

Me chame como quiser, mas me chame de Saia de Marylin: a escultura pública de Ascânio MMM

Call me by any name you wish, but call me Marylin's skirt:
The Public Sculpture by Ascânio MMM

Llámame como quieras, pero llámame Falda de Marylin:
la escultura pública de Ascânio MMM

Luiz Sérgio de Oliveira

Universidade Federal Fluminense, CNPq, Brasil

RESUMO

Neste artigo, procuramos avançar em reflexões a respeito da ocupação dos espaços públicos das cidades contemporâneas, ancorados em teorias da arte pública, do urbanismo crítico e das políticas públicas, com o objetivo de pensar os processos de estetização da vida urbana e de gentrificação de regiões dessas cidades. Consideramos igualmente outras possibilidades mais otimistas que apontam a arte pública como geradora de singularidades, capaz de alavancar a percepção da autoestima cidadã e de promover o engajamento da população. Nessas reflexões, buscamos analisar as relações que se instauram em torno da escultura *Módulo Rio (Módulo 8.4)* de Ascânio MMM, instalada na área externa de acesso a um edifício corporativo na cidade do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: arte pública, invisibilização, apropriação popular, Ascânio MMM, Rio de Janeiro

ABSTRACT

In this article, we seek to advance reflections on the use of public spaces in contemporary cities, grounded in theories of public art, critical urbanism, and public policy, with the aim of considering the processes of aestheticization of urban life and gentrification of areas in these cities. We also consider other more optimistic possibilities that point to public art as a generator of singularities, capable of leveraging citizens' self-esteem and promoting population engagement. In these reflections, we seek to analyze the relationships that are established around Ascânio MMM's sculpture *Módulo Rio* (*Module 8.4*), installed in the outdoor access area of a corporate building in the city of Rio de Janeiro.

Keywords: public art, invisibility, popular appropriation, Ascânio MMM, Rio de Janeiro

RESUMEN

En este artículo, buscamos avanzar en reflexiones sobre la ocupación de los espacios públicos de las ciudades contemporáneas, basadas en teorías del arte público, el urbanismo crítico y las políticas públicas, con el objetivo de pensar los procesos de estetización de la vida urbana y gentrificación de regiones de estas ciudades. Consideramos igualmente otras posibilidades más optimistas que señalan el arte público como generador de singularidades, capaz de impulsar la percepción de la autoestima ciudadana y promover el compromiso de la población. En estas reflexiones, buscamos analizar las relaciones que se establecen en torno a la escultura *Módulo Rio* (*Módulo 8.4*) de Ascânio MMM, instalada en la explanada de acceso a un edificio corporativo en la ciudad de Río de Janeiro.

Palabras clave: arte público, invisibilización, apropiación popular, Ascânio MMM, Río de Janeiro

Luiz Sérgio de Oliveira é artista e Professor Titular do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense. É Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV-EBA-UFRJ (2006), com estágio de pesquisador associado junto à Universidade de San Diego (USD), Califórnia, Estados Unidos, e Mestre em Arte pela Universidade de Nova York (NYU), Estados Unidos (1991). É o coordenador nacional do Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil (GEAP-BR). É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – Nível B.

<https://orcid.org/0000-0002-8616-5089> | luizsergio@id.uff.br

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
© 2025 Luiz Sérgio de Oliveira

Introdução: o destino da criação

Realizar uma visita ao ateliê do Ascânio, localizado no Estácio, Rio de Janeiro, sendo ciceroneado pelo próprio artista, significa um adentramento em parte significativa da história da escultura brasileira. Ali, naquele espaço criado pelo artista para a produção e para a preservação da memória de sua obra, é possível encontrar trabalhos de tempos distintos, desde alguns do início da carreira de Ascânio às pesquisas recentes com centenas de módulos de alumínio em diferentes cores. Nessas obras em processo, a exemplo do que ficou preservado na inacabada *Victory Boogie Woogie* do holandês Piet Mondrian, Ascânio utiliza a fita adesiva colorida como parte dos procedimentos de criação. Atados provisoriamente às paredes do grande vão do ateliê (que remete a outro espaço arquitetônico grandioso bem conhecido por Ascânio, aquele do segundo andar do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), os trabalhos parecem aguardar o momento em que, depois de terem atravessado as sucessivas etapas de seu processo criativo, o artista diga “sim, é isso!”, autorizando que elas (as obras) deixem o ateliê e ganhem o mundo, seja lá em que direção isso venha a acontecer.

