

arte
lugar
cidade

2.2

volume 2, número 2, nov. 2025/abr. 2026

ASCÂNIO

arte
:lugar
:cidade

2.2

volume 2, número 2, nov. 2025/abr. 2026

ASCÂNIO

organização do dossiê
Luiz Sérgio de Oliveira

universidade federal fluminense
universidade estadual de campinas
universidade de são paulo - são carlos
universidade de brasília
universidade federal do espírito santo

Editor-Chefe
Luiz Sérgio de Oliveira

Editores Associados
David Sperling
Gabriela Freitas
José Cirillo
Sylvia Furegatti

Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Instituto de Arte e Comunicação Social
Universidade Federal Fluminense
Campus do Gragoatá – Bloco J
Rua Professor Marcos Waldemar de Freitas Reis, s/n
São Domingos – Niterói/RJ
CEP: 24210-201
Site: <https://periodicos.uff.br/arte-lugar-cidade/>
E-mail: arte.lugar.cidade@gmail.com

Imagen da capa:
Ascânia MMM, *Modulo Rio (Modulo 8.4)*, 1971-1983,
Centro Empresarial Rio, Rio de Janeiro. Foto: Rebeca Souza

EQUIPE : EDITORIAL

Editor-Chefe | Editor-in-Chief | Editor Jefe

Luiz Sérgio de Oliveira Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Editores Associados | Associate Editors | Editores Asociados

David Sperling Universidade de São Paulo, São Carlos, São Paulo, Brasil

Gabriela Freitas Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brasil

José Cirillo Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, Brasil

Sylvia Furegatti Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil

Editores Executivos | Executive Editors | Editores Ejecutivos

Giovanna Alves Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Rebeca Souza Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Sergio Xavier Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Editoria de Seção | Section Editorial | Sección Editorial

Luiz Cláudio Sisinno Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Victor Gecils Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Projeto de Arte e Design | Art and Design Project | Proyecto de Arte y Creación

Sergio Xavier Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, Niteroi, Brasil

Editoria de Imagem | Image Editing | Edición de Imágenes

Cecília Susin Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Revisão Ortográfica | Proofreading | Revisión ortográfica

Caroline Alciones O. Leite Fundação Cecierj | Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil

Luiz Sérgio de Oliveira Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Rebeca Souza Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Mídias Sociais e Memória | Social Media and Memory | Redes sociales y memoria

David Sperling Universidade de São Paulo, São Carlos, São Paulo, Brasil

Rebeca Lima Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Anita Reis Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Manuela Lucena Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Conselho Consultivo | Advisory Board | Consejo Consultivo

Almerinda Lopes Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, Brasil

Amanda Saba Ruggiero Universidade de São Paulo, São Carlos, São Paulo, Brasil

Ana Torres Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, México

Ángeles Layuno Rosas Universidad de Alcalá, Madrid, España

Carolina Vanegas Carrasco Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina

Florencia San Martín California State University, San Bernardino, California, USA

Gerry Snyder Independent Artist, Santa Fe, New Mexico, USA

Jorge Vasconcellos Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Karina Dias Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brasil

Luciana Saboia Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brasil

Luciano Vinhosa Simão Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Maria de Fátima Morethys Couto Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil

Mary Mattingly Independent Artist, New York, New York, USA

Miguel Ángel Chaves Martín Universidad Complutense de Madrid, España

Ruy Sardinha Lopes Universidade de São Paulo, São Carlos, São Paulo, Brasil

Vera Beatriz Siqueira Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Pareceristas | Reviewers | Revisores [volumes 1 e 2, 2024-2025]

Afonso Medeiros Universidade Federal do Pará, Belém, Brasil
Alexandre Emerick Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil
Alexandre Sequeira Universidade Federal do Pará, Belém, Brasil
Almerinda Lopes Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil
Ana María Torres Arroyo Universidad Iberoamericana, Cidade do México, México
Andressa Boel Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil
Angela Pohlmann Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, Rio Grande do Sul
Beatriz Pimenta Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Beatriz Rauscher Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Brasil
Carlos Eduardo Borges Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil
Carolina Vanegas Carrasco Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina
Caroline Alciones O. Leite Fundação Cecierj | Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil
Cláudia Zanatta Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil
Christine Ramos Mahler Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Brasil
David Sperling Universidade de São Paulo, São Carlos, Brasil
Didonet Thomaz Universidade Federal Tecnológica do Paraná, Curitiba, Brasil
Dora de Andrade Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, Brasil
Eduardo Monteiro Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Eduardo Veras Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil
Elisa de Magalhães Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Felipe Cardoso de Mello Prando Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Brasil
Gabriela Lírio Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Greice Cohn Colégio Pedro II, Rio de Janeiro, Brasil
Guto Nóbrega Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Helga Corrêa Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, Brasil
Helio Branco Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Hélio Carvalho Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil
Ida Hamoy Universidade Federal do Pará, Belém, Brasil
Isabela Mendes Sielski Instituto Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil
Janice Appel Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande do Sul, Brasil
João Vilnei de Oliveira Filho Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Brasil
João Wesley de Souza Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil
Jociele Lambert Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil
Jorge Vasconcellos Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil
José Cirillo Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil
José Maximiano Arruda Instituto Federal do Ceará, Fortaleza, Brasil
Julia Almeida de Mello Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, Brasil

Laís Bravo Serra Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, Brasil
Liliane Benetti Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
Lívia Flores Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Lúcia Pimentel Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
Luciano Bernardino da Costa Universidade de São Paulo, São Carlos, Brasil
Luciano Vinhosa Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil
Lucio Agra Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, Brasil
Ludmila da Silva Ribeiro de Britto Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil
Luizan Pinheiro Universidade Federal do Pará, Belém, Brasil
Marcelo Wasem Universidade Federal do Sul da Bahia, Porto Seguro, Brasil
Marco Pasqualini Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Brasil
Marcos Bonisson Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil
Maria de Fátima Morethys Couto Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil
Maria Luisa Távora Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Marta Strambi Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil
Mauricius Farina Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil
Mônica Zielinsky Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil
Patrícia Pereira Martins Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil
Pablo Gobira Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
Patrícia Pereira Martins Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil
Paulo Silveira Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil
Raquel Stolf Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil
Ramsés Albertoni Universidade Federal de Juiz de Fora | Universidade Federal Fluminense, Brasil
Ricardo Basbaum Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil
Ricardo Maurício Gonzaga Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil
Rodrigo Gonçalves Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil
Rubens Pilegi Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Brasil
Ruy Sardinha Universidade de São Paulo, São Carlos, Brasil
Sabrina Fernandes Melo Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Brasil
Samuel José Gilbert de Jesus Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Brasil
Sandra Makowiecky Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil
Sergio Edgar Villena Fiengo Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica
Sicília Calado Freitas Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Brasil
Tadeu Ribeiro Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Tânia Bloomfield Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Brasil
Tatiana Martins Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Teresinha Barachini Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil
Vanessa Berner Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Vera Beatriz Siqueira Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

