visíveis durante a pandemia de COVID-19.

Segundo Borja (1996) etnólogo e museólogo, em seu livro *máscaras peruanas* o uso de máscaras têm desempenhado múltiplas funções que vão do ritualístico ao teatro, passando pelo disfarce e pela proteção. Apesar de sua longa história, a máscara não é igualmente difundida em todo o mundo, sendo escassa em algumas regiões e quase ausente em outras, mas frequente em rituais dos povos originários da América, África até as sociedades romanas e célticas.

Las máscara parece un recurso utilizado por el hombre desde el paleolítico superior hasta nuestros días. En Ariège-Francia-, en la cueva llamada Trois Freres existe una pintura rupestre muy famosa, conocida con el nombre de el bechicero. Representa un hombre visto de perfil, con máscara de animal. Es evidente que la máscara forma parte del patrimonio cultural del hombre y no se ha desprendido de ella desde hace miles de años. (Borja, 1996, p. 18).

Esse é o vestígio histórico mais antigo que mostra a utilização de máscaras desde dos tempos paleolíticos, se chama o feiticeiro. Trata-se de uma pintura rupestre (Figura 8), gravada entre várias outras figuras, na caverna labirinto de Trois Frères, em Ariège, datada do período Paleolítico Superior (30.000 a 10.000 a.C.).

Figura 8 – Feiticeiro, Pintura Rupestre, Ariège, França.



Fonte: Máscaras Peruanas, 1996.

Na figura, observa-se uma criatura híbrida, composta por uma combinação de características humanas e animais. O corpo antropomórfico assemelha-se ao de um cavalo, mas com contornos estilizados, e a cabeça usa uma máscara que lembra um cervo, com chifres. A figura evoca uma fusão simbólica entre homem e animal, sugerindo um ser místico ou xamânico, possivelmente relacionada a rituais ou mitologias antigas.

Um exemplo físico é o registro mais antigo de uma máscara ocorrida em uma caverna localizada nas margens de Nahal Hemar, um antigo leito de rio agora seco, situado no deserto da Judeia, datado de 7.000 a.C. (Figura 9). Essa e outras máscaras teriam sido utilizadas em diversas celebrações, cultos e rituais de povos antigos, sua principal característica era conferir ao usuário um ar de mistério e a impressão de poderes sobrenaturais conforme o IMJ, museu em Jerusalém, onde ela está em exibição.

Figura 9 – Máscara Nahal Hemar.



Fonte: Elie Posner/Israel Museum, Jerusalem.

A máscara exposta é feita a partir do calcário, sendo o único exemplar encontrado em um contexto arqueológico validado. Apresenta o queixo pontudo e uma pequena boca aberta, revelando alguns dentes, tanto na parte superior quanto inferior, assemelhando-se a uma aparência esquelética.

O uso de máscaras possui uma longa trajetória, desde os povos indígenas até os carnavais urbanos. Entre os indígenas, as máscaras desempenham um papel em rituais de cura, passagem e festividades com significados espirituais e sociais. Esses objetos são confeccionados com materiais naturais, como palha, cascas de árvores e fibras, representando as conexões entre essas comunidades e a natureza que a cerca. O antropólogo Barcelos Neto (2008) descreve que, na Amazônia, o povo Wauja realiza anualmente, na aldeia de Piyulaga, um ritual para convocar os espíritos da doença e da cura, no qual entidades são representadas, enquanto os participantes dançam ao som de flautas, e cantos.

O exemplo do povo Wauja ilustra a importância como objetos de poder lúdico no contexto indígena brasileiro. Durante as festas de apapaatai, os Wauja utilizam grandes máscaras de palha para personificar espíritos que causam doenças (Figura 10). Nessas celebrações, os participantes oferecem comida e diversão a esses espíritos em troca da cura

mediada pelo pajé. Servindo como instrumentos de mediação entre o mundo humano e o sobrenatural, permitindo a comunicação com os apapaatai durante as cerimônias.

Figura 10 - Wauja.



Fonte: Eugenia Fernandes

Na imagem, vemos membros do povo Wauja durante um ritual tradicional, utilizando grandes peças redondas feitas de palha, características de sua cultura. Ricamente decoradas com padrões geométricos e cores vibrantes, cobrem quase completamente os corpos dos dançarinos, que se movem em harmonia com o ritmo de flautas e maracás. Desempenham um papel central no ritual de convocação dos espíritos da doença e da cura, realizado anualmente na aldeia de Piyulaga. A cena mostra a profunda conexão entre os Wauja e suas práticas espirituais, nas quais elas são usadas como meio de comunicação com entidades sagradas, celebrando o equilíbrio entre saúde e espiritualidade.

Elas carregam uma longa trajetória simbólica que atravessa rituais, manifestações artísticas e dinâmicas sociais, refletindo tanto aspectos espirituais quanto questões ligadas ao poder e à identidade. Como observa Mendes (2017) sobre o uso de máscaras:

Bela, sublime, terrífica ou misteriosa, da ordem do sagrado ou do domínio do profano, vemos que a máscara se tem revelado, desde as primeiras manifestações artísticas do

Homem, um privilegiado referente, e se tem mantido em diferentes épocas e correntes estéticas. (Mendes, 2017, p. 33)

Com o surgimento da pandemia de COVID-19, elas assumiram um papel ainda mais significativo como ferramenta essencial de proteção biológica. Conforme o Instituto Akatu, mais de 12,7 bilhões de máscaras foram descartadas após apenas um ano de pandemia". O peso total de 12,7 bilhões de máscaras equivale a 4,7 mil elefantes africanos – o maior animal terrestre do planeta – ou a 7,9 mil ônibus urbanos." (INSTITUTO AKATU, 2021). Durante esse período, o uso delas tornou-se uma medida crucial de saúde pública para conter a disseminação do vírus, reforçando seu simbolismo como um gesto de responsabilidade coletiva e proteção individual. Além de sua função prática, a obrigatoriedade do seu uso trouxe novas reflexões sobre seu significado, destacando-a como um símbolo de distanciamento físico e solidariedade social.

O seu uso mais cotidiano na sociedade contemporânea, são frequentemente vistas como ferramentas de segurança, tanto para proteger o indivíduo contra ameaças físicas como doenças, quanto para salvaguardar a identidade de quem a usa. Elas podem agir como escudo psicológicos, escondendo a expressão facial e, conseqüentemente, aspectos da identidade de uma pessoa. Continuam sendo uma ferramenta expressiva que transcende fronteiras geográficas e temporais. Elas podem simbolizar diferentes forças culturais e religiosas e participam ativamente da construção de identidades e da criação de significados em múltiplas esferas.

3.1 O Processo de Criação das Máscaras

Como Mendes (2017) destaca, permanecem uma constante nas manifestações estéticas humanas, justamente por sua capacidade de navegar entre o belo e o terrível, o sagrado e o mundano, adaptando-se às demandas e sensibilidades de cada época. Partindo desses pontos iniciei a criação das máscaras, retomando um signo ancestral poderoso.

Nas artes visuais consolidaram-se ao longo do tempo como símbolos multifacetados, capazes de representar transformações sociais, identitárias e espirituais. A dualidade entre quem usa e quem a observa permite uma experiência compartilhada e mais profunda sobre as relações sociais. Ela possibilita ao indivíduo alternar entre diferentes papéis e expressões, tanto em rituais tradicionais quanto no cotidiano moderno. Essa versatilidade, que atravessa tempos e

culturas, está diretamente relacionada à sua capacidade simbólica de transformação. Borja (1996) ressalta essa característica ao afirmar:

La principal función de la máscara es transfigurar. Es decir, producir un efecto ilusorio, engañoso; intrigar y atemorizar. Cubre al hombre y lo convierte momentánea y rápidamente en algo distinto. Muestra y oculta a la vez. Aparece en un amplio espectro. de actividades del hombre. (Borja, 1996, p. 18)

Essa dualidade, de esconder e, ao mesmo tempo, expor, confere à máscara um poder particular de manipular a percepção do observador, ao alterar a aparência e o comportamento de quem a usa. A partir dessa operação visual e simbólica, ela se torna uma ferramenta poderosa de deslocamento identitário, criando novas possibilidades de presença no mundo. Essa tensão entre o que se revela e o que se oculta, como afirma Borja (1996), gera uma aura de mistério, poder e controle — aspectos que atravessam não apenas a história da máscara, mas também seu uso contemporâneo em práticas artísticas.

Durante a produção, listei uma série de aparatos para replicar ou reinterpretar. Na minha perspectiva, os elementos mais presentes são cercas elétricas, arames farpados, cacos de vidro, câmeras de vigilância e o que dá suporte a eles, o muro. Além desses, há muitos outros, foquei nos que considerei mais representativos. Alguns desses materiais foram coletados na rua, outros foram recriados para viabilizar a construção. A cerca de arame farpado, por exemplo, exigiu uma adaptação manual: entrelacei dois fios e, em intervalos, enrolei pequenos pedaços de arame para simular suas pontas (Figura 11).

Figura 11 - Arames farpados.

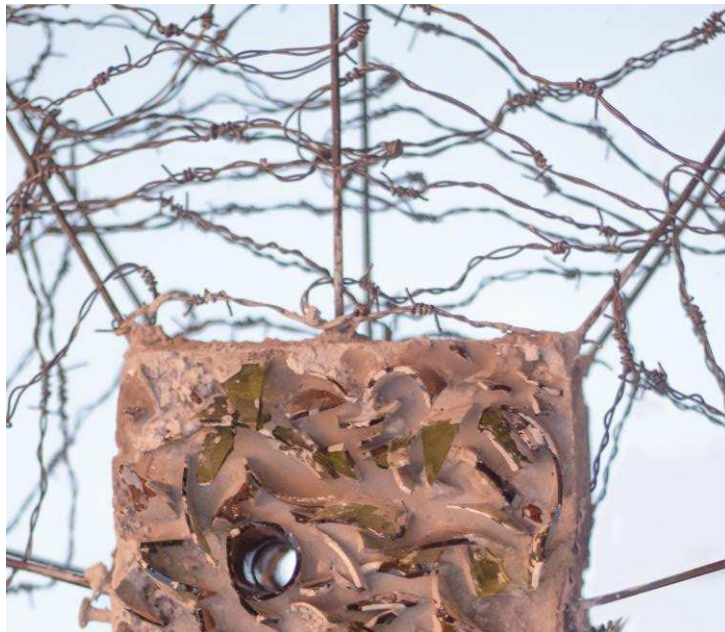


Fonte: autoria própria.