No ateliê, essas obras, em especial as mais antigas, as históricas, aquelas que têm percorrido o mundo nas páginas impressas ou digitais de livros, catálogos e revistas, ali parecem repousar à espera de novos visitantes que serão acompanhados pelo prazer justo que vem impresso nas palavras de Ascânio. Em consonância com reflexão do francês Daniel Buren sobre a função do ateliê no sistema de arte, parece prevalecer a percepção de que, no ambiente quase-todo-branco onde Ascânio cria suas esculturas,

a obra se encontra isolada do mundo real. Todavia, é nesse momento, e só nesse momento, que ela está mais próxima da sua própria realidade. Realidade da qual continuamente se afastará, chegando mesmo por vezes a se adaptar a outra que ninguém, nem mesmo o seu criador, terá alguma vez imaginado e que lhe poderá ser completamente contraditória, geralmente para maior proveito dos agentes

do mercado e da ideologia dominante. É, portanto, quando a obra está no ateliê e só nesse momento que ela se encontra no seu lugar. (Buren, 1979, p. 49)

Enquanto permanecem no ateliê, as obras são vistas, revistas e revisitadas por Ascânio, parecendo retornar à sua origem, ao ponto de partida de seu processo criativo, enquanto outras histórias, autorizadas pelo criador, vão sendo incorporadas na medida em que, no ateliê, é ele (o artista) quem apresenta as obras, suas histórias, exercendo o papel de curador de suas próprias narrativas.

Entretanto, tanto Buren quanto Ascânio sabem perfeitamente que o lugar da obra de arte, do objeto artístico, não é o ateliê, mas em deslocamento para o encontro com um outro, um desconhecido, onde quer que ele esteja, quer seja nos espaços expositivos tradicionais – arquitetados, erguidos, iluminados e mantidos para as aventuras estéticas com o objeto artístico – ou nos espaços conturbados das ruas e avenidas das cidades contemporâneas. Como apontado por Buren, a permanência no ateliê implicaria em “uma contradição fatal para a obra de arte, da qual nunca mais há de se recompor, já que o seu destino implica um deslocamento desvitalizante relativamente à sua própria realidade, à sua origem” (Buren, 1979, p. 49).

Para Ascânio, entretanto, não se trata de uma partida “desvitalizante”, nos parecendo plausível inferir que o escultor viva a expectativa de ver suas obras nos espaços públicos, onde possam ser vistas, encontradas, percebidas e experimentadas por aqueles que, mesmo inadvertidamente, se transformam em sua audiência. Isso nos remete a afirmação de Ferreira Gullar, a respeito do não-objeto, de que quando a obra encontra esse outro, quando com ele interage, ela (a obra) se completa, “a obra é mais que antes” (Gullar, 1977, p. 94). Independentemente do quanto as esculturas contemporâneas de Ascânio se alinham com as teorias de Gullar do final dos anos 1950, de uma maneira ou de outra essas ideias transitaram pelo *background* formativo do artista, através das contaminações das conversas e debates de uma

geração de artistas que tinha o MAM-Rio de Janeiro como ponto de convergência.

Ascânio reconhece a importância dos espaços públicos como lugar para a arte, em especial para sua escultura, fazendo uma nítida distinção entre a obra apresentada em um museu ou galeria – “espaços fechados” – e os “espaços abertos da cidade”: “a sensação que eu tenho é que, no primeiro caso, a pessoa vai ao encontro da obra, e no segundo, a obra vai ao encontro da pessoa” (Herkenhoff, 2012, citado em Oliveira, 2022, p. 32), esse outro de quem não se conhece sequer o rosto.

Independentemente dos muitos dilemas e dúvidas que enturvam e maravilham as esculturas nos espaços públicos, como os que se impuseram à primeira escultura de grande escala de Ascânio na Praça da Sé, na capital paulista (Oliveira, 2022), o artista reconhece que sua obra “se tornou mais conhecida através das oito esculturas em espaços públicos do que através das dezenas de exposições de que eu participei em museus e galerias” (Herkenhoff, 2012, citado em Oliveira, 2022, p. 32). Neste sentido, as palavras de Ascânio parecem reverberar os versos do poeta quando diz que “com a roupa encharcada e a alma repleta de chão, todo artista tem de ir aonde o povo está” (Brant & Nascimento, 2018).