:SUMÁRIO

EDITORIAL	10
DOSSIÊ	
Ascânia	17
Luiz Sérgio de Oliveira, Universidade Federal Fluminense, CNPq, Brasil [organizador]	
Percurso Projeto / Objeto [Ensaio de Artista]	20
Ascânia MMM, artista, Brasil	
Sergio Xavier, Universidade Federal Fluminense, Brasil; Zurich University of The Arts, Suíça	
Pela janela do lado	61
Caroline Alciones de Oliveira Leite, Fundação CECIERJ, Universidade Federal Fluminense, Brasil	
A vocação social da arte	75
Luciano Vinhosa, Universidade Federal Fluminense, Brasil	
Quando a escultura se faz corpo do espaço que pulsa	91
Rodrigo Gonçalves dos Santos, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil	
Me chame como quiser, mas me chame de Saia de Marylin: a escultura pública de Ascânia MMM	105
Luiz Sérgio de Oliveira, Universidade Federal Fluminense, CNPq, Brasil	
Arquitetura escultórica na poética de Ascânia MMM	122
Mauricius Martins Farina, Universidade Estadual de Campinas, Brasil	

ARTIGOS

- Escultura Sem título de Ivens Machado na Rua Uruguaiana: instalação, permanência, deslocamento e abandono** 141
Juliana Maria Jabor Santos Faria, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
- Nhá Quitéria de Sorocaba: a comunicação rebelde no muro** 159
Carlos Carvalho Cavalheiro, Universidade de Sorocaba, Brasil
Paulo Celso da Silva, Universidade de Sorocaba, Brasil
- Afinal, e quando o estereótipo resolve falar? É com voz própria ou dublada que fala?** 181
Taliboy, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
- Corposfissuras: comunidades em trânsito e práticas micropolíticas no espaço urbano** 207
Giancarlo Martins, Universidade Estadual do Paraná, Brasil
Ana Paula Tasso Cândido de Lima, Universidade Estadual do Paraná, Brasil
- Cine “El Plata” entre los vecinos de Mataderos y el Complejo teatral de Buenos Aires** 225
Saba Sultani, Universidad de Buenos Aires, Argentina
- Equipamentos públicos como espaços para tecnologia social de transformação em favelas e comunidades urbanas** 246
Laís Tiemi Saito, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Juarez Tadeu de Paula Xavier, Universidade Estadual Paulista, Brasil

ENTREVISTAS

- “A cidade só é vital sendo o que ela é”: Entrevista com o arquiteto Paulo Mendes da Rocha** 267
Ana Gabriela Dickstein Roiffe, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
- “A rua é uma janela de solidariedade para além das assimetrias de poder”: entrevista com Elilson por Bruno Silva** 282
Elilson Gomes do Nascimento, Universidade de São Paulo, Brasil
Bruno Silva, Sotheby's Institute of Arts de Londres, Inglaterra
- Tudo que é vivo incomoda: arte e corpo político no espaço urbano** 306
Verônica D'Agostino Piqueira, Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo, Brasil
Douglas Domingues, Centro Universitário Senac, Brasil
Carla Santana Soares Bulcão, Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo, Brasil

RESENHAS

- Florestas Daninhas do Brasil** 329
Camila Argenta, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil
Gabriel Pundek Scapinelli, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
- Mapas para perder tempo** 344
Juliana Pautilla, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

• :EDITORIAL

Editorial

Com enorme entusiasmo trazemos para nossos leitores e nossas leitoras a quarta edição de arte :lugar :cidade. Com essa publicação, rigorosamente dentro do cronograma traçado, o periódico avança na consolidação de um lugar destacado entre as publicações acadêmicas na área das Artes.

O dossiê, central à edição, é dedicado à obra escultórica de Ascânio MMM, em especial aquela que tem as ruas de nossas cidades, dos dois lados do Atlântico, como destino. Abrindo a edição e o dossiê, o Ensaio de Artista desenvolvido por Ascânio MMM e Sergio Xavier, a partir de sucessivas visitas do artista-designer ao ateliê do escultor no Estácio, região central do Rio de Janeiro. O extraordinário trabalho que emergiu dessa parceria nos levou a deslocar o Ensaio de Artista para a abertura da edição. Assim, antes que nossos colaboradores e nossa colaboradora apresentem suas análises, reflexões e fabulação crítica, temos a voz do próprio Ascânio em uma tradução gráfica conduzida por Sergio Xavier.

Depois de atravessarmos o rico processo criativo e um pouco da história da obra de Ascânio contada por ele mesmo no Ensaio de Artista, os cinco textos do dossiê trazem diferentes possibilidades de aproximação e de leitura da escultura pública de Ascânio. As fabulações oníricas de Caroline Alciones de Oliveira Leite em torno da escultura *Módulo 6.5* (1970-1997) são seguidas pela análise teórico-histórica de Luciano Vinhosa acerca da “vocação social da arte”. Na sequência, Rodrigo Gonçalves dos Santos traz sua leitura fenomenológica de algumas obras de Ascânio, enquanto Luiz Sérgio de Oliveira elabora algumas reflexões políticas em torno do

lugar da escultura na cidade contemporânea, a partir de *Módulo Rio (Módulo 8.4)* (1971-1983). Fechando o dossiê, Mauricius Farina propõe “uma leitura em que a razão se alia ao sensível como forma de conhecimento expandido”.

Na sequência de sua edição 2.2, a seção Artigos traz as contribuições de Juliana Maria Jabor Santos Faria, Carlos Carvalho Cavalheiro e Paulo Celso da Silva; Taliboy; Giancarlo Martins e Ana Paula Tasso Cândido de Lima; Saba Sultani; e Laís Tiemi Saito e Juarez Tadeu de Paula Xavier. A seção de Entrevistas apresenta os trabalhos de Ana Gabriela Dickstein Roiffe; Elilson Gomes do Nascimento e Bruno Silva; além de Verônica D'Agostino Piqueira, Douglas Domingues e Carla Santana Soares Bulcão. Fechando a edição 2.2 de *arte :lugar :cidade*, as Resenhas de Camila Argenta e Gabriel Pundek Scapinelli; e Juliana Pautilla.

Concluir e publicar uma nova edição de *arte :lugar :cidade* é um motivo de regozijo e de orgulho, em especial quando a edição, a partir de seu dossiê, é dedicada a Ascânio MMM, artista que condensa em sua obra o que há de mais significativo e destacado na atualidade da escultura brasileira contemporânea. Para finalizar, nosso reconhecimento a todas, todos e todes que colaboraram com a realização desta edição, em especial os/as/es estudantes de artes da Universidade Federal Fluminense, aqui representados pelos talentosos/as e incansáveis Sergio Xavier, Rebeca Souza e Giovanna Alves.

Seguimos...

Luiz Sérgio de Oliveira
outubro de 2025

Editorial

It is with great enthusiasm that we bring our readers the fourth edition of *arte :lugar :cidade*. With this publication, strictly within the planned schedule, the journal advances in consolidating its prominent place among academic publications in the field of the arts.