Como pode ser observado, a confecção manual dos arames permitiu uma maior liberdade na modelagem, facilitando o controle sobre a estrutura. Garantindo um resultado mais próximo da proposta desejada.

Na primeira máscara, denominada *Pele-Muro* (Figura 17), desenvolvi essa estrutura com fios remetendo às cercas que delimitam os espaços. Para sustentação das linhas de arame, utilizei estacas de madeira pintadas de preto. No topo, dispus arame farpado de maneira que ficou parecida com a forma que lembra a de um cocar (Figura. 12).

Figura 12 - Pele-Muro sobre espelho.



Fonte: autoria própria.

Na fotografia, uma visão detalhada da máscara *Pele-Muro* (Figura 17), mostrando a variedade de materiais empregados em sua construção, suas texturas e acabamentos. Para a base das máscaras, escolhi o papel machê devido à sua versatilidade e coloração acinzentada (Figura. 13).

Figura 13 - Estrutura do papel machê.



Fonte: autoria própria.

Para obter um acabamento semelhante ao cimento, apliquei uma camada de massa de rejunte sobre o papel machê, como uma tentativa de criar uma textura ainda mais densa. O material foi espalhado de forma controlada para agregar volume e reforçar a textura áspera característica do concreto. Ficou um pouco instável e esfarelando, mas ao adicionar uma camada extra de cola quando secou, consegui obter maior firmeza (Figura 14).

Figura 14 - Abertura do molde.



Fonte: autoria própria.

Na imagem, observa-se a remoção da máscara da estrutura de secagem após alguns dias. Esse intervalo foi necessário para garantir que o material endurecesse adequadamente, adquirindo consistência e resistência para o manuseio e os ajustes finais. Processo que também foi feito em, *Repulsa 220V* (Figura 27), *Vórtice de Farpa* (Figura 23) e, *Monstro de Concreto* (Figura 20).

Na superfície, incorporei cacos de vidro, retirados de garrafas de bebidas quebradas encontradas na rua, que foram armazenados e usados em outras máscaras. Utilizei o gargalo de uma dessas garrafas para criar uma abertura na altura dos olhos, permitindo um campo de visão limitado e reforçando sua relação com os dispositivos de segurança que obstruem ou filtram a percepção do ambiente (Figura 15).

Figura 15 - Buraco.



Fonte: autoria própria.

A materialidade dos muros foi incorporada como base estrutural em cinco das seis máscaras criadas, tornando-se não apenas o elemento mais presente no trabalho, mas também aquele que mais dialoga com a paisagem das cidades (Figura 16).

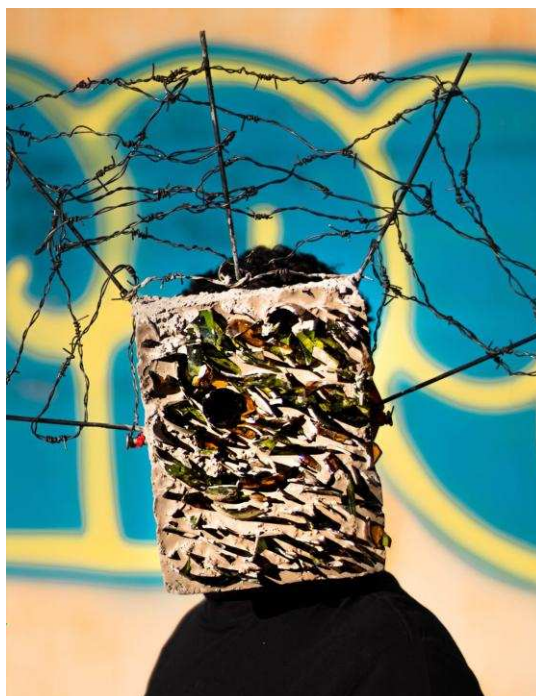
Figura 16 – Detalhes máscaras.



Fonte: autoria própria.

A imagem exemplifica a base da máscara, servindo simultaneamente como suporte para os elementos de segurança, particularmente os arames farpados e pretos (Figura 17).

Figura 17 - Pele-Muro.



Fonte: autoria própria.

Pele-Muro na imagem acima, em seu estágio final. Seu acabamento em textura de concreto forma um rosto que imita a rigidez de um muro, enquanto os arames dispostos como um cocar criam uma silhueta híbrida entre proteção e ameaça. A pequena abertura assimétrica permite vislumbrar apenas fragmentos do espaço urbano, ocultando deliberadamente parte do campo visual.

Nos três trabalhos mencionados anteriormente, cujo processo inicial também envolveu o uso de moldes (Figura 18), houve um modo de fazer diferente dos anteriores, as formas foram esculpidas posteriormente sem manter o formato quadrado das caixas utilizadas na primeira *Pele-Muro*. A intenção foi diversificar as formas, evitando a repetição de estruturas quadradas.

Figura 18 - Molde em caixa de papelão.



Fonte: autoria própria.

Após o processo de secagem, retirei o excesso de rejunte e de papel machê da parte inferior. A forma final de *Monstro de concreto* (Figura 20), preservou traços retangulares, mas adquiriu curvas mais suaves e arredondadas onde parte do material foi removido.

Figura 19 - Olhos do Monstro de Concreto.



Fonte: autoria própria.

Mesmo após a retirada parcial do concreto e a redução da quantidade inicialmente feita, ainda é possível perceber os detalhes dos cacos de vidro e dos pregos incorporados à estrutura. Na fotografia, os olhos surgem em aberturas distribuídas ao redor, completamente inseridos e emaranhados na máscara, como se estivessem aprisionados ao próprio olhar (Figura 20).

Figura 20 - Monstro de concreto.



Fonte: autoria própria.

A estrutura final de *Monstro de Concreto* na imagem, remete visualmente à fachada de uma casa. A região correspondente à boca foi composta por arames entrelaçados que evocam a forma de portões residenciais, enquanto uma chave posicionada lateralmente reforça essa associação simbólica com a ideia de entrada, acesso e controle. No topo da peça, foram inseridos isolantes plásticos comumente utilizados em cercas elétricas, ampliando a referência aos dispositivos de segurança.

Na peça *Vórtice Farpa* (Figura 23), vale ressaltar que utilizei como base a tampa de um cuscuzeiro. À qual amarrei diversos arames farpados e, na parte inferior, inseri pregos (Figura 21).

Figura 21 - Cuscuzeira.



Fonte: autoria própria.

Pode ser observado na imagem, a parte perfurada da cuscuzeira foi utilizada para amarrar os arames, servindo também como base para a fixação dos elementos (Figura 22).

Figura 22- Arames saindo da cuscuzeira.



Fonte: autoria própria.

Na imagem, observa-se a máscara recém-seca, com os arames já fixados à estrutura, junto a pregos inseridos na região inferior, simulando a área da boca. Esses elementos reforçam a ideia de contenção e agressividade, evocando as tensões simbólicas presentes nos aparatos de segurança urbana. Ficou com um formato mais arredondado, e inseri pequenos orifícios que proporcionam uma visão mínima, quase nula. O ato de criação envolveu a escolha de materiais e formas, assim como a decisão consciente sobre o que será revelado e o que será escondido (Figura 23).

Figura 23 -Vórtice de Farpa



Fonte: autoria própria.

Na fotografia, o estado final da máscara *Vórtice de Farpa*, é um objeto que apresenta uma aparência mais agressiva, com arames projetados de forma mais ampla. O azul desgastado que envolve a peça remete a coloração dos muros envelhecidos do espaço urbano.concertina

Essa limitação visual foi intencional, pois buscava estabelecer um diálogo com as questões relacionadas à visualidade restritiva dos aparatos de segurança urbana. Esse processo de revelar o que estava oculto sob o excesso, dialoga diretamente com a função paradoxal da máscara: ocultar para revelar, esconder para permitir outra forma de ver.

Em *Repulsa 220V*, os arames foram integrados à estrutura da máscara por meio de papel machê, aplicado em sua base por camadas (Figura 24).

Figura 24 - Base da Repulsa 220V



Fonte: autoria própria.

Observa-se a estrutura ainda composta apenas por papel machê, antes da aplicação da massa para rejunte sobre sua superfície. Após a colocação das primeiras camadas de massa e o início do processo de secagem, realizei acréscimos na parte inferior da máscara, explorando novas formas e texturas (Figura 25).

Figura 25 - Parte inferior da Repulsa 220V



Fonte: autoria própria.

As saliências de arame que se projetavam da parte inferior foram moldadas em hastes, às quais amarrei fios finos, remetendo visualmente aos utilizados em cercas elétricas, diferente da parte superior (Figura 26).

Figura 26 - Olhos na Repulsa 220V



Fonte: autoria própria.

Uma abertura destinada ao campo visual é delimitada por grades de arame farpado, sendo atravessada ao centro por outro segmento do mesmo material, acentuando a sensação de bloqueio e vigilância.

Na parte superior, acrescentei dois isolantes plásticos de cercas elétricas em cada lateral, peças que encontrei descartadas na rua, junto a outros materiais urbanos (Figura 27).

Figura 27 - Repulsa 220V.



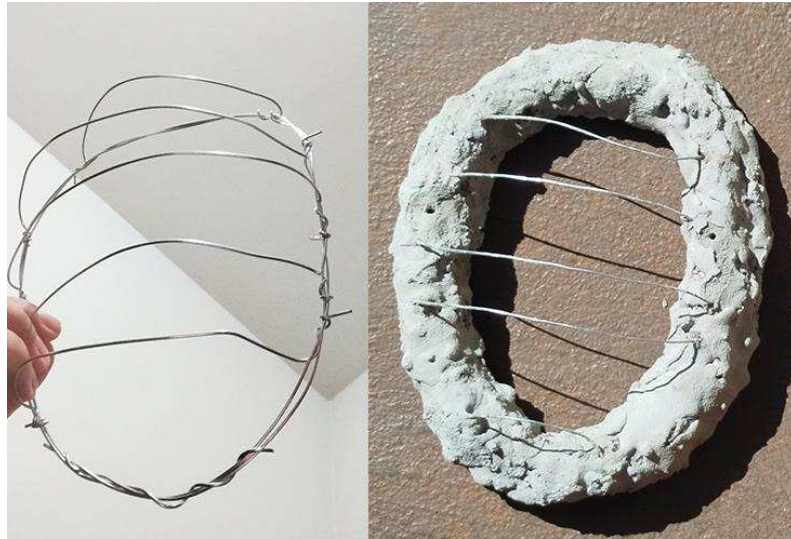
Fonte: autoria própria.

Essas intervenções sobre o objeto reforçam o caráter político da máscara como ferramenta de representação crítica, e demonstram como a prática ateliê-artista é atravessada por experiências cotidianas e pela paisagem da cidade.