Esse interesse de Ascânio pelos espaços públicos não se restringe às esculturas por ele criadas, se alargando para acolher obras de colegas igualmente interessados em desenvolver suas produções em contato com os distintos territórios da cidade. Cabe lembrar que Ascânio e Ronaldo do Rego Macedo foram os vetores de articulação do concurso *Uma nova escultura para a Praça Mauá*, promovido pela João Fortes Engenharia a partir da Galeria de Arte do Centro Empresarial Rio, à época dirigida pelos dois artistas. O concurso, criado para celebrar a inauguração do Edifício Rio Branco 1 (RB1), empreendimento da construtora, foi concluído com uma mostra dos projetos e maquetes dos artistas concorrentes no edifício recém-inaugurado ainda em 1989. Meses depois, em março de 1990, a obra *Sem título* de Angelo Venosa, vencedora

do concurso, foi instalada na Praça Mauá, Zona Portuária do Rio de Janeiro. Adiante, já na década seguinte, a escultura de Venosa foi removida da Praça Mauá, por solicitação de autoridades da Marinha, e reinstalada no calçadão central da Praia do Leme, na Zona Sul da cidade (Ceron, 2021; Conduru, 2013; Herzog, 2012).

De qualquer maneira, com o deslocamento da obra escultórica dos ambientes museais para os espaços da cidade, a interação se dá em outro registro. Esses procedimentos de encontro com a obra passam a incorporar a velocidade de quem transita, o desvio de quem se apressa, o tempo de espera de alguém que espera por outro alguém. Além disso, é possível identificar outro aspecto que parece assombrar a escultura pública: sua própria invisibilidade, o que independe do eventual gigantismo da obra. A passagem do tempo parece afrontar a escultura pública desde o momento de sua instalação no espaço público, diante de um gradativo e inexorável apagamento a desaguar em uma absoluta não-interação, já que o que não é visto (e que nem se pode tocar) parece simplesmente não existir. Com isso, a escultura pública é dependente de nossos olhares renovados ou dos olhares de novos visitantes, enquanto permanece atada ao lugar para o qual foi designada à espera dessas interações, fugidias que sejam.

Neste artigo, procuramos desenvolver ideias e reflexões em torno da ocupação dos espaços públicos das cidades contemporâneas, ancorados em teorias da arte pública, do urbanismo crítico e das políticas públicas, com o objetivo de pensar os processos de estetização da vida urbana e de gentrificação. Por outro lado, pudemos examinar outras possibilidades mais assertivas, que apontam a arte pública, em seu deslocamento e transbordamento nos espaços das cidades, como capaz de se apresentar como geradora de singularidades, de alavancar a percepção da autoestima cidadã e de promover o engajamento da população com questões de interesse público e social. Como objeto de nossas reflexões, o artigo se aproxima da escultura *Módulo Rio (Módulo 8.4)* de Ascânio MMM, instalada no acesso de um edifício corporativo na Praia de Botafogo, na cidade do Rio de Janeiro.

A cidade como site

O processo de ocupação dos espaços públicos das cidades por uma obra de arte, escultórica ou de outra natureza, tem sido palco de debates tensionados e de muitas controvérsias tanto no campo das artes quanto do urbanismo e das políticas públicas referentes ao uso das cidades, sendo o caso da instalação e remoção do *Arco inclinado*, de Richard Serra, o exemplo mais famoso (Senie, 2002; Serra, 2001; Deutsche, 1992).

Esses debates tendem a apontar, em suas perspectivas mais críticas, para a denúncia de um processo de estetização de determinadas regiões urbanas (Sharp, Pollock & Paddison, 2020; Bingham-Hall, 2015; Mathews, 2010), muitas vezes associado a ações de redesenvolvimento urbano e de gentrificação de áreas degradadas (Tartari, Pedrini & Sacco, 2022; Sacco, Tartari, Ferilli & Tavano Blessi, 2019; Hall, 2014), o que pode sugerir a instrumentalização da arte em favor do capital (Pritchard, 2020; Sansi, 2020, 2015).