The dossier, central to this edition, is dedicated to the sculptural work of Ascânio MMM, especially that which has the streets of our cities, on both sides of the Atlantic, as its destination. Opening the edition and the dossier is the Artist's Essay developed by Ascânio MMM and Sergio Xavier, based on artist-designer successive visits to the sculptor's studio in Estácio, in central Rio de Janeiro. The extraordinary work that emerged from this partnership led us to move the Artist's Essay to the opening of the issue. Thus, before our contributors present their analysis, reflection, and critical fabulation, we have the voice of Ascânio himself in a graphic translation conducted by Sergio Xavier.

After going through the rich creative process and a little of the history of Ascânio's work as told by himself in the Artist's Essay, the five texts in the dossier offer different possibilities for approaching and reading Ascânio's public sculpture. Caroline Alciones de Oliveira Leite's dreamlike fables around the sculpture *Módulo 6.5* (1970-1997) are followed by Luciano Vinhosa's theoretical-historical analysis of the "social vocation of art." Next, Rodrigo Gonçalves dos Santos offers his phenomenological reading of some of Ascânio's works, while Luiz Sérgio de Oliveira elaborates on some political reflections on the place of sculpture in the contemporary city,

based on *Módulo Rio (Módulo 8.4)* (1971-1983). Closing the dossier, Mauricius Farina proposes "a reading in which reason allies itself with the senses as a form of expanded knowledge".

Following on from issue 2.2, the Articles section features contributions from Juliana Maria Jabor Santos Faria, Carlos Carvalho Cavalheiro, and Paulo Celso da Silva; Taliboy; Giancarlo Martins and Ana Paula Tasso Candido de Lima; Saba Sultani; and Laís Tiemi Saito and Juarez Tadeu de Paula Xavier. The Interviews section presents the work of Ana Gabriela Dickstein Roiffe; Elilson Gomes do Nascimento and Brunno Silva; as well as Verônica D'Agostino Piqueira, Douglas Domingues, and Carla Santana Soares Bulcão. Closing edition 2.2 of *arte :lugar :cidade* are reviews by Camila Argenta and Gabriel Pundek Scapinelli; and Juliana Pautilla.

Completing and publishing a new edition of *arte :lugar :cidade* is a source of joy and pride, especially when the edition, based on its dossier, is dedicated to Ascânio MMM, an artist whose work encapsulates the most significant and outstanding aspects of contemporary Brazilian sculpture today. Finally, we would like to acknowledge everyone who collaborated on this edition, especially the art students from Universidade Federal Fluminense, represented here by the talented and tireless Sergio Xavier, Rebeca Souza, and Giovanna Alves.

We continue...

Luiz Sérgio de Oliveira
October 2025

Editorial

Con gran entusiasmo presentamos a nuestros lectores y lectoras la cuarta edición de arte :lugar :cidade. Con esta publicación, rigurosamente dentro del calendario previsto, la revista avanza en la consolidación de un lugar destacado entre las publicaciones académicas en el área de las artes.

El dossier, elemento central de la edición, está dedicado a la obra escultórica de Ascânio MMM, en especial aquella que tiene como destino las calles de nuestras ciudades, a ambos lados del Atlántico. Apertura de la edición y del dossier, el *Ensayo de Artista* desarrollado por Ascânio MMM y Sergio Xavier, a partir de sucesivas visitas del artista-designer al taller del escultor en Estácio, en el centro de Río de Janeiro. El extraordinario trabajo que surgió de esta colaboración nos llevó a trasladar el *Ensayo del Artista* al inicio de la edición. Así, antes de que nuestros colaboradores y colaboradoras presenten sus armas análisis, reflexión y fabulación crítica, tenemos la voz del propio Ascânio en una traducción gráfica realizada por Sergio Xavier.

Después de recorrer el rico proceso creativo y un poco de la historia de la obra de Ascânio contada por él mismo en el *Ensayo del Artista*, los cinco textos del dossier ofrecen diferentes posibilidades de aproximación y lectura de la escultura pública de Ascânio. Las fabulaciones oníricas de Caroline Alciones de Oliveira Leite en torno a la escultura *Módulo 6.5* (1970-1997) son seguidas por el análisis teórico-histórico de Luciano Vinhosa sobre la "vocación social del arte". A continuación, Rodrigo Gonçalves dos Santos ofrece su lectura fenomenológica de algunas obras de Ascânio, mientras

que Luiz Sérgio de Oliveira elabora algunas reflexiones políticas en torno al lugar de la escultura en la ciudad contemporánea, a partir de *Módulo Rio (Módulo 8.4)* (1971-1983). Para cerrar el dossier, Mauricius Farina propone "una lectura en la que la razón se alía con lo sensible como forma de conocimiento expandido".

Siguiendo con su edición 2.2, la sección Artículos presenta las contribuciones de Juliana Maria Jabor Santos Faria, Carlos Carvalho Cavalheiro y Paulo Celso da Silva; Taliboy; Giancarlo Martins y Ana Paula Tasso Candido de Lima; Saba Sultani; y Laís Tiemi Saito y Juarez Tadeu de Paula Xavier. La sección Entrevistas presenta los trabajos de Ana Gabriela Dickstein Roiffe; Elilson Gomes do Nascimento y Bruno Silva; además de Verônica D'Agostino Piqueira, Douglas Domingues y Carla Santana Soares Bulcão. Cierra la edición 2.2 de *arte :lugar :cidade* las reseñas de Camila Argenta y Gabriel Pundek Scapinelli; y Juliana Pautilla.

Concluir y publicar una nueva edición de *arte :lugar :cidade* es motivo de alegría y orgullo, especialmente cuando la edición, a partir de su dossier, está dedicada a Ascânio MMM, artista que condensa en su obra lo más significativo y destacado de la actualidad de la escultura brasileña contemporánea. Para terminar, nuestro agradecimiento a todas y todos los que colaboraron en la realización de esta edición, en especial a los estudiantes de artes de la Universidad Federal Fluminense, aquí representados por los talentosos e incansables Sergio Xavier, Rebeca Souza y Giovanna Alves.

Seguimos...

Luiz Sérgio de Oliveira
octubre de 2025

:DOSSIÊ

Ascânio
Luiz Sérgio de Oliveira
[organizador]

[apresentação]

Ascânio

Luiz Sérgio de Oliveira

Universidade Federal Fluminense, CNPq, Brasil

Esta edição de arte :lugar :cidade é dedicada a Ascânio MMM. Entretanto, não queremos nem podemos tratar este dossier mais-que-especial como uma homenagem, porque, se assim o fizéssemos, seria inevitável constatar que, pela grandeza e pelo lugar da obra de Ascânio na história da arte brasileira contemporânea, a homenageada seria a arte :lugar :cidade.

This issue of arte :lugar :cidade is dedicated to Ascânio MMM. However, we do not want to, nor can we, treat this very special dossier as a tribute, because if we did so, it would be inevitable to realize that, given the greatness and the place of Ascânio's work in the history of Brazilian contemporary art, the homage would be to arte :lugar :cidade itself.