A máscara transcende seu papel funcional, tornando-se um objeto multifacetado que questiona a identidade e as convenções sociais. Como aponta Ferreira (2023), o processo de criação dela como objeto artístico envolve a construção de símbolos que podem retratar um alter-ego, uma nova identidade ou uma crítica social, permitindo ao artista expressar temas complexos através da representação visual. Assim, ela não é apenas uma ferramenta de ocultação, mas uma ponte para a exploração de subjetividades e reflexões profundas. Após finalizada, revelou desafios que se tornaram aprendizados para as demais. Verificou-se que seu tamanho excessivo e peso desequilibrado comprometem a mobilidade durante a performance.

Essa experiência direcionou mudanças nas peças seguintes: optei por usar estruturas mais leves, mantendo a textura áspera do concreto com camadas mais finas. Assim, a materialidade nas outras máscaras manteve sua potência simbólica e ganhou eficiência corpórea (Figura 28).

Figura 28 - Molde sem e com concreto.



Fonte: autoria própria.

Com a base de arame inicial, foi possível explorar novas possibilidades de composição. Em *Contenção Cercada*, aproveitei os arames para realizar um trançado que remete às divisões de terrenos baldios (Figura 29-30).

Figura 29 - Contenção Cercada.



Fonte: autoria própria.

Figura 30 - Cegueira Farpada.



Fonte: autoria própria.

A máscara contorna o rosto com uma camada espessa de concreto, rígida e opressiva. Na altura dos olhos, arames farpados se entrelaçam, criando uma espécie de barreira visual agressiva. A tensão entre os fios impede o olhar pleno, como se a visão também fosse algo a ser vigiado e contido.

Em outra, na *5 Chaves* (Figura 31), adicionei pequenos cadeados fechados em pontos específicos, sugerindo as restrições e os bloqueios impostos pelo controle urbano.

Figura 31 - 5 Chaves.

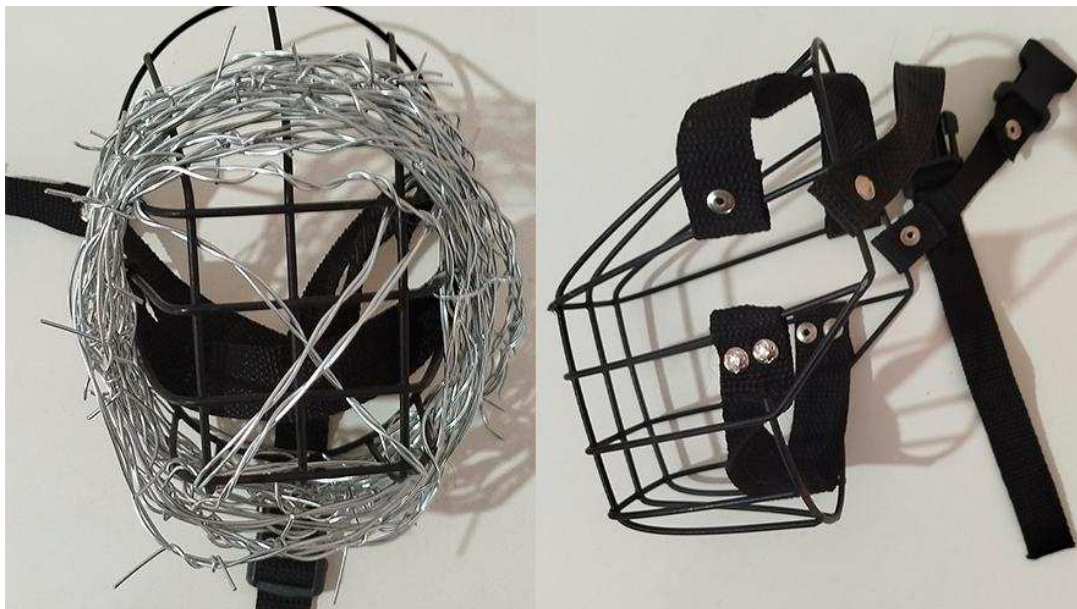


Fonte: autoria própria.

A base de arames, agora revestida por uma camada de concreto, serviu como estrutura de sustentação para fios que se projetam em diferentes direções. Em suas extremidades, pequenos cadeados foram acoplados, ampliando o simbolismo de segurança, contenção e bloqueio presentes na linguagem dos aparatos urbanos. Tais escolhas materiais reforçam o papel da máscara como comentário crítico, evidenciando a relação entre corpo, cidade e vigilância.

Após a secagem completa das máscaras, com exceção da feita a partir de uma focinheira, apliquei camadas de cola em sua superfície para evitar o esfarelamento do rejunte. A única máscara que não seguiu essa lógica da estrutura e arame farpado manual foi a que utilizei uma focinheira como base, intitulada *Mordaça de Ferro* (Figura 32).

Figura 32 - Colocando os arames na focinheira.



Fonte: autoria própria.

Essa escolha visou intensificar o simbolismo de controle e contenção direta sobre o corpo, resultando em uma peça que se distingue das demais tanto pela forma quanto pelo significado. Sua estrutura remete a dispositivos de repressão, ampliando a diversidade formal da série (Figura 33).

Figura 33 - Mordaça de Ferro.



Fonte: autoria própria.

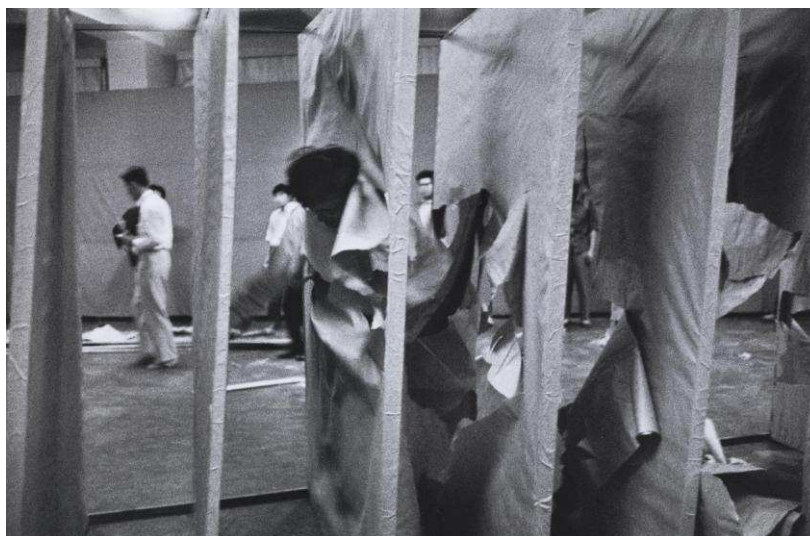
Utilizando como base, os arames foram amarrados cuidadosamente à estrutura, visando acrescentar volume e restringir a visão. Durante esse processo, houve atenção especial para evitar que as pontas cortantes ficassem próximas aos olhos. Após sucessivos entrelaçamentos, a máscara tornou-se quase completamente preenchida, restando apenas pequenas frestas.

Existem diversas formas de construir a máscara e de fazê-la representar-se como objeto artístico, sendo ela pensada como símbolo, retrato, alter, heterônimo e identidade. Esses múltiplos caminhos apontam para um entendimento da máscara como um objeto-métier, isto é, como um meio por onde se reflete, analisa e processa a construção simbólica de identidades. Aqui, o que se entende acerca da máscara como objeto artístico vem através das representações que o artista projeta nela, sendo assim possível detectar e exprimir os temas abordados por meio de sua materialidade e forma (FERREIRA, 2023).

4 PERFORMANCE

Murakami Saburo, um dos principais representantes do Grupo Gutai, destacou-se por obras de arte inovadoras que exploravam a interação entre corpo e espaço (Figura 34). Como citado pelo artista visual e pesquisador Santos (2008, p. 10), o artista "apresentou performances diversas, explorando a capacidade que o corpo humano tem de produzir gestos e movimentos diversos".

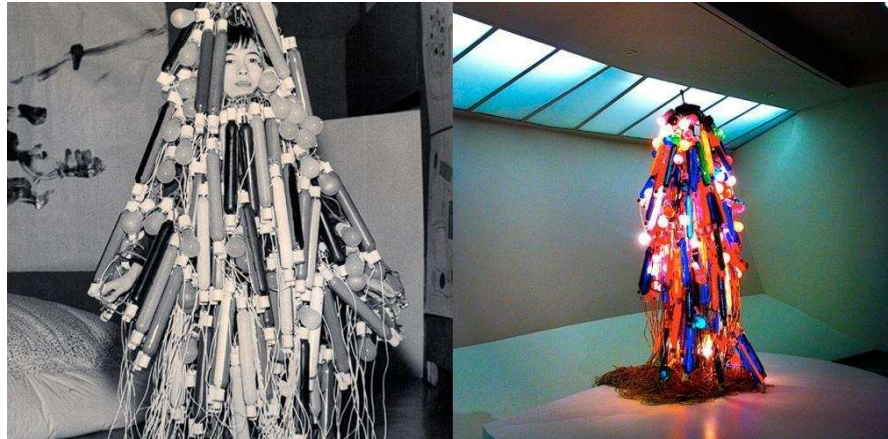
Figura 34 – Murakami Saburo, Passing Through, 2nd Gutai Art exhibition.



Fonte: 1956. Fotografia, impressão de 2012.

Além disso, sua participação na 2ª Exposição de Arte do Grupo Gutai (1956), realizada no Ohara Kaikan Hall, em Tóquio, evidenciou a proposta artística do grupo centrada na relação entre ação e objeto artístico (Figura 35).

Figura 35 – Electric Dress.



Fonte: Open Lab.

Na imagem, Electric Dress da artista Atsuko Tanaka aparece como uma escultura vestível composta por lâmpadas incandescentes coloridas, fios elétricos e estruturas metálicas. O vestido emite uma luz intensa e vibrante, criando um efeito visual hipnótico e quase alienígena. A obra é um exemplo da proposta do Gutai de integrar arte, tecnologia e corpo, explorando a relação entre o humano e o mecânico.

Antes das experimentações do Gutai, é importante apontar a obra de Marcel Duchamp que explora a desconstrução da identidade por meio da performance. Em 1920, ao ser fotografado como Rose Sélavy, Duchamp antecipava debates sobre identidade e gênero na arte contemporânea. Como aponta Santos (2008), Duchamp utilizou o corpo como suporte artístico, participando de intervenções que ampliavam os limites da arte (Figura 36).

Figura 36 – Rose Sélavy.