Em outra perspectiva desse espectro de debates e de controvérsias, o transbordamento da arte nos espaços das cidades, quer seja induzido por políticas públicas ou por investimentos privados, tem sido visto como fator expressivo na construção de identidade para as cidades, com resultados pontualmente expressivos em processos de valorização da autoestima cidadã e do engajamento da população urbana. É como pode ser entendida a relação que se estabeleceu entre *La Grande Vitesse*, gigantesca escultura de Alexander Calder, com a cidade de Grand Rapids, estado de Michigan, Estados Unidos, que a acolheu em 1969, quando foi instalada em um distrito central da cidade.

La Grande Vitesse (1969), de Alexander Calder, a primeira obra de arte pública encomendada pela National Endowment for the Arts (NEA), encontra-se hoje no centro de um ambiente social dinâmico. Infelizmente, os estudiosos ainda não abordaram adequadamente os

festivais, comícios, protestos, casamentos e inúmeros usos cotidianos que ativam a escultura. No entanto, é precisamente essa “vida social” em torno de *La Grande Vitesse* que demonstra a sua vitalidade duradoura e, de forma mais geral, o poder da arte pública como forma de comunicação. [...] Os usos contemporâneos, localizados e vernaculares, mostram como os significados e a importância da escultura nunca são fixos. Defendo que apreciar o valor de *La Grande Vitesse* requer mais atenção aos usos criativos que compõem sua vida social contemporânea.

As obras de arte públicas nunca são apenas objetos ou imagens. São formas de comunicação que geram locais para a participação na cultura pública. Tal como a arquitetura, o fotojornalismo e os logotipos corporativos, as obras de arte públicas têm a capacidade de evocar respostas emocionais e políticas. (Mikulay, 2011, p. 5)

Nos anos subsequentes à sua instalação, *La Grande Vitesse* foi definitivamente incorporada ao cotidiano daquela cidade estadunidense, tornando-se a marca da cidade e tendo “sua imagem até mesmo estampada nos caminhões de lixo da cidade” (Kwon, 2002), situação que se assemelha àquela lograda pelo museu-escultura de Oscar Niemeyer em Niterói, o Museu de Arte Contemporânea.

A historiadora Miwon Kwon assinala o papel desempenhado pelas obras de arte pública, esculturas em sua maioria, como construtoras e marcadores de singularidades de determinados locais:

A arte pública participa na produção da distinção de um local, muitas vezes da singularidade de uma cidade que, por sua vez, está intimamente envolvida nos processos de reorganização econômica dos recursos e do poder, à medida que estes se desenrolam através da hierarquização do espaço na estrutura social das cidades. (Kwon, 2002)

Em uma visita, mesmo que aligeirada, à escultura *Módulo Rio* (*Módulo 8.4*) de Ascânio MMM, instalada desde 1983 na esplanada do Edifício Argentina, Praia de Botafogo, Rio de Janeiro, é possível constatar o quanto a escultura está perfeitamente integrada àquela paisagem corporativa, criando com o edifício principal e o entorno comercial, uma totalidade paisagística estetizada, conforme os termos de Gilles Lipovetsky (2015).