Esta edición de arte :lugar :cidade se dedica a Ascânio MMM. Sin embargo, no queremos ni podemos tratar este dossier tan especial como un homenaje, porque, si lo hiciéramos, sería inevitable constatar que, dada la grandeza y el lugar que ocupa la obra de Ascânio en la historia del arte contemporáneo brasileño, la homenajeada sería arte :lugar :cidade.

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

: ENSAIO DE ARTISTA

PERCURSO PROJETO / OBJETO

Ascânio MMM

Sergio Xavier

Universidade Federal Fluminense, Brasil; ZHdK, Suíça

Através do tempo, a obra de Ascânio MMM se moldou e se reinventou por meio de diferentes geometrias e materialidades, perpassando o espaço público e o institucional. Ainda assim, sem perder o eixo base de seu processo: o objeto e o contato com ele.

A passagem pelo desenho técnico, eventualmente, põe em cena sua formação como arquiteto, algo que, sem dúvida, tem importante impacto em sua prática artística. Mas, apesar disso, o trajeto inverso, de produzir o objeto e depois pensá-lo matematicamente por meio de rascunhos e estudos, é o que traduz sua percepção tátil. O percurso PROJETO / OBJETO é realizado no ateliê. Para Ascânio, a escultura é uma forma de fazer poesia com o objeto.

Este ensaio foi produzido a partir de uma imersão no espaço físico primordial para Ascânio, o ateliê do artista. Além disso, o mergulho se estende também ao rico arquivo e acervo preservados desde seu início no cenário das artes visuais, com a série *Composições*, em 1966. Tal nível de organização e apreço pelo próprio trabalho é o que possibilita trabalhos como este, que visam, além de traçar um percurso memorial de sua obra através do gesto (mão) e do desenho pós-objeto, firmar a importância das referências físicas salvaguardadas pelo próprio artista-criador.

(texto por Sergio Xavier)

JOURNEY: PROJETO / OBJETO

Ascânio MMM

Sergio Xavier

Universidade Federal Fluminense, Brazil; ZHdK, Switzerland

Over time, Ascânio MMM's work has been shaped and reinvented through different geometries and materials, spanning public and institutional spaces. Even so, he has never lost sight of the core of his process: the object and contact with it.

His background in technical drawing eventually brings his training as an architect to the fore, something that undoubtedly has an important impact on his artistic practice. But despite this, the reverse process of producing the object and then thinking about it mathematically through sketches and studies is what translates his tactile perception. The *PROJETO / OBJETO* journey takes place in the studio. For Ascânio, sculpture is a way of making poetry with the object.

This essay was produced from an immersion in the physical space that is primordial to Ascânio, the artist's studio. In addition, the immersion also extends to the rich archive and collection preserved since his beginning in the visual arts scene, with the *Composições* series in 1966. Such a level of organisation and appreciation for his own work is what makes works like this possible, which aim not only to trace a memorial path of his work through gesture (hand) and post-object drawing, but also to establish the importance of the physical references safeguarded by the artist-creator himself.

(text by Sergio Xavier)

PROCESO: PROJETO / OBJETO

Ascânio MMM

Sergio Xavier

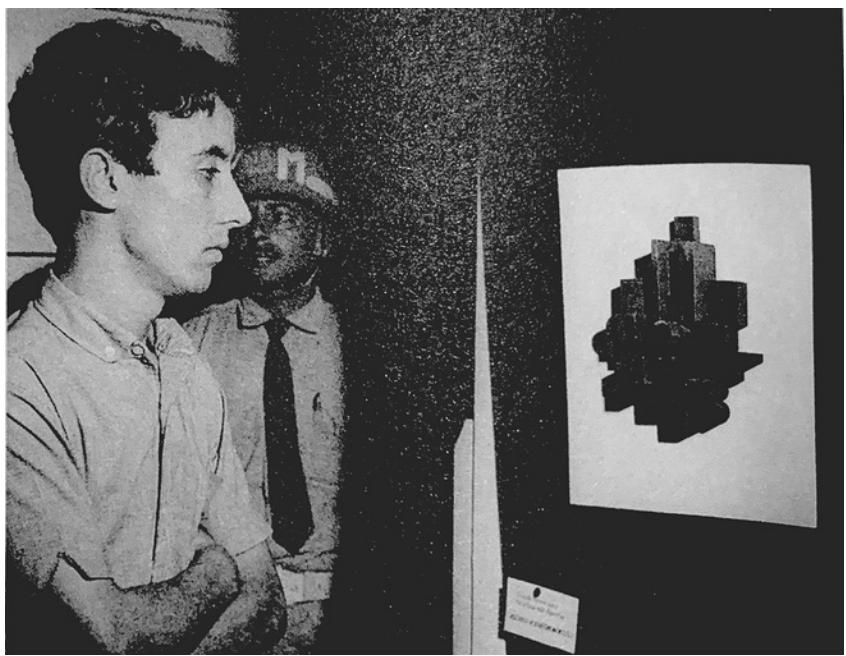
Universidade Federal Fluminense, Brasil; ZHdK, Suiza

Con el tiempo, el trabajo de Ascânio MMM se ha ido moldeando y reinventando a través de diferentes geometrías y materiales, abarcando espacios públicos e institucionales. Aun así, nunca ha perdido de vista el núcleo de su proceso: el objeto y el contacto con él.

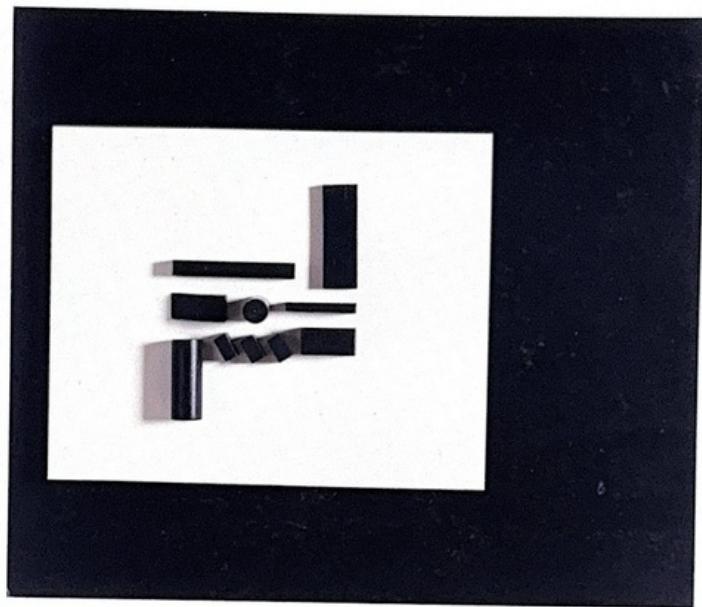
Su formación en dibujo técnico acaba poniendo de relieve su formación como arquitecto, algo que sin duda tiene un impacto importante en su práctica artística. Pero, a pesar de ello, el proceso inverso de producir el objeto y luego pensar en él matemáticamente a través de bocetos y estudios es lo que traduce su percepción táctil. El proceso del *PROJETO / OBJETO* tiene lugar en el estudio. Para Ascânio, la escultura es una forma de hacer poesía con el objeto.