Fonte: Man Ray Trust: ADAGP, Paris e DACS, London.

A fotografia *Rose Sélavy*, apresenta Marcel Duchamp personificando sua alter ego feminina. Nesta imagem, Duchamp está trajado com um casaco de pele e um chapéu adornado. Segundo o Philadelphia Museum of Art, o nome *Rose Sélavy* é um trocadilho com a expressão francesa *Eros c'est la vie*, eros é a vida, com sua ênfase na ironia e na subversão recorrente nos seus trabalhos e no dadaísmo.

Nas décadas seguintes, a arte da performance ganhou ainda mais força com o grupo Fluxus. De acordo com Santos (2008, p. 12), "Wolf Vostell, Nam June Paik, George Maciunas, John Cage, entre outros artistas de diversas áreas, foram responsáveis pelas ações que caracterizaram o grupo Fluxus, na Alemanha". O Fluxus foi um movimento de vanguarda surgido na década de 1960, caracterizado pela rejeição das fronteiras tradicionais entre as artes e pela valorização da espontaneidade, do humor e do uso de materiais cotidianos. Seus integrantes promoviam eventos experimentais que desafiavam a comercialização da arte e enfatizavam a participação do público. Além disso, o grupo reuniu artistas de diversas áreas, como Joseph Beuys, Nam June Paik (TATE, 2025).

Essa coletividade de artistas promovia performances que desafiavam a separação entre arte e vida, além de valorizar a improvisação e o uso de materiais cotidianos na construção artística. Dentre os artistas que integraram esse movimento, Joseph Beuys foi um dos mais influentes. Suas performances, como *How to Explain Pictures to a Dead Hare* em 1965 (Figura

37), refletiam sobre a relação entre arte, natureza e espiritualidade. Beuys defendia que "era mais fácil para este animal compreender arte do que para qualquer ser humano fazer o mesmo", destacando a necessidade de reavaliar como o público interage com o discurso artístico. (Santos, 2008 p. 13).

Figura 37 – How to Explain Pictures to a Dead Hare.



Fonte: Mervyn Horton Bequest Fund.

O artista alemão Joseph Beuys, durante sua performance, está sentado em um banco, com a cabeça coberta de mel e folhas de ouro, segurando um coelho morto em seus braços.

4.1 O bailar

As performances com as máscaras criadas ao longo da pesquisa ocorreram em diferentes pontos da cidade de Uberlândia e revelaram-se como experimentações abertas. Ao vestir as máscaras e caminhar pela cidade, os performers ativaram tensões na paisagem. Cada ação instaurou um descompasso no cotidiano, deslocando a função dos objetos de segurança e sua dimensão simbólica de contenção e controle.

Três artistas fundamentais estruturaram a base conceitual deste trabalho: Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica e Amélia Sampaio. Em suas práticas, a performance se dá como enfrentamento, como corpo em atrito com normas e paisagens. Suas obras funcionaram como

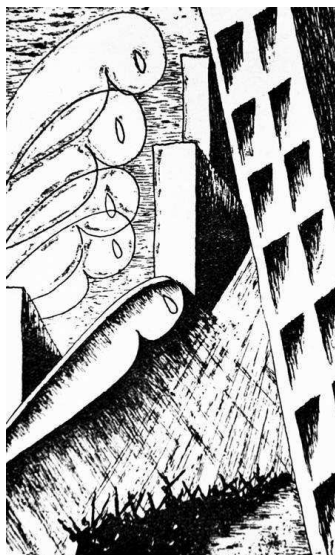
campo de referência para pensar a cidade como lugar de confronto e invenção, ampliando os sentidos da minha própria prática performativa com as máscaras.

As ações foram realizadas em cinco locais diferentes da cidade e, ao longo dessas experimentações, a pesquisa foi se ajustando às necessidades que emergiam, em um processo orgânico, no qual o ato de performar produzia desdobramentos posteriores. Essa evolução pode ser percebida tanto na escolha dos espaços quanto na forma como os corpos se relacionavam com os objetos e com o público.

O processo performativo se revelou, desde o início, como um território de escuta e adaptação. Convidei meus amigos Freitas e Rubbi que se dispuseram a assumir o desafio de vestir as máscaras e experimentar a sensação de transitar pelo espaço público com esses objetos. Essa entrega ao desconhecido proporcionou uma ampliação do olhar sobre a relação entre corpo, máscara e cidade.

Nesse ponto, cabe retornar às origens da performance no Brasil, resgatando a figura de Flávio de Carvalho, um dos primeiros artistas a desafiar as normas sociais por meio de ações no espaço urbano. Um dos experimentos mais emblemáticos foi realizado em 1931, na ação intitulada *Experiência n°2* (Figura 38).

Figura 38 – Ilustração do livro 'Experiência n°2'.



Fonte: O GLOBO.

Essa ilustração, retirada de uma das páginas do livro "Experiência nº 2", mostra o artista caminhando contra uma multidão durante a procissão de *Corpus Christi*. Na parte inferior, há uma alusão à reação do coletivo diante do gesto provocador do indivíduo — um corpo que se opõe, que destoa.

A partir de meados dos anos 1930, como escreve Mazzucchelli (2019) curadora, escritora e pesquisadora:

Em 1931, realizou sua primeira intervenção no espaço público; a Experiência nº2, na qual caminhou contra o fluxo de uma procissão de Corpus Christi nas ruas do centro de São Paulo, experimento que consistiu num dos primeiros registros daquilo que hoje entendemos como performance no Brasil. (Mazzucchelli, 2019, p. 6)

Ele desafiava normas sociais através de suas intervenções artísticas, como o *Experiência nº 2*, segundo Agra (2015),

A “experiencia no. 2” foi um desafio deliberado à moral burguesa e católica brasileira da época. Com um chapéu na cabeça, avançou na mão contrária a uma procissão de Corpus Christi, evento da “Semana Santa”. Quase foi linchado, precisando se esconder e prestar declarações à polícia. O projeto resultou em narrativa minuciosa, consignada em livro. (Agra, 2015, p.37)

Segundo Mazzucchelli (2019) não há consenso sobre o que teria sido a *Experiência nº 1* ou se sequer teria existido. Em *Experiência nº 2* o artista caminhou contra o fluxo de uma procissão de *Corpus Christi*, usando um boné de veludo verde, o que era considerado ofensivo na época. Visto que o uso de qualquer tipo de cobertura para a cabeça entre os homens nessa procissão católica era mal vista, provocando a ira da massa religiosa. A performance examinava o comportamento humano no espaço urbano, e é justamente esse exame, essa tensão entre corpo e norma que ecoa na proposta desta pesquisa.

Outro trabalho notável de Flávio de Carvalho é o "*New Look*" ou "*Experiência nº 3*" (Figura 37), no qual o artista propôs um traje tropical masculino que desafiava os códigos de vestimenta da época.

Figura 39 – Flávio de Carvalho andando pelas ruas de São Paulo.



Fonte: O GLOBO.

Nesse projeto, como podemos ver na figura, o artista apresentou um traje tropical masculino, composto por chapéu de abas largas, blusa de mangas curtas e folgadas, saia, meia arrastão e sandálias. Essa intervenção provocou reações intensas na sociedade da época. Conforme Mazzucchelli:

Como alternativa ao padrão do terno e gravata, inadequado em um país de clima quente e adotado sem maiores questionamentos, Flávio propôs seu New Look, tomando emprestado, de forma divertida, o título da famosa coleção do pós-guerra de Dior, lançada em 1947. (Mazzucchelli 2019, p. 16).

Em comparação com a abordagem de Flávio de Carvalho, meu trabalho procura explorar as normas sociais, mas também se conecta com a resignificação de objetos presentes no nosso cotidiano, que passam muitas vezes despercebidos, mas que exercem um poder silencioso sobre os indivíduos. Se, por um lado, ele desafiava normas sociais por meio do corpo no espaço público, por outro, minha pesquisa também se dedica a interrogar os objetos que integram esse espaço, especialmente aqueles relacionados à segurança urbana. Ao resignificar esses elementos como máscaras, busca-se expor sua dimensão simbólica e performática.

A primeira das ações proposta por mim aconteceu com Freitas, no bairro Carajás, utilizando a máscara *Pele-Muro*. A proposta consistiu em vestir o objeto e caminhar pelas ruas em uma deriva aleatória. A ausência de diretrizes foi intencional, partindo-se do princípio de

que o objeto performático não carrega um significado fixo, e que sua potência emerge na ação — no encontro entre corpo, objeto e espaço urbano (Figura 40).

Figura 40 - Pele-Muro.



Figura 41 - Pele-Muro.



Fonte: autoria própria.

Figura 42 - Pele-Muro.



Fonte: autoria própria.

Essa primeira experiência revelou o quanto a máscara se transforma quando colocada em movimento, quando entra em contato com o corpo e a cidade. Não se trata de um objeto isolado, mas de um catalisador de experiências. A ação gerou observações e reações que confirmaram o potencial do objeto como meio de reflexão crítica sobre a paisagem urbana. As máscaras, nesse contexto, assumem vida própria. Deixam de ser adereços e tornam-se dispositivos que tensionam a relação entre o visível e o invisível, entre o controle e a liberdade. Ao serem incorporadas aos corpos, as máscaras evocam camadas de significados que vão desde a proteção até o enfrentamento simbólico.

A segunda ação foi realizada na Praça Espir Adib Attuch, no bairro Santa Mônica, com os dois participantes, agora utilizando máscaras diferentes: *Mordança de Ferro* (Figura 33) e *Cegueira Farpada* (Figura 30). A escolha do local trouxe à tona o contraste entre o concreto das estruturas e a vegetação abundante da praça. Essa tensão entre o natural e o artificial provocou uma sensação de deslocamento. Ainda assim, o espaço parecia oferecer certa dispersão, o que motivou a decisão de levar as ações para o centro da cidade mais carregado de presença humana e densidade arquitetônica (Figuras 43-45).

Figura 43 - Mordaça de Ferro e Cegueira Farpada.



Fonte: autoria própria.

Figura 44 - Mordaça de Ferro na Praça Espir Adib Attuch.



Fonte: autoria própria.

Figura 45 - Cegueira Farpada na Praça Espir Adib Attuch.