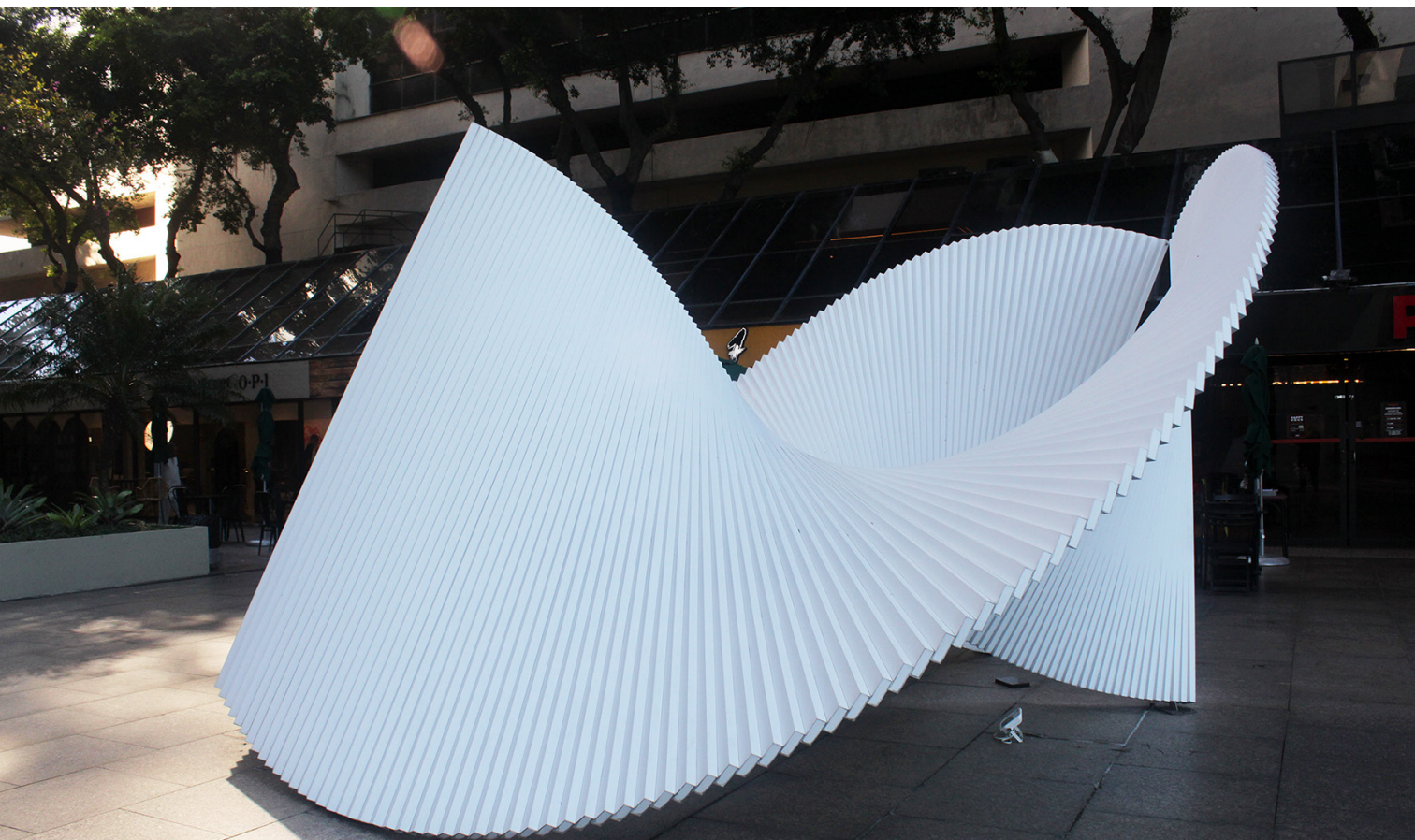


Fig. 1 – Ascânio MMM, *Módulo Rio* (*Módulo 8.4*), 1971-1983, alumínio pintado, 350 x 600 x 450 cm. Instalada no Centro Empresarial Rio, Praia de Botafogo, Rio de Janeiro. (Foto: Luiz Sérgio de Oliveira)

A escultura de Ascânio *Módulo 8.4* permanece ali, no centro do cenário, silenciosa e soberana, exalando altivez por entre o fluxo dos que passam no vai-e-vem do acesso principal ao edifício e aqueles que conversam em seu entorno enquanto parecem

aguardar ou já são atendidos nos restaurantes, bares e cafés do polo gastronômico. No meio desse cenário estetizado, *Módulo 8.4* parece ela mesma esperar que venha a ser notada por aqueles que passam ou que em seu entorno permanecem, enquanto fabulam e confabulam. O sol que aquece os que esperam e os que passam em uma tarde primaveril carioca de temperaturas amenas acentua o branco absoluto do alumínio pintado da escultura. Um zeloso funcionário do condomínio nos observa e se aproxima para informar que, periodicamente, a escultura atravessa um cuidadoso processo de manutenção, que inclui uma limpeza geral, de maneira que a escultura permaneça em sintonia com o alto padrão do seu entorno, recepcionando os visitantes instalada entre o acesso ao edifício corporativo e o pequeno polo gastronômico local.



Fig. 2 - Ascânio MMM, *Módulo Rio (Módulo 8.4)*, 1971-1983, também conhecida como Saia de Marilyn, cercada por frequentadores do polo gastronômico do Edifício Argentina. (Foto: Luiz Sérgio de Oliveira)

Apesar de sua localização singular, exemplarmente no meio do caminho de quem vem ou vai no acesso ao Edifício Argentina, em uma situação que exige da segurança a colocação de avisos extras para alertar aqueles que transitam com os olhos grudados às telas de seus telefones móveis, *Módulo 8.4* não está imune a um processo de invisibilização (Assmann, 2022; Senie, 2003; Musil, 1987); independentemente do uso corrente e acachapante dos celulares, essa situação é comum às obras instaladas nos espaços públicos, tanto aos monumentos celebratórios da história que se inscreve como oficial quanto às obras de arte que apontam para outras formas de celebração orquestradas por quem viabilizou sua instalação nas ruas, praças ou parques das cidades. Essa condição da ação do tempo e do esquecimento sobre as obras de arte instaladas nos espaços das cidades impõe o enorme desafio de tornar a escultura pública efetivamente pública, caracterizando-se como uma equação que não apresenta uma solução simples.