Este ensayo se ha elaborado a partir de una inmersión en el espacio físico que es primordial para Ascânio, el estudio del artista. Además, la inmersión también se extiende al rico archivo y colección conservados desde sus inicios en la escena de las artes visuales, con la serie *Composições* en 1966. Este nivel de organización y apreciación de su propio trabajo es lo que hace posibles obras como esta, que no solo pretenden trazar un recorrido conmemorativo de su obra a través del gesto (la mano) y el dibujo posobjetual, sino también establecer la importancia de las referencias físicas salvaguardadas por el propio artista-creador.

(texto de Sergio Xavier)



MEU PRIMEIRO TRABALHO



NOME: COMPOSIÇÃO UM

TAMANHO: 68 x 79 x 11 cm

DATA DO PROJETO 1966 | DATA DA EXECUÇÃO FEV. 66

PARTICIPAÇÕES: 1º SALÃO DE ARTE (MAM-#10) 1966

PROPRIETÁRIO: MEU ACESSO, ESTÁ NA MINHA CASA (2/1/2014)

DATA DA COMPRA: — | VENDEDOR: —

DADOS TÉCNICOS

EUCATEX FINO

1º FONDO: BRANCO FOSCO] YPIRANGA A ÓLEO.

2º FONDO: PRETO FOSCO]

PEDAÇOS DE MADEIRA DE DIFERENTES TAMANHOS

PÁGINA 202 DO LIVRO "ASCANIO MMM" / 2005

PÁGINA 176 DO LIVRO "... POÉTICA DA PRAZÃO"

MEU ACESSO, ESTÁ NA MINHA CASA

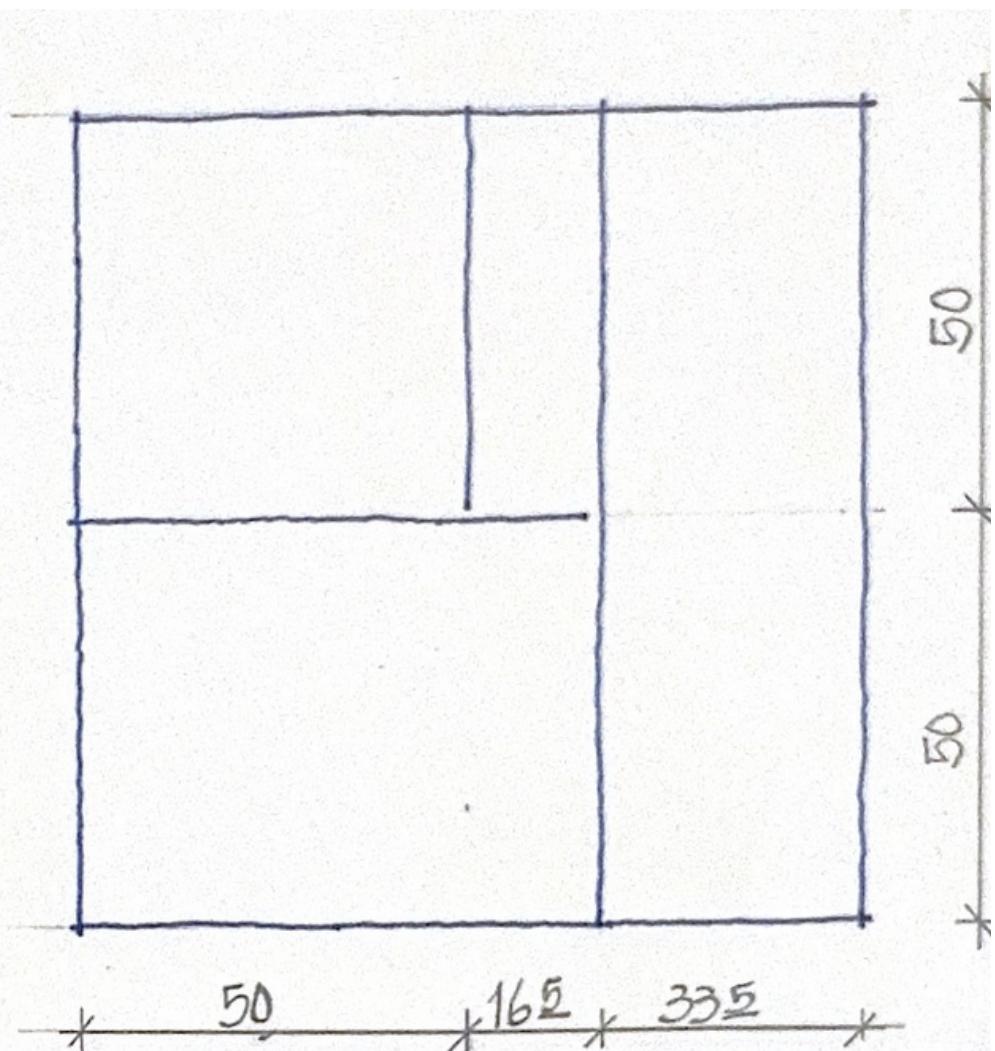
COM ESTE TRABALHO, EU INICIEI A PARTICIPAÇÃO
NO CONTEXTO CULTURAL DAS ARTES PLÁSTICAS
(I SALÃO DE ABRIL)

INSCRIGAÇÕES ATÉ 2000 DO QUADRO:

100.000

4.000

2/65



ASCÂNIO MMM
1978

1/3

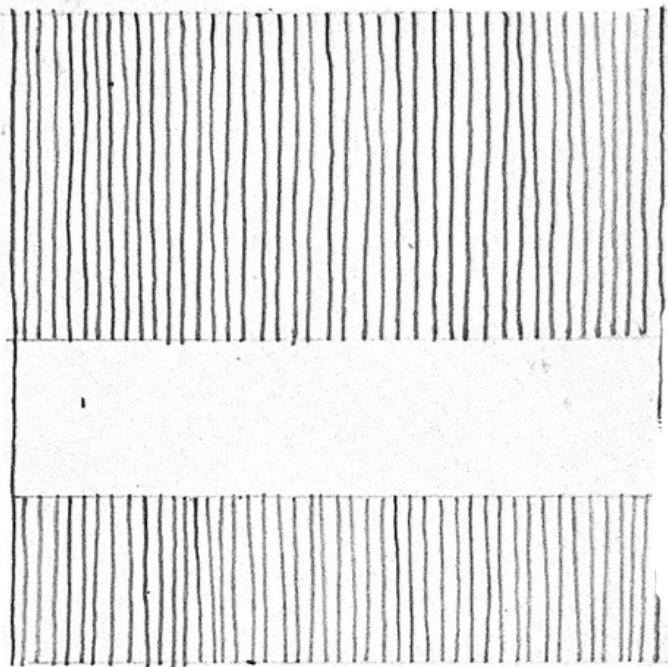
PRENUO 2 / 1978

1/3

ASSINATURA
A GRÂVADOR ELÉTRICO

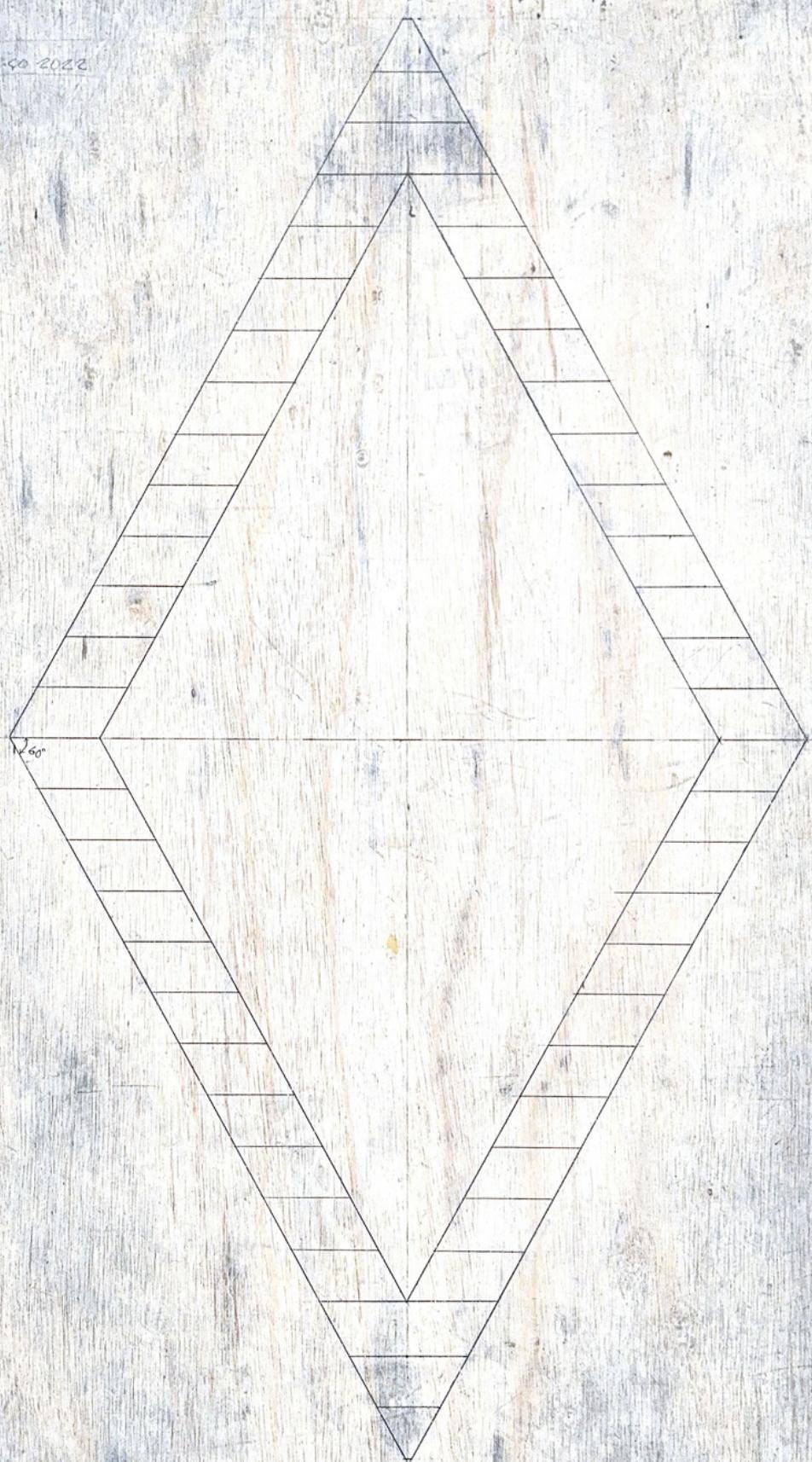
A CANETA HIDROGRÁFICA
(PINCEL ATÔMICO)