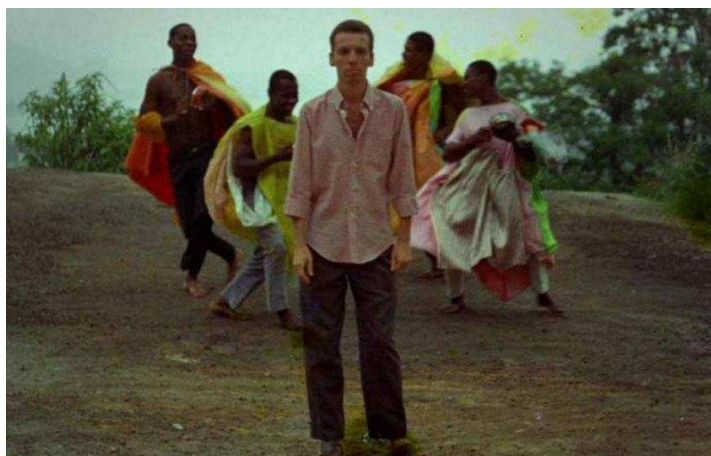


Fonte: autoria própria.

Esse deslocamento geográfico e simbólico aponta para outra referência artística importante: Hélio Oiticica. O artista buscou integrar arte e vida por meio de experiências sensoriais e coletivas. A proposta de interação direta entre os objetos e o ambiente remete diretamente aos seus trabalhos, especialmente os *Parangolés*, capas vestíveis e dançantes que dissolviam os limites entre arte, corpo e espaço urbano. Foi um dos artistas mais inovadores do movimento neoconcretista brasileiro, conhecido por suas obras que desafiavam as convenções tradicionais da arte. Desenvolveu uma produção artística vasta, sempre visando envolver o público de maneira ativa e sensorial. Sua obra propunha uma ruptura com o conceito de arte como objeto estático, transformando-a em uma experiência imersiva e participativa.

A proposta de interação direta entre os objetos e o ambiente remete às obras de Oiticica, que servem como uma das bases para este trabalho, ao buscar integrar a arte à vivência da vida na cidade. Oiticica encontrou no ambiente das favelas e nas pessoas que nelas habitavam a inspiração para suas obras, considerando-as participantes fundamentais do processo criativo. Para o artista, a arte deveria ser uma experiência coletiva e sensorial (Figura 46) (MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, 2023).

Figura 46 – Frame do filme "Hélio Oiticica"



Fonte: César Oiticica Filho.

Na imagem, Hélio Oiticica está centralizado, olhando diretamente para a câmera, enquanto ao fundo, várias pessoas interagem com os "Parangolés" capas coloridas e vibrantes que ele desenvolveu. Essas vestimentas foram concebidas para serem usadas em movimento, promovendo a interação entre o público e o espaço urbano, dissolvendo as fronteiras entre arte e vida. Criados na década de 1960, os Parangolés consistem nessas capas coloridas que podem ser vestidas, dançadas e movimentadas, transformando o espectador em participante ativo da obra. Essa experiência sensorial e coletiva reflete a visão de Oiticica de que a arte deve ser vivenciada, e não apenas contemplada (OITICICA, 1966).

A palavra "Parangolé", usada por Oiticica, é uma expressão da gíria carioca que significa "agitação súbita" ou "alegria" (REIS, 2006). Esse termo traduz a energia e a espontaneidade da vida. A relação de Oiticica com a favela da Mangueira foi crucial para o desenvolvimento dos Parangolés. Ao conviver com os moradores e participar das atividades culturais do morro, o artista incorporou elementos do samba, da dança e da arquitetura orgânica das favelas em sua obra.

Ao vestir a capa, composta por camadas de tecido colorido, o espectador torna-se parte da obra, pois as cores e formas se revelam dinamicamente com seus movimentos. Essa interação transforma o corpo e o espaço em elementos centrais da experiência artística, promovendo uma relação íntima entre o indivíduo e a obra. Além disso, em algumas das capas, Hélio Oiticica escrevia mensagens, que agregavam camadas de significado e convidavam à reflexão sobre temas sociais e culturais (Figura 47).

Figura 47 – P 15 Parangolé capa 11



Fonte: Claudio Oiticica.

A imagem retrata um dos Parangolés, as camadas do material revelam e escondem mensagem que dá nome a obra intitulada "Incorporo a revolta". A mensagem escrita adiciona uma camada poética à obra, sugerindo uma reflexão sobre resistência e transformação social.

A arquitetura das favelas, com suas construções improvisadas e orgânicas, também influenciou a concepção dos Parangolés. Oiticica via nas favelas uma expressão de criatividade e coletividade, que ele buscou traduzir em sua obra. Segundo ele, “a arquitetura da favela está implícita no Parangolé, tal a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem” (OITICICA, 1964a). A relação entre a arte e o espaço urbano destaca a dimensão social e política dos Parangolés importantes para essa pesquisa.

A terceira performance, na Praça Tubal Vilela, marcou um ponto de virada na pesquisa. Agora no centro da cidade, foram utilizadas as máscaras *Contenção Cercada* (Figura 29) e *5 Chaves* (Figura 31). A proposta era simples, mas poderosa: permanecer imóvel por cerca de vinte minutos em uma esquina movimentada. Essa ação, embora silenciosa, gerou um intenso confronto com o olhar do outro.

As reações foram diversas: algumas pessoas desviavam o olhar e mudavam o caminho, outras observavam com curiosidade, e poucas arriscaram uma aproximação mais direta. O

simples gesto de permanecer parado, mascarado, em meio ao fluxo cotidiano, revelou o quanto o corpo performático se torna um ponto de tensão no espaço urbano. O estranhamento provocado pela presença de figuras mascaradas evidenciava o desconforto coletivo diante do que foge à norma. A máscara, nesse contexto, potencializa a percepção do outro sobre quem a usa — e também transforma a percepção de quem a veste sobre o entorno (Figura 48).

Figura 48 - Performance na Praça Tubal Vilela.



Fonte: autoria própria.

Figura 49 - Chaves e Contenção Cercada.



Fonte: autoria própria.

Figura 50 - 5 Chaves e Contenção Cercada.



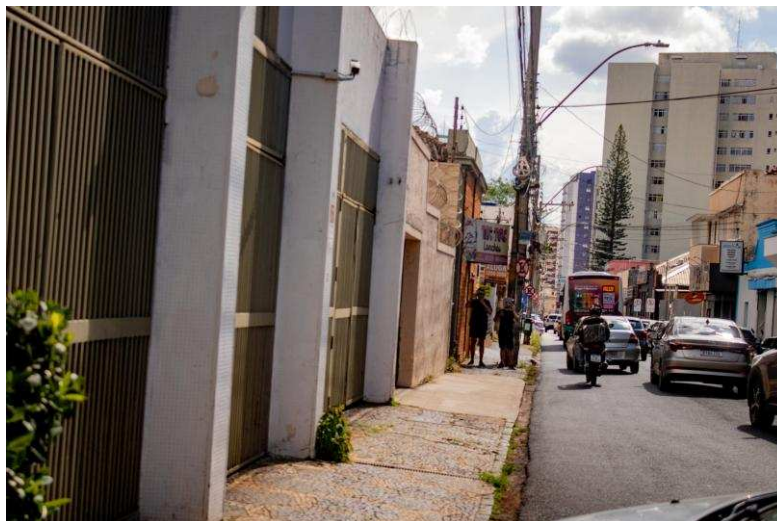
Fonte: autoria própria.

Nesse momento, tornou-se evidente a potência simbólica do olhar artístico. A performance se afirmou como ferramenta de escuta e observação sensível da cidade. O corpo mascarado não apenas ocupava o espaço, mas o interrogava, devolvendo ao ambiente urbano uma espécie de contraimagem. Ao se expor ao público com um objeto esteticamente agressivo e simbolicamente carregado, passava a captar camadas sutis do cotidiano — olhares fugidios,

passos apressados, murmúrios abafados. Esse processo revelou-se tanto sobre o que a cidade mostra quanto sobre o que ela tenta esconder.

A quarta ação ocorreu na Avenida Afonso Pena, uma das vias mais movimentadas do centro de Uberlândia. Ali, o ruído intenso do tráfego, a velocidade das pessoas e a concentração de estabelecimentos comerciais tornaram o ambiente particularmente desafiador. A escolha desse local partiu do desejo de experimentar a performance em um espaço onde a visualidade urbana é saturada por estímulos. As máscaras utilizadas foram, *Repulsa 220V* (Figura 27) e *Monstro de Concreto* (Figura 30), ambas com características que dificultavam a mobilidade e a visibilidade. A intenção era testar os limites do corpo mascarado em um ambiente que exige constante atenção e prontidão (Figura 51-53).

Figura 51 - Chegada a Praça da Bicota.



Fonte: autoria própria.

Figura 52 - Repulsa 220V e Monstro de concreto.



Fonte: autoria própria.

Figura 53 - Repulsa 220V e Monstro de concreto.



Fonte: autoria própria.

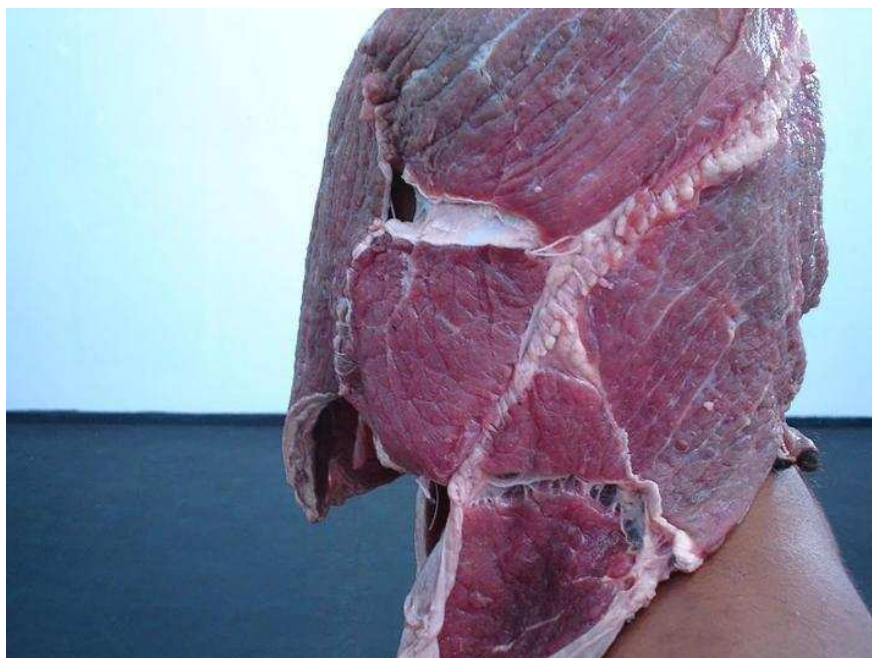
Essa ação revisitou uma dimensão física mais intensa da experiência performática. A dificuldade de caminhar, somada ao desconforto causado pelos materiais, intensificou a percepção do corpo como mediador entre o objeto e o espaço.