Escultura pública e a vontade popular

Aqueles e aquelas que constroem a dinâmica das cidades contemporâneas, com seus deslocamentos determinados por funções e atividades laborais ou de formação que exercem com regularidade, têm uma relação diversa com as esculturas instaladas nos espaços públicos e que, eventualmente, se apresentam em seus caminhos. A grande maioria desse contingente citadino parece não ter as condições ou o interesse em interagir, de forma tangencial que seja, com essas esculturas. Dessa maneira, essas obras podem simplesmente ser ignoradas, tratadas com absoluta indiferença naquela que parece ser a reação mais frequente. Outra possibilidade, que vai no sentido oposto, é o despertar de forte reação, em geral nas semanas e meses que se seguem à instalação da escultura, com embates que podem ter como consequência a remoção da obra, como aconteceu com o *Arco inclinado* de Richard Serra em 1989. Também a reinstalação da obra *Sem título* de Angelo Venosa na Praia do Leme, Rio de Janeiro, vinda transferida da Praça Mauá, precisou enfrentar a reação de moradores do bairro até que fosse “esquecida”. Outro cenário, mais

1 Ver Alvarez (2021) e Giumbelli (2008).

2 Ver Khan (2017) e Sutherland (2003).

raro, se apresenta quando a obra é abraçada pela comunidade da cidade, transformando-se em ponto de referência para diferentes celebrações, o que acaba por determinar uma ativação continuada da obra, como apontado em relação à *La Grande Vitesse* de Calder na cidade de Grand Rapids, Estados Unidos. Também não podemos deixar de mencionar o monumento do Cristo Redentor¹ no Rio de Janeiro e a Estátua da Liberdade² em Nova York.

Outra forma de apropriação que se instaura entre aqueles que passam pelas ruas, avenidas, praças e parques e a escultura pública é a criação de novos nomes – apelidos –, superando definitivamente os desejos do/a artista-autor da obra. É uma forma curiosa de estabelecer algum tipo de familiaridade com essas obras de arte instaladas nos espaços públicos. Assim, as obras são rebatizadas com novos nomes que lhes emprestam um cunho (ou alcunha) mais popular, o que pode ser entendido como parte de um processo de apropriação.

A escultura do britânico Anish Kapoor, intitulada de *Cloud Gate* e instalada no Millenium Park de Chicago, acabaria sendo popularmente conhecida como *bean* [feijão]. Composta de 168 placas de aço inoxidável polidas, a obra ainda estava incompleta quando da inauguração do parque em 2004, uma vez que as placas ainda não haviam recebido o polimento, conforme previsto na criação de Kapoor. Segundo o artista,

a obra reflete claramente o que está ao seu redor, captando o horizonte de Chicago, a silhueta da cidade — trazendo-a para dentro de si, de certa forma. E é um portão — um portão para Chicago, uma ideia poética sobre a cidade que reflete. Chamá-la de outra coisa prejudica o potencial de se pensar sobre a obra. (Nance, 2004, p. 64 citado em Ward, 2011, p. 64)

Independentemente da vontade do artista, de qualquer artista que recorra aos espaços públicos como lócus para sua obra, prevalecerá sempre a vontade popular, algo que é incontrolável. O renomear

da obra com um apelido pode ser entendido como uma forma de apropriação por aqueles que se avizinham da obra. No caso da obra de Kapoor no Millenium Park de Chicago, esse processo de empossamento popular ajudou a transformar o *bean* em uma das esculturas públicas mais fotografadas e mais reproduzidas no mundo.

A obra de Ascânio instalada no Centro Empresarial Rio, Praia de Botafogo, tem o título de *Módulo Rio (Módulo 8.4)*. É assim que a obra é referida nos livros e catálogos em torno da obra do Ascânio e da escultura brasileira moderna e contemporânea. Para muitos, entretanto, a escultura é conhecida como *Saia de Marylin*, em uma referência à imagem icônica da atriz estadunidense Marilyn Monroe de 1954³.