22⁵ my, 22⁵ my, 45

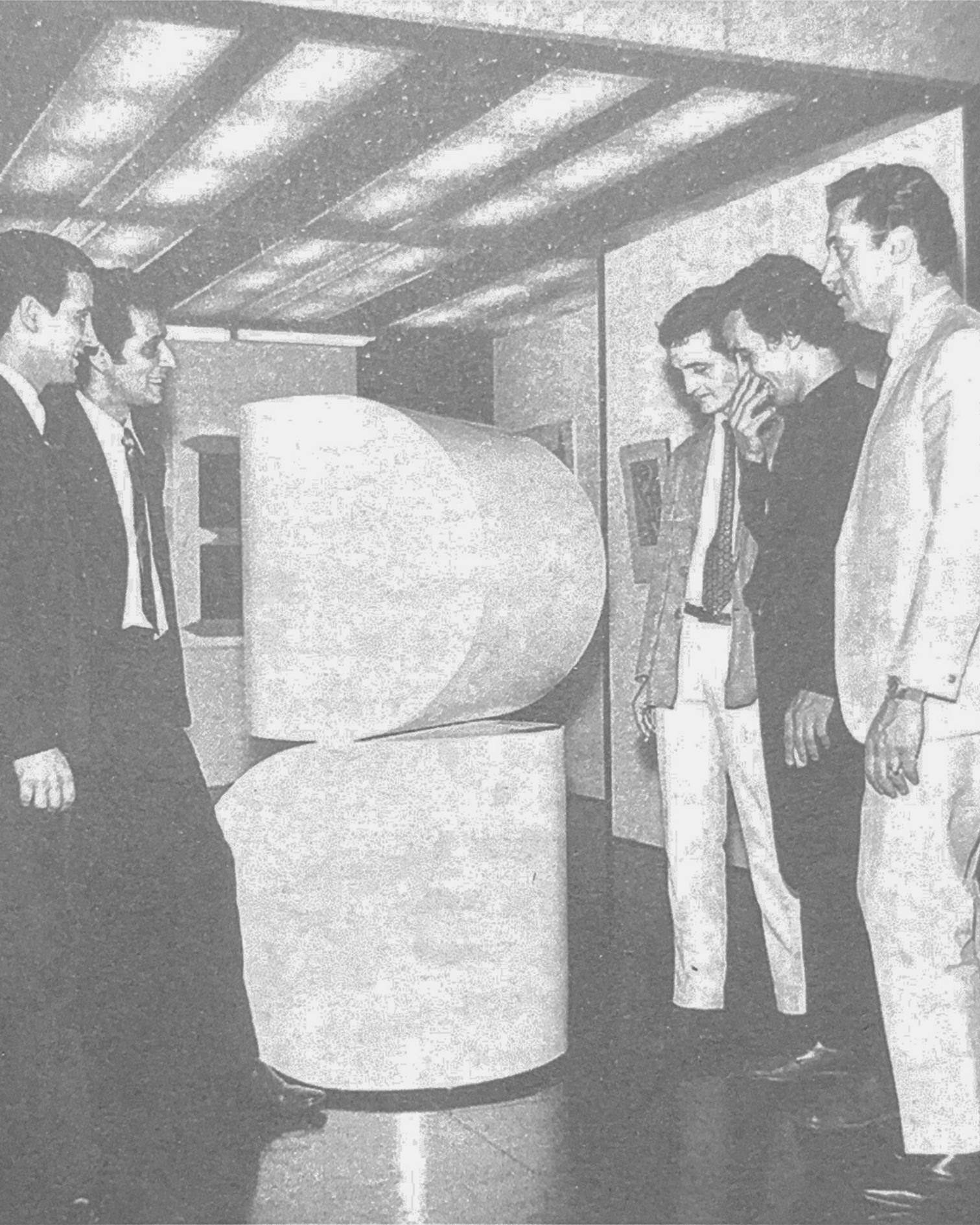


1/5

2/5 MAR-20 2022





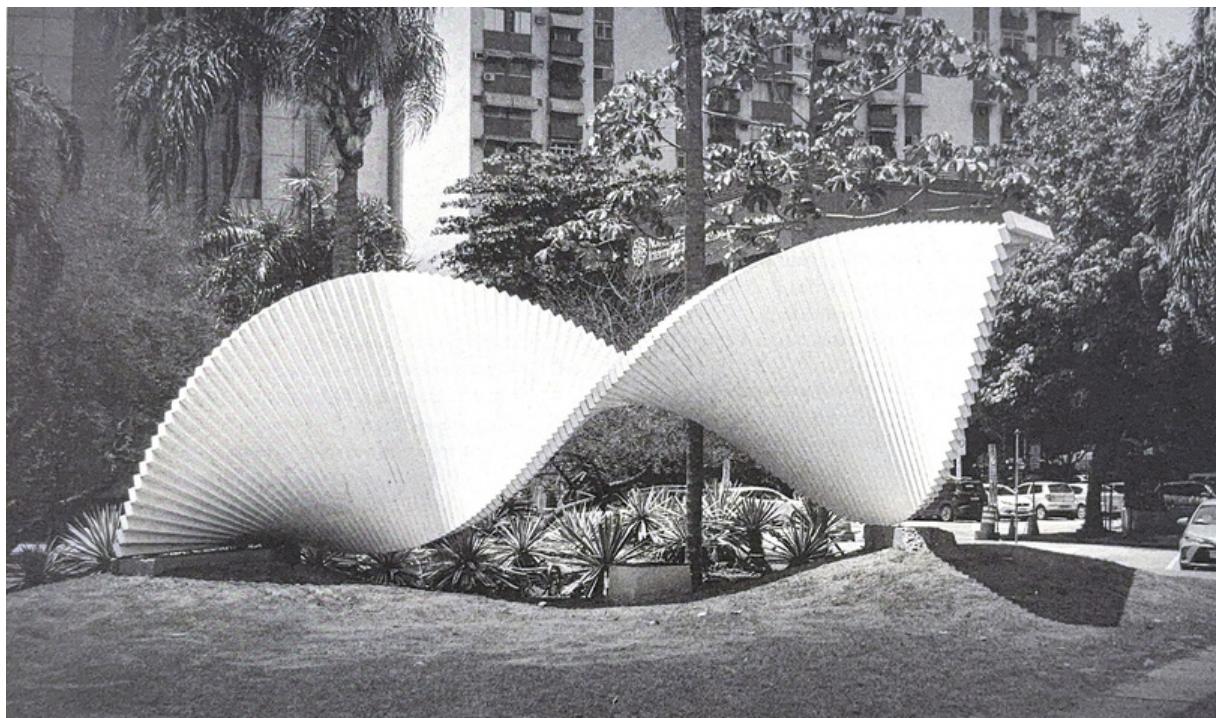












SUPERPOSIÇÃO USO PERFIS

$$RAIO = 225 \text{ CM}$$

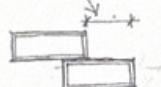
COMPRIMENTO DO CÍRCULO

$$C = 2 \pi r$$

$$C = 2 \times 3,14 \times 2,25$$

$$\boxed{C = 1413 \text{ CM}}$$

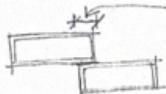
ÁREA LIVRE DE CADA PERFIL



$$1413 \div 120 \text{ PERFIS} = 11,77 \text{ CM}$$

SUPERPOSIÇÃO

$$15 - 11,77 = \boxed{3,23 \text{ CM}}$$



762
 1524
 2286
 3048
 381
 4572
 5324
 6096
 6858
 762
 8382
 9144
 9906
 10668

- AS BARRAS (PERFIS) ①
 ⑥0 E ⑫0 SE SOBRE-
 PÔEM NA PROTAGÃO

- A BARRA ① FICARÁ
ENCOSTADA NO CHÃO
- A BARRA ⑫0 FICARÁ
PARALELA AO CHÃO
E A CÉRCA DE 280 CM
DE ALTURA.

FURADO DE 92 MM PAPÉ
PASSAGEM DO TUBO

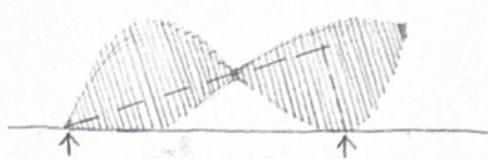
FURADO 82 MM X 75 MM X
225 MM X 280 MM
300 MM

PERFIL PIETANO

ALUMÍNIO 6" x 3"

UBO DE 8" x 3"
ARA INTERFIXADA POR PERFIS
/ PARAFUSOS M6x12 E,
OPÇÕES DE AGO INOXIDAVEL

22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40



70 PERFIIS = 685,8 cm
225 cm
DISTÂNCIA ENTRE APÓIOS X
90 PERFIIS x 7,62 = 685,8 cm

$$r^2 = (685,8)^2 + (225)^2$$

$$D^2 = 470321,64 + 50625$$

$$D = 721,76 \text{ cm}$$

DISTÂNCIA ENTRE APÓIOS

EIXO ESTRUTURAL
TUBO SCHEDULE
80 - 3" PRETO

ASCÂNIO 1970/97
ESCALA 1:10 - P10,6 FEV.97

150

ASCANIO MMM

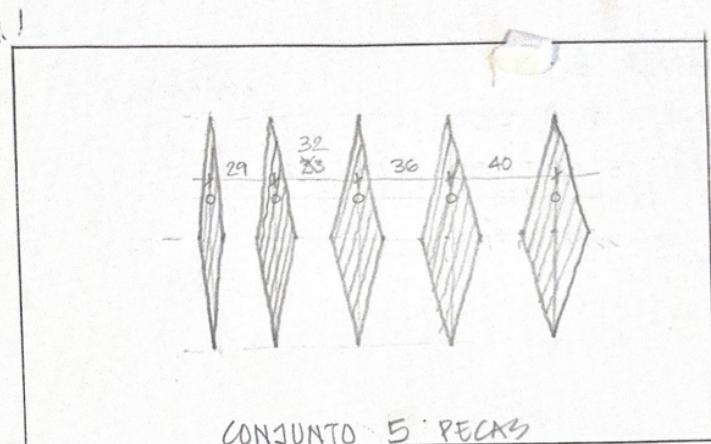
LOSANGULAR 11, 2001

POLÍPTICO DE 5 PEÇAS (4/5)