Entendo que esse embate direto com o ritmo da cidade gerou uma compreensão mais aguda sobre como os aparatos de segurança, quando transpostos para o corpo, revelam o quanto

são projetados para incomodar e machucar. O desgaste corporal vivido nessa ação também se traduziu em evidência da fricção entre arte e cidade, entre o corpo e o controle urbano. É nesse ponto que a referência ao trabalho de Amélia Sampaio se torna especialmente relevante. Suas obras são marcadas pela interação entre o corpo, o espaço e o público, criando experiências imersivas.

Trabalhos como a *Lignée* (Figura 54), criada em 2005, é uma das obras que mais me auxiliou nesse trabalho. A artista utiliza seu próprio corpo como suporte para explorar temas como memória e ancestralidade. Inicia sentada sobre um tecido branco, costurando pedaços de carne para confeccionar uma máscara. Após concluir a costura, ela se envolve no tecido, coloca a máscara de carne, percorre a Universidade Federal do Rio de Janeiro e o centro da cidade do Rio de Janeiro. Segundo Sampaio, *Lignée* discute o feminino, a carne e o corpo em uma cidade em processo de esvaziamento e solidão. Foi relevante para esse trabalho como ela utiliza a máscara de carne como um meio poderoso. A carne, enquanto material orgânico e simbólico, confere múltiplos significados, como a vulnerabilidade e a transitoriedade do corpo.

Figura 54 – *Lignée*.



Fonte: Amélia Sampaio.

Na imagem, a artista está com uma máscara de carne costurada em seu rosto, enquanto caminha. A peça, feita de carne, cria uma fusão entre o corpo e o material, dando à cena um aspecto visceral, que enfatiza a relação entre o corpo humano e seus elementos.

Outra obra significativa para esse trabalho é *Da Volúpia à Fome* (Figura 55), também criada em 2005, desdobramento da investigação sobre supostos sentidos da carne. Nessa obra, a artista explora a relação entre o corpo e a transformação, utilizando novamente a carne como objeto simbólico. Nela a artista interage com transeuntes na rua, oferecendo pedaços de carne dispostos em um isopor. Ela propõe que permitam que ela costure esses pedaços em suas vestimentas, explorando os sentidos e significados da carne. É uma investigação sobre as diversas interpretações e simbolismos associados à carne na sociedade.

Figura 55 – Da Volúpia à Fome.



Fonte: Amélia Sampaio.

Na imagem, a artista se encontra no centro de uma multidão, vestindo uma peça de roupa com carne costurada, enquanto uma linha se estende e pende de seu pescoço. Sua maneira de utilizar o corpo como suporte artístico amplia a visão sobre como ela pode ser acessível e, ao mesmo tempo, profundamente reflexiva.

Assim como Sampaio, este projeto também busca evidenciar os dispositivos de exclusão embutidos na paisagem urbana. As máscaras desenvolvidas, inspiradas em objetos como grades, arames e câmeras de vigilância, representam visualmente esses elementos e suas configurações em linguagem performativa. A presença dos performers mascarados nas ruas aciona um campo de sensações e reações que coloca em questão o que se considera aceitável, seguro ou perigoso. Ao assumir esse papel de provocador e observador, desloca o olhar, permitindo que o público perceba o ambiente por outro viés.

Enquanto ela utiliza a carne crua como metáfora da vulnerabilidade corporal e das marcas da memória, minhas máscaras em concreto e arame farpado operam uma transformação similar - convertendo materiais brutos da cidade em extensões do corpo. Se em *Lignée* (Figura 54) a carne evidencia a transitoriedade física, em minhas ações como a quinta ação, na Praça do Rosário, a rigidez do concreto e a hostilidade do arame revelam outra condição corporal: a petrificação progressiva do sujeito na paisagem.

Vórtice de Farpa (Figura 56-58), em uma performance mais silenciosa e contemplativa, marcada pelo ato de permanecer imóvel, como escultura viva, captando as reações de quem passava.

Figura 56 - Vórtice de Farpa.



Fonte: autoria própria.

Figura 57 - Vórtice de Farpa.



Fonte: autoria própria.

Figura 58 - Vórtice de Farpa.



Fonte: autoria própria.

A escolha do local refletiu a vontade de tensionar o centro e a sombra das bordas, a cidade é a mesma violência, só que distribuída em camadas. A ação contou com os objeto

que dialogavam diretamente com a ideia de fronteira e contenção, ao caminhar por calçadas quebradas, atravessar terrenos baldios e cruzar muros, com o corpo, as barreiras físicas e simbólicas que fragmentam a cidade. Essa última ação funcionou como um fechamento do percurso das ações. Ao transitar por uma zona de intersecção, o corpo mascarado se tornou figura liminar, nem totalmente inserido no fluxo urbano central, nem completamente apartado dele. Cada uma carregava, em sua superfície marcada pelo uso das máscaras, os vestígios da cidade e do corpo que a habitou.

Ao se lançar à experiência com o corpo e com a cidade, se constroi uma cartografia poética dos conflitos urbanos. O olhar se expande para além da estética do objeto e se firma como gesto político, que busca desvelar o que está encoberto, tensionar o que é normatizado e imaginar novos modos de habitar o espaço.

4.2 Registro audiovisual da pesquisa

O vídeo foi concebido como um desdobramento da pesquisa, entrecruzando ações performáticas, registros visuais, fragmentos da paisagem urbana e textos. Assim como nas obras *Lignée* (Figura 59) da artista Amélia Sampaio, que fundem corpo e palavra em vídeos poéticos, o vídeo tensiona imagem, som e ação para ativar os sentidos de exclusão e vigilância que atravessam o espaço urbano.

Figura 59 - Vídeo Olympia.



Fonte: Amélia Sampaio.

Frame do vídeo que registra a performance *Lignée*, em que Amélia Sampaio atravessa a rua utilizando uma máscara confeccionada com carne.

O vídeo da performance *O Bailar da Cidade Morta*, produzido como parte final desta pesquisa, está disponível no canal disponível no link <https://youtu.be/bu463uWaB10>, no YouTube. Esse vídeo reuniu fragmentos de performances realizadas nas ruas de Uberlândia-MG com as máscaras construídas nessa pesquisa. Ao vestir o corpo com esses símbolos de contenção, o performer torna-se uma presença friccionada, visível e incômoda, habitando a cidade não como cenário, mas como campo de confronto (Figura 60).

Figura 60 - Imagem do vídeo "O Balar da Cidade Morta".



Fonte: autoria própria.

O título do trabalho aparece no céu, na parte inferior, um muro encimado por cercas e concertinas elétricas delimita o espaço. Ao centro, uma escultura de leão impõe-se, tensionando a cena entre proteção e ameaça. O vídeo final da pesquisa construiu uma cartografia poética dos medos e das potências que emergem do espaço urbano. Tratou-se de representar a cidade enquanto a habitávamos criticamente — de vestir suas ruínas (Figura 61).

Figura 61 - Imagem do vídeo "O Balar da Cidade Morta".



Fonte: autoria própria.

Imagem do vídeo em que se sobrepõe uma notícia enquanto os performers permanecem imóveis na esquina da Praça Tubal Vilela, em Uberlândia-MG. Esse recurso foi utilizado no vídeo para mesclar a ação performática com dados da realidade urbana, incorporando matérias jornalísticas como elemento narrativo e crítico. As notícias selecionadas abordaram temas diretamente relacionados ao contexto das performances, como o aumento da criminalidade e dos roubos na cidade (REGIONALZÃO, 2024; DIÁRIO DE UBERLÂNDIA, 2025), o avanço da insegurança e sua relação com o medo urbano (IBGE, 2017), o déficit habitacional em Minas Gerais e no Brasil (BRASIL DE FATO, 2024; O TEMPO, 2024), e o crescimento da população em situação de rua (DIÁRIO DE UBERLÂNDIA, 2024). Esses recortes de imprensa, ao surgirem sobrepostos às imagens dos corpos mascarados na rua, ampliam o alcance simbólico do trabalho.

Outro recurso utilizado no vídeo foi inserir frases curtas que aparecem sobre as imagens como camadas poéticas, atravessando o plano visual. Essas frases funcionam como complemento às cenas, como fragmentos de pensamento que se entrelaçam aos temas da pesquisa (Figura 62-65).

Figura 62 - Imagem do vídeo "O Balar da Cidade Morta".



Fonte: autoria própria.

A imagem apresenta a cidade ao fundo, vista por entre os vãos de uma cerca de arame. A fotografia, ao destacar o enquadramento criado pela barreira, visualiza os limites impostos

pelas estruturas urbanas. A frase “Toda barreira constroi um lado de dentro... e muitos de fora” atua como síntese visual das dinâmicas de exclusão abordadas no trabalho.

Figura 63 - Imagem do vídeo "O Balar da Cidade Morta".



Fonte: autoria própria.

No frame, duas fotografias da performance e ao fundo um vídeo da Praça Tubal Vilela. A sinalização da praça e a arquitetura comercial da região reforçam o contraste entre a estética do cotidiano e a presença dissonante dos corpos mascarados. À direita, a frase “A cidade se fecha, mas o corpo insiste em atravessar”.

Figura 64 - Imagem do vídeo "O Balar da Cidade Morta".



Fonte: autoria própria.

Os dois performers caminham lado a lado diante de um portão metálico, que reforçam a ideia de contenção. Ambos utilizam máscaras construídas com materiais urbanos. Acima deles, sobreposta à imagem, a frase “Habitar o espaço é também enfrentá-lo” sintetiza o gesto da ação performática, ao mesmo tempo, em que provoca outra leitura do espaço.

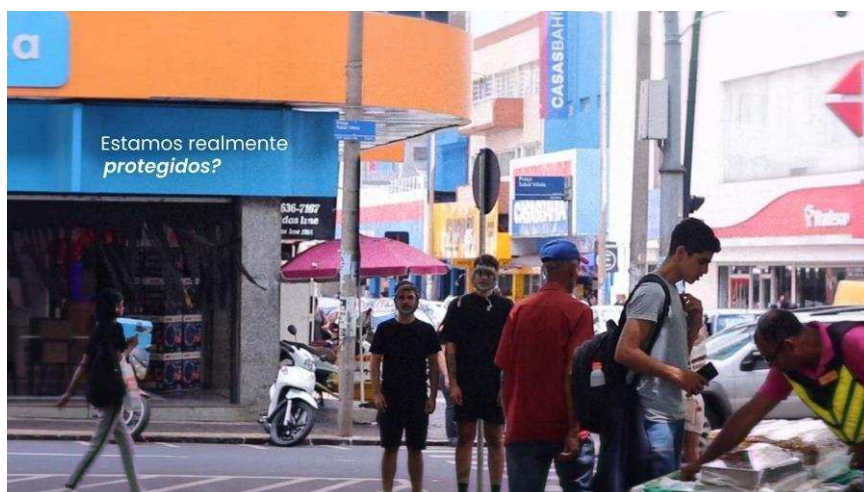
Figura 65 - Imagem do vídeo "O Balar da Cidade Morta".