3 A fotografia mais famosa em que Marilyn Monroe aparece segurando a saia esvoaçante em função de uma caixa de ventilação instalada no piso, e olhando para a lente da câmera, foi feita pelo fotógrafo Sam Shaw, amigo da atriz, em 15/9/1954 no set de filmagens de *The Seven Year Itch*, na esquina da Avenida Lexington com a Rua 52, em Manhattan, Nova York. O filme, dirigido por Billy Wilder (1955), foi exibido no Brasil sob o título de *O pecado mora ao lado*. Ver Santino (2024).

Uma revisita à imagem da atriz com sua saia soprada pelo vento nos dá pleno consciência da dimensão da sabedoria popular: não é difícil encontrar simetrias absolutamente plausíveis entre a obra de Ascânio e a saia esvoaçante de Marylin. Para além do branco completo e cabal que domina as duas peças, as articulações dos módulos de alumínio da escultura de Ascânio, unidade mínima que melhor caracteriza o processo de criação de sua obra escultórica, encontram paralelo nos plissados e nos vincos do tecido que, soprados pelo vento, revelam uma geometria expansiva e deslocada em forma de leque também encontrada no *Módulo 8.4*.

Além disso, a aproximar as imagens de objetos tão díspares – uma escultura de escala arquitetônica construída com unidades de alumínio e um vestido na dimensão do corpo feminino – há uma exuberância que emana de uma e de outra, tanto da foto quanto da escultura. Na primeira, Marilyn Monroe posa para os fotógrafos e cinegrafistas em uma esquina movimentada da *midtown* Manhattan, enquanto na outra, a escultura de Ascânio se aninha na esplanada do edifício corporativo, entre árvores e sombras, à espera daqueles que vêm e que vão, daqueles que passam e daqueles que permanecem usufruindo da brisa do mar que sopra da enseada de Botafogo.

Ascânio há muito compreendeu a importância dos espaços públicos para a circulação de sua obra escultórica, para além das inúmeras mostras individuais e coletivas que tem realizado ao longo de sua longa carreira em galerias e museus de arte. Nos espaços públicos, a arte “corre o risco” de provocar novas conexões, de encontrar novos sentidos e novos significados a partir da contaminação com realidades outras, diferentes daquelas que orientam o cotidiano controlado dos ambientes de criação dos artistas. As ruas permanecem sempre prontas a nos surpreender e, da mesma forma, os artistas podem surpreender aqueles que povoam de vida as ruas das cidades, espalhando nos espaços públicos suas manifestações diversificadas de arte, matizadas por diferentes estéticas, práticas culturais e percepções sociopolíticas, contribuindo assim, conforme apontado por Elsabagh et al. (2022), entre outros, para o desenvolvimento de uma identidade cultural urbana e um senso de pertencimento.

Referências

Alvarez, R. (2021). *Redentor: a biografia do Cristo de braços abertos, ilustre morador do Corcovado, orgulho do Brasil, maravilha do mundo*. Globo Livros.

Assmann, A. (2022). (In)visible Monuments. What Makes Monuments Controversial? In U. Capdepón, & S. Dornhof (Eds.), *Contested Urban Spaces*. Palgrave Macmillan Memory Studies. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-87505-3_2

Brant, F., & Nascimento, M. (2018). *Nos bailes da vida*. Nascimento Edições Musicais, Sony Music.

Buren, D. (1979). A função do ateliê [Fonction de l'atelier]. In U. Looock (Ed.), *Anarquitectura de Andre a Zittel* (pp. 48-53). Público / Fundação de Serralves.

Bingham-Hall, J. (2015). Public Art as a Function of Urbanism. In *The Everyday Practice of Public Art* (pp. 161-176). Routledge.

Ceron, I. P. (Org.). (2021). *Galeria de Artistas: Centro Empresarial Rio 1983-1990*. FGV Conhecimento.

Conduru, T. (2013). Rio de Janeiro, capital das artes. *história, histórias*, 1(1), 26-34. <https://pdfs.semanticscholar.org/0d07/1af618a5341eaa541160ee4da0ed482acdb5.pdf> .

Deutsche, R. (1992). Art and Public Space: Questions of Democracy. *Social Text*, (33), 34-53.