EDIÇÃO 11/3

Assassinato

A PIROGRÁFO
E
GRAFITE



NOME DO TRABALHO

DIMENSÕES:

DATA DO PROJETO

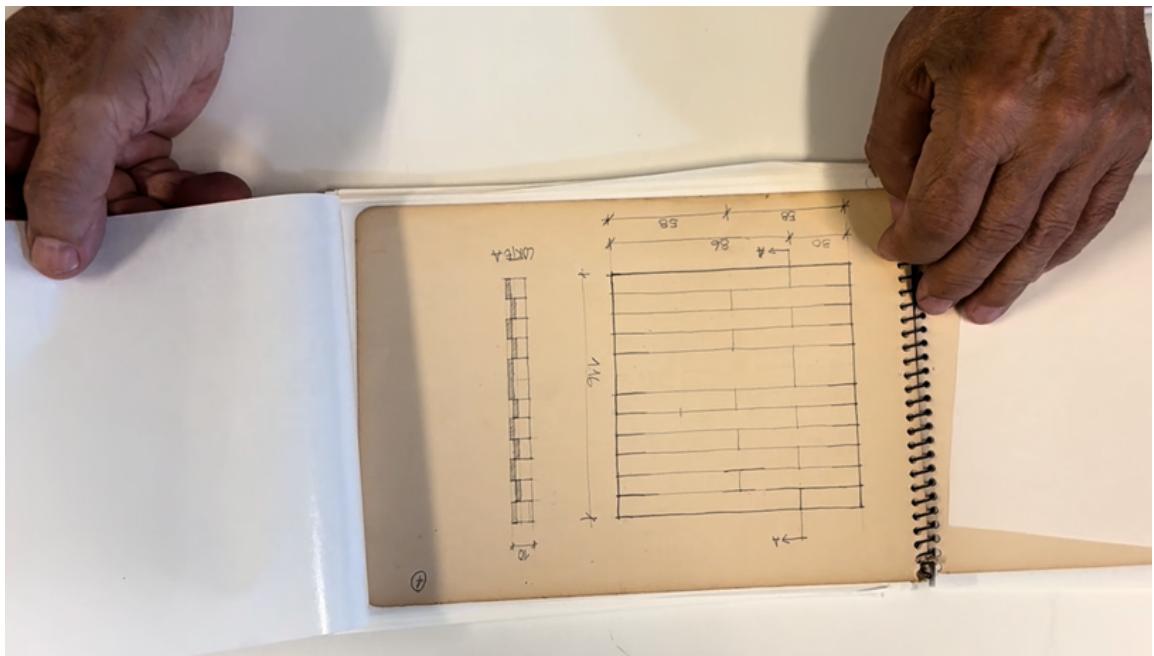
PARTICIPAÇÕES

DETALHES

LOSANGULAR 11 | 2001

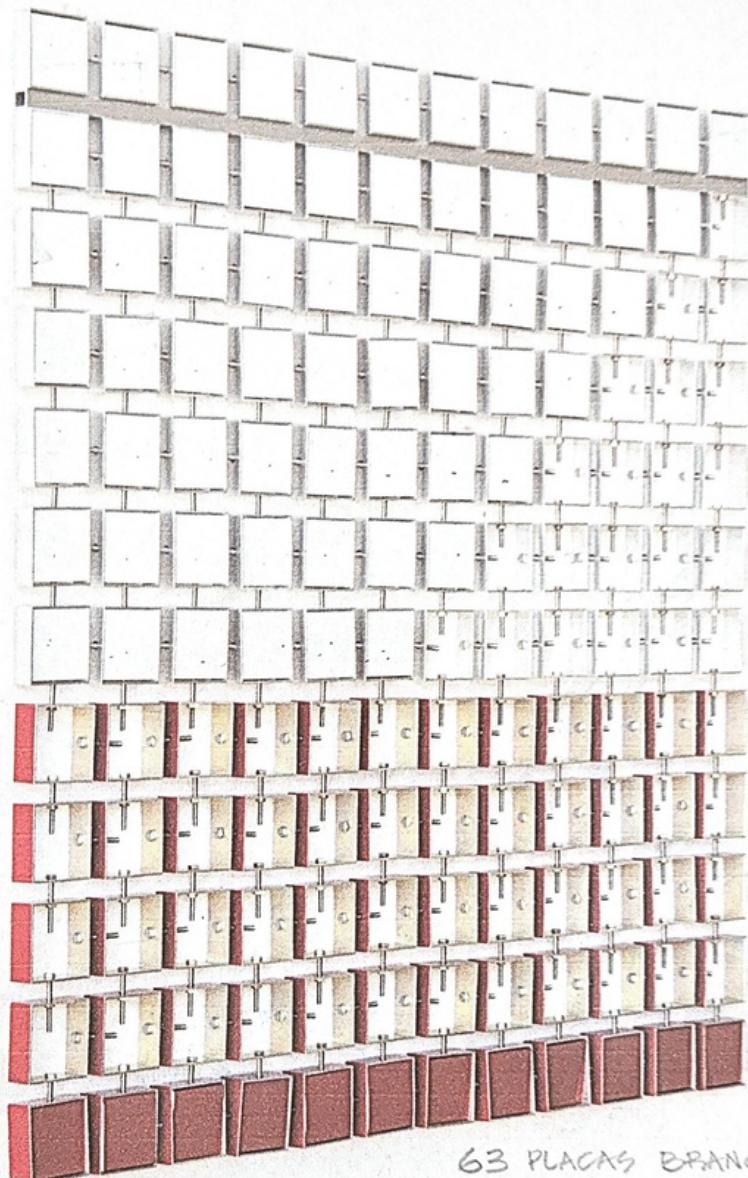
160 x 164 x 6,5 cm

POLÍPTICO DE 5 PEÇAS





ONACORS 12



63 PLACAS BRANCAS

12 PLACAS VERMELHAS

63 PERFIS BRANCOS

60 PERFIS VERMELHOS

21 PERFIS COR NATURAL