Fonte: autoria própria.

Em primeiro plano, a imagem mostra um trecho da performance sobreposta a paisagem. À direita, uma rua do bairro é atravessada por carros e uma carroça. O contraste entre o cenário e a figura mascarada amplia o comentário visual sobre desigualdade, com a frase sobreposta: “Entre o concreto e o arame, a cidade revela nossas cicatrizes.”.

Figura 66 - Imagem do vídeo "O Balar da Cidade Morta".



Fonte: autoria própria.

Nesta imagem, os performers ocupam a calçada da Praça Tubal Vilela entre os transeuntes. A frase “Estamos realmente protegidos?” aparece no canto superior esquerdo da cena — a mesma utilizada na abertura deste trabalho como provocação inicial. Seu reaparecimento no vídeo reforça a coerência entre o gesto artístico e a reflexão crítica que atravessa toda a pesquisa.

A trilha sonora que acompanha o vídeo — a música "Som de Areia", do álbum *Retaliação* — intensifica essa travessia poética e crítica. Criada por Matheus Augusto de Oliveira (Obelga), Daniel Fernandes Goes (Affneguin), Tiago Palmer Alvarenga (Bolim) e Fernando Freitas Paschoalick (Pascoal), a faixa inscreve no som a atmosfera de uma cidade em colapso, de um tempo que esfarela. O verso — "Nós vivemos em pressas, nos vemos em selas, prevemos desgraça... e sei que nada disso te interessa" — funciona como ressonância direta da paisagem representada no vídeo: uma cidade sitiada pelo medo, onde a proteção se transforma em prisão e a pressa anula o encontro (Figura 67).

Figura 67 - Capa "Retaliação".



Fonte: Fffirma.

As imagens foram registradas pelo fotógrafo Gustavo Alves. O design da capa do álbum foi criado por fffirma. Participei da criação das máscaras retratadas na capa do álbum, foi uma experiência anterior fundamental para esse trabalho (Figuras 67-69).

Figura 68 - Retaliação.



Fonte: Gustavo Alves.

Figura 69 - Retaliação.



Fonte: Gustavo Alves.

Figura 70- Retaliação.



Fonte: Gustavo Alves.

Nas imagens, estão as fotografias das máscaras produzidas como resultado dessa colaboração em um processo que se aproximou de uma oficina. Durante algumas semanas, desenvolvemos juntos a prática da fabricação das máscaras. Esse momento coletivo resultou nessas imagens.

No encerramento do vídeo (Figura 65), a música é substituída pelo som ambiente original, preservando o registro real do momento da performance como forma de finalizar a obra com maior autenticidade e impacto sensorial.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, exploramos como a arte urbana, por meio da performance com máscaras, pode transformar a paisagem urbana contemporânea marcada por aparatos de segurança e vigilância. A performance com máscaras, concebidas a partir da materialidade dos próprios dispositivos de controle urbano, emergiu como forma de tensionar as visualidades urbanas e instaurar novas formas de relação com o espaço.

Nesse processo, compreendeu-se que não se tratava de representar a cidade, mas de habitá-la poeticamente, instaurando rupturas na rotina de seus signos. Vaz (2017, p. 1) contribui para essa discussão ao afirmar que, ao percorrermos a cidade, somos atravessados por visualidades que nos provocam estranhamentos e familiaridades. Para ela, “não se trata de localizar as identidades de um lugar, seus clichês prontamente reconhecíveis, mas de produzir uma cidade singular a partir dos encontros que atravessam nossas passagens”. Essa concepção de cidade como devir e experiência contínua permite compreender que o encontro com os signos urbanos, mesmo aqueles relacionados à exclusão e controle, pode gerar aprendizagens e reterritorializações que transformam nosso modo de viver e nos relacionar com o espaço.

Ao serem usadas em performances no ambiente urbano, as máscaras criaram ruídos, estranhamentos e convites à reflexão, revelando que o corpo que as carrega também se transforma no contato com a paisagem. Essa abordagem artística permitiu compreender que não se trata apenas de representar a cidade, mas de habitá-la poeticamente, instaurando rupturas na rotina de seus signos. A arte, nesse contexto, foi compreendida como ferramenta ativa de transformação social, não como produto estético encerrado em si mesmo. As máscaras, criadas com elementos da paisagem urbana hostil, ganharam vida por meio da performance, transbordando da cidade como blocos de sensações, perceptos e afetos que emergiram da experiência urbana cotidiana.

Com base nas ações realizadas, nos registros e na análise das interações com os passantes, concluiu-se que a performance com máscaras pode operar como forma de reinscrição dos corpos nos espaços da cidade. As máscaras performáticas, ao emergirem de aparatos de controle e ganharem novos significados na rua, ativaram imaginários, deslocaram olhares e propuseram outras formas de convivência. Mais do que denunciar a arquitetura hostil, esses gestos performativos propuseram brechas de subjetivação num espaço marcado pela vigilância e pela exclusão.

Essa pesquisa reafirma o papel da arte como campo de invenção de outras possibilidades de vida. As ações performáticas com máscaras tornaram-se experiências estéticas e políticas, nas quais o corpo e o espaço urbano se afetaram mutuamente. Ao tornar visível o naturalizado, como a presença de grades, cercas, câmeras e muros, a arte reacendeu o olhar e convidou à escuta. Escuta essa que não se dá apenas com os ouvidos, mas com o corpo todo, com a pele, com o movimento, com a pausa.

O trabalho aqui desenvolvido não encerra uma discussão, mas abre caminhos. Ele aponta para a potência de se experimentar a cidade a partir da arte, da performance e da presença crítica no espaço público. A máscara, como símbolo e instrumento, revelou-se ferramenta viva de investigação urbana, de deslocamento sensível e de reinvenção coletiva do cotidiano

REFERÊNCIAS

AGRA, L. **Apontamentos para uma historiografia da performance no Brasil**. 2015. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/34768>. Acesso em: 4 fev. 2025.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. 1983. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARCELOS NETO, Aristóteles. **Apapaatai: Rituais de Máscaras no Alto Xingu**. São Paulo: Edusp, 2008.

BARDUCO, Julia. **Com ladrão preso 8 vezes, Uberlândia teve média de 7 furtos de fios de cobre por dia em 2024**. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/triangulo-mineiro/noticia/2025/01/12/com-ladrao-preso-8-vezes-uberlandia-teve-media-de-7-furtos-de-fios-de-cobre-por-dia-em-2024.ghtml>. Acesso em: 26 jan. 2025.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 26 jan. 2025.

BRASIL DE FATO. **Entenda por que MG tem um dos maiores déficits habitacionais do Brasil**. *Brasil de Fato*, 29 nov. 2024. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2024/11/29/entenda-porque-mg-tem-um-dos-maiores-deficits-habitacionais-do-brasil/>. Acesso em: 21 abr. 2025.

DIÁRIO DE UBERLÂNDIA. **Homicídios em Uberlândia aumentam quase 30% em 2024**. 2025. Disponível em: <https://diariodeuberlandia.com.br/noticia/37390/homicidios-em-uberlandia-aumentam-quase-30-em-2024>. Acesso em: 11 fev. 2025.

DIÁRIO DE UBERLÂNDIA. **Em cinco anos, população em situação de rua aumenta 50% em Uberlândia**. *Diário de Uberlândia*, 2024. Disponível em: <https://diariodeuberlandia.com.br/noticia/35099/em-cinco-anos-populacao-em-situacao-de-rua-aumenta-50-em-uberlandia>. Acesso em: 21 abr. 2025.

DIÁRIO DE UBERLÂNDIA. **Roubos a pedestres aumentam 20% em Uberlândia; Santa Mônica lidera com maior número de casos**. *Diário de Uberlândia*, 2025. Disponível em: <https://diariodeuberlandia.com.br/noticia/37412/roubos-a-pedestres-aumentam-20-em-uberlandia-santa-monica-lidera-com-maior-numero-de-casos>. Acesso em: 21 abr. 2025.

DIÁRIO DE UBERLÂNDIA. **Roubos de veículos aumentam quase 90% em Uberlândia**. *Diário de Uberlândia*, 2025. Disponível em: <https://diariodeuberlandia.com.br/noticia/37603/roubos-veiculos-aumentam-quase-90-uberlandia>. Acesso em: 21 abr. 2025.

DIÁRIO DE UBERLÂNDIA. **Uberlândia registra mais de 20 crimes violentos por dia; mulheres representam 70% das vítimas.** *Diário de Uberlândia*, 2024. Disponível em: <https://diariodeuberlandia.com.br/noticia/37097/uberlandia-registra-mais-de-20-crimes-violentos-por-dia-mulheres-representam-70-das-vitimas>. Acesso em: 21 abr. 2025.

FARIA, Débora Raquel. **Sem descanso: arquitetura hostil e controle do espaço público no centro de Curitiba.** 2020. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/69641>. Acesso em: 26 jan. 2025.

FERREIRA, Cláudio José Penas da Silva. **O Eu feito de Outro: A máscara como ferramenta da expressão artística.** 2023. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, Porto, 2023. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10216/155086>. Acesso em: 28 jan. 2025.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **As máscaras da cidade.** Revista USP, São Paulo, 1990. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/274362139_As_mascaras_da_cidade. Acesso em: 26 jan. 2025.

G1. **Falta de moradias, ocupações e aumento no número de sem-teto: o problema da habitação no Brasil é tema do Gerais no G1.** *G1*, 12 jul. 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2024/07/12/falta-de-moradias-ocupacoes-e-aumento-no-numero-de-sem-teto-o-problema-da-habitacao-no-brasil-e-tema-do-gerais-no-g1.ghtml>. Acesso em: 21 abr. 2025.

G1. **O drama da falta de moradias no Brasil: 142 mil famílias vivem em ocupações.** *G1*, 27 jun. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-hoje/noticia/2022/06/27/o-drama-da-falta-de-moradias-no-brasil-142-mil-familias-vivem-em-ocupacoes.ghtml>. Acesso em: 21 abr. 2025.