Elsabagh, H. A. E., Bashandy, S. Y. H., Abd Elaziz, N. M., & Abd El Aziz, N. A. (2022). The impact of 3d public art on improving visual image and identity of urban spaces. *Journal of Urban Research*, 46(1), 76-102.

Giumbelli, E. (2008). A modernidade do Cristo Redentor. *Dados*, 51, 75-105.

Gullar, F. (1977). Teoria do Não-Objeto. In A. A. Amaral (Org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962* (pp. 85-94). Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Hall, T. (2014). Art and Urban Change: Public art in Urban Regeneration. In *Cultural Geography in Practice* (pp. 221-237). Routledge.

Herkenhoff, P. (2012). *Ascanio MMM: Poética da razão*. Bei Comunicação.

Herzog, C. S. (2012). *Arquitetura da festa: arte pública e neoconcretismo no Rio de Janeiro* (Dissertação de mestrado não-publicada). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História.

Khan, Y. S. (2017). *Enlightening the world: the creation of the Statue of Liberty*. Cornell University Press.

Kwon, M. (2002). *Public Art and Urban Identities*. Blog Transversal Texts. <https://transversal.at/transversal/0102/kwon/en>

Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2015). *A estetização do mundo - viver na era do capitalismo artista*. Companhia das Letras.

Mathews, V. (2010). Aestheticizing Space: Art, Gentrification and the City. *Geography Compass*, 4(6), 660-675.

Mikulay, J. G. (2011). Another Look at La Grande Vitesse. *Public Art Dialogue*, 1(1), 5-23.

Musil, R. (1987). Monuments. In *Posthumous papers of a living author* (P. Wortsman, Trans.). Eridanos Press.

Nance, K. (2004, 14 julho). The Bean's Bone of Contention; What's in a Name? Disagreements Swirl around Kapoor Piece in Millennium Park (64). *Chicago Sun-Times*.

Oliveira, L. S. (2022). Ascânio MMM: a cidade como lugar da escultura. In S. Furegatti, T. S. Bassani, & A. Sequeira (Eds.), *Arte pública no Brasil: convergências e dissensos* (pp. 23-34). Instituto de Artes, Unicamp.

Pritchard, S. (2020). The Artwashing of Gentrification and Social Cleansing. In *The Handbook of Displacement* (pp. 179-198). Springer International Publishing.

Sacco, P. L., Tartari, M., Ferilli, G., & Tavano Blessi, G. (2019). Gentrification as Space Domestication. The High Line Art Case. *Urban Geography*, 40(4), 529-554.

Sansi, R. (2020). The Idle Goddess: Notes about Post-relational Anthropology and Art. In *An Anthropology of Contemporary Art* (pp. 196-210). Routledge.

Sansi, R. (2015). Public Disorder and the Politics of Aesthetics in Barcelona. *Journal of Material Culture*, 20(4), 429-442.

Santino, C. (2024, 25 agosto). All About Marilyn Monroe's Iconic White Dress (and the Behind-the-Scenes Drama It Caused). *People*. <https://people.com/style/marilyn-monroe-iconic-white-dress-details/>

Senie, H. F. (2003). Responsible criticism: evaluating public art. *Sculpture*, 22(10), 44-49.

Senie, H. F. (2002). *The Tilted Arc controversy: Dangerous precedent?*. U. of Minnesota Press.

Serra, R. (2001). The Tilted Arc Controversy. *Cardozo Arts & Ent. LJ*, 19, 39.

Sharp, J., Pollock, V., & Paddison, R. (2020). Just Art for a Just City: Public Art and Social Inclusion in Urban Regeneration. In *Culture-led Urban Regeneration* (pp. 156-178). Routledge.

Sutherland, C. (2003). *The statue of liberty*. Barnes & Noble Publishing.

Tartari, M., Pedrini, S., & Sacco, P. L. (2022). Urban "Beautification" and its Discontents: The Erosion of Urban Commons in Milan. *European Planning Studies*, 30(4), 643-662.

Ward, J. (2011). Cloud Gate: Challenging Reproducibility. In C. Eisner, & M. Vicinus (Eds.), *Originality, imitation, and plagiarism: teaching writing in the digital age* (64-76). The University of Michigan Press. <https://library.oopen.org/bitstream/handle/20.500.12657/24007/1006126.pdf#page=73>

arte
:lugar
:ciade