GOLINO, William. **História d'O Bailado do Deus Morto: uma radical modernização do teatro no Brasil.** Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002. Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/server/api/core/bitstreams/c77ae0e3-22b0-4d43-bc24-591f77461645/content>. Acesso em: 20 abr. 2025.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo 2022: 87% da população brasileira vive em áreas urbanas.** *Agência IBGE Notícias*, 21 dez. 2022. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/41901-censo-2022-87-da-populacao-brasileira-vive-em-areas-urbanas>. Acesso em: 21 abr. 2025.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Insegurança aumenta, restringe direitos e ameaça liberdade no país.** *Agência IBGE Notícias*, 2017. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de>

[noticias/noticias/21586-inseguranca-aumenta-restringe-direitos-e-ameaca-liberdade-no-pais.](#)
Acesso em: 21 abr. 2025.

INSTITUTO AKATU. **Instituto Akatu estima o descarte de mais de 12,7 bilhões de máscaras de pano após um ano de pandemia.** 8 fev. 2021. Disponível em: <https://akatu.org.br/release/instituto-akatu-estima-o-descarte-de-mais-de-127-bilhoes-de-mascaras-de-pano-apos-um-ano-de-pandemia/>. Acesso em: 28 jan. 2025.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. **Waujá.** Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Wauj%C3%A1>. Acesso em: 28 jan. 2025.

ITAÚ CULTURAL. **Bailado do Deus Morto.** Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/105688-bailado-do-deus-morto>. Acesso em: 14 fev. 2025.

JIMÉNEZ BORJA, Arturo. **Máscaras peruanas.** Lima: Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura, 1996. Disponível em: https://fundacionbbva.pe/wp-content/uploads/2016/04/libro_000048.pdf. Acesso em: 28 jan. 2025.

KLUPHAUS, Ute. **Joseph Beuys in the Action 'Explaining pictures to a dead hare.** 1965. Disponível em: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/434.1997.9/>. Acesso em: 9 fev. 2025.

MAZZUCHELLI, K. **Flávio de Carvalho: O Antropófago Ideal.** São Paulo: Almeida & Dale, 2019. Disponível em: https://www.almeidaedale.com.br/assets/pdfs/publicacoes/Fla%CC%81vio_de_Carvalho.pdf. Acesso em: 4 fev. 2025.

MENDES, Balbina. **A máscara como recurso nas artes plásticas: uma aproximação ao universo dos rituais transmontanos.** 2017. Projeto de Mestrado - Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, Porto, 2017. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/109403>. Acesso em: 28 jan. 2025.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas.** São Paulo: Martins Fontes, 1998. Cap. 9-10. Disponível em: <https://bds.unb.br/handle/123456789/857>. Acesso em: 15 abr. 2025.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. **Hélio Oiticica.** Disponível em: <https://mam.rio/artistas/helio-oiticica-2/>. Acesso em: 5 fev. 2025.

NAÇÕES UNIDAS. **Mais de 90% da população brasileira viverá em cidades em 2030.** 2016. Disponível em: <https://news.un.org/pt/story/2016/10/1566241>. Acesso em: 26 jan. 2025.

Newcity Brazil. **SELF-ASSURED and shocking: a new exhibition takes on the legacy of Flávio de Carvalho.** Newcity Brazil, 08 out. 2019. Disponível em:

<https://www.newcitybrazil.com/2019/10/08/self-assured-and-shocking-a-new-exhibition-takes-on-the-legacy-of-flavio-de-carvalho/>. Acesso em: 15 fev. 2025.

O TEMPO. **Déficit habitacional em Minas cresce o triplo da média nacional.** *O Tempo*, 25 nov. 2024. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/especiais/habitar/2024/11/25/deficit-habitacional-em-minas-cresce-o-triplo-da-media-nacional>. Acesso em: 21 abr. 2025.

O GLOBO. **Flávio de Carvalho, pioneiro da performance que scandalizou os anos 1950, é lembrado em São Paulo e Berlim.** Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/flavio-de-carvalho-pioneiro-da-performance-que-escandalizou-os-anos-1950-relembrado-em-sao-paulo-berlim-23875162>. Acesso em: 9 fev. 2025.

OITICICA, Hélio. **Parangolé Poético e Parangolé Social. 1966.** Disponível em: https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4382&cod=238&tipo=2. Acesso em: 8 abr. 2011.

OITICICA FILHO, César (Direção). **Hélio Oiticica.** Brasil: Pipa Filmes, 2012.

OLIVEIRA, Matheus Augusto de; GOES, Daniel Fernandes; ALVARENGA, Tiago Palmer. **obelga & affneguin - RETALIAÇÃO.** [S.l.]: obelga, 2023. 1 vídeo (22min25s). Disponível em: <https://youtu.be/0oNYI-1pF8k?si=7slEovgjMzMVE7I8>. Acesso em: 21 abr. 2025.

OPEN LAB. **Architextures 012: Francesca Gutai. Open Lab, 2021.** Disponível em: <https://openlab.fm/news/architextures-012-francesca-gutai>. Acesso em: 10 out. 2023.

OTSUJI, Kiyoji. **Murakami Saburo, Passing Through, 2nd Gutai Art Exhibition. 1956.** Fotografia, impressão de 2012. Tate Gallery, Londres. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/otsuji-murakami-saburo-passing-through-2nd-gutai-art-exhibition-p82291>. Acesso em: 15 fev. 2025.

R7. **Crescimento e insegurança caminham juntos no populoso bairro de Uberlândia.** *R7*, 13 jul. 2024. Disponível em: <https://www.r7.com/aclr/crescimento-e-inseguranca-caminham-juntos-no-populoso-bairro-de-uberlandia-cidade-alerta-minas-13072024/>. Acesso em: 21 abr. 2025.

R7. **Violência em alta em Uberlândia: roubos e homicídios disparam em 2024.** *R7 – Jornal Paranaíba*, 29 jun. 2024. Disponível em: <https://www.r7.com/aclr/violencia-em-alta-em-uberlan>

REGIONALZÃO. **Empresários da avenida Floriano Peixoto cobram medidas contra a criminalidade em Uberlândia.** *Regionalzão*, 2024. Disponível em: <https://regionalzao.com.br/acontece/empresarios-da-avenida-floriano-peixoto-cobram-medidas-contr-a-criminalidade-em-uberlandia/>. Acesso em: 21 abr. 2025.

REGIONALZÃO. **Vídeo da PM de Uberlândia expõe sensação de insegurança na cidade; dados revelam aumento de crimes violentos.** *Regionalzão*, 2024. Disponível em:

<https://regionalzao.com.br/acontece/video-da-pm-de-uberlandia-expoe-sensacao-de-inseguranca-na-cidade-dados-revelam-aumento-de-crimes-violentos/>. Acesso em: 21 abr. 2025.

REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

RONAN, Gabriel. **PBH instala pedras sob viadutos para evitar fogueiras em pilares**. Estado de Minas, 26 ago. 2019. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2019/08/26/interna_gerais,1079899/pbh-instala-pedras-sob-viadutos-para-evitar-fogueiras-em-pilares.shtml. Acesso em: 26 jan. 2025.

SAMPAIO, Amélia. **Biografia**. Disponível em: <https://ameliasampaio.com/biografia/>. Acesso em: 10 out. 2023.

SAMPAIO, Amélia. **Da Volúpia à Fome**. 2005. Disponível em: <https://ameliasampaio.com/portfolio/da-volupia-a-fome-2005/>. Acesso em: 10 out. 2023.

SAMPAIO, Amélia. **Lignée**. 2005. Disponível em: <https://ameliasampaio.com/portfolio/lignee-2005/>. Acesso em: 10 out. 2023.

SAMPAIO, Amélia. **Olympia**. [S.l.]: Amélia Sampaio, 2020. 1 vídeo (10min36s). Disponível em: <https://youtu.be/0oNYI-1pF8k?si=7slEovgjMzMVE7I8>. Acesso em: 21 abr. 2025.

SAMPAIO, Amélia. **Um olhar sobre a memória da dor. 2021**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://www.bdt.d.uerj.br:8443/bitstream/1/16884/2/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Amelia%20Sampaio%20Possidonio%20-%202021%20-%20Completa.pdf>. Acesso em: 10 out. 2023.

SANTOS, Adriana Gurgel. Morar/habitar: cidades inventadas. In: FERRARA, Lucrécia D'Alessio (Org.). **Cidade, entre mediações e interações**. São Paulo: Paulus, 2016. p. 11-28.
SANTOS, José Mário Peixoto. **Breve histórico da "performance art" no Brasil e no mundo**. Revista Ohun, Salvador, 2005, dez. 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/38857>. Acesso em: 04 fev. 2025.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Edusp, 2006. Disponível em: <https://archive.org/details/a-natureza-do-espaco-milton-santos/page/60/>. Acesso em: 15 abr. 2025.

SANTOS, Milton. **A urbanização brasileira**. São Paulo: HUCITEC, 1993a. Disponível em: https://professor.ufrgs.br/dagnino/files/santos_milton_a_urbanizacao_brasileira_1993.pdf
SANTOS, Milton. **O Brasil: território e sociedade no início do século XXI**. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

SANTOS, Milton. **O tempo nas cidades**. Ciência e Cultura, São Paulo, v. 54, n. 2, p. 21-22, out./dez. 2002. Disponível em:

http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252002000200020. Acesso em: 15 abr. 2025.

SEVERINI, Valéria Ferraz. **ARQUITETURA HOSTIL: CIDADE PARA QUEM?** Cadernos CERU, Série 2, Vol. 33, n. 2, dez. 2022.

Sesc São Paulo. **Sesc Pompeia recebe Teatro Oficina com o espetáculo O Bailado do Deus Morto**. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/editorial/sesc-pompeia-recebe-teatro-oficina-com-o-espetaculo-o-bailado-do-deus-morto/>. Acesso em: 13 fev. 2025.

SENADO FEDERAL. **Arquitetura hostil: anatomia da cidade proibida**. Senado Federal, 2021. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/infomaterias/2021/06/arquitetura-hostil-anatomia-da-cidade-proibida>. Acesso em: 26 jan. 2025.

TATE. **Fluxus**. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/fluxus>. Acesso em: 29 jan. 2025.

V9 VITORIOSA. **Funcionários de lava-jato são rendidos durante assalto em Uberlândia**. *V9 Vitoriosa*, 2024. Disponível em: <https://v9vitoriosa.com.br/funcionarios-de-lava-jato-sao-rendidos-durante-assalto-em-uberlandia>. Acesso em: 21 abr. 2025.

VAZ, T. **Aprendizagens em Devir na cidade: visualidades, excessos e narrativas cotidianas**. 2017. 207 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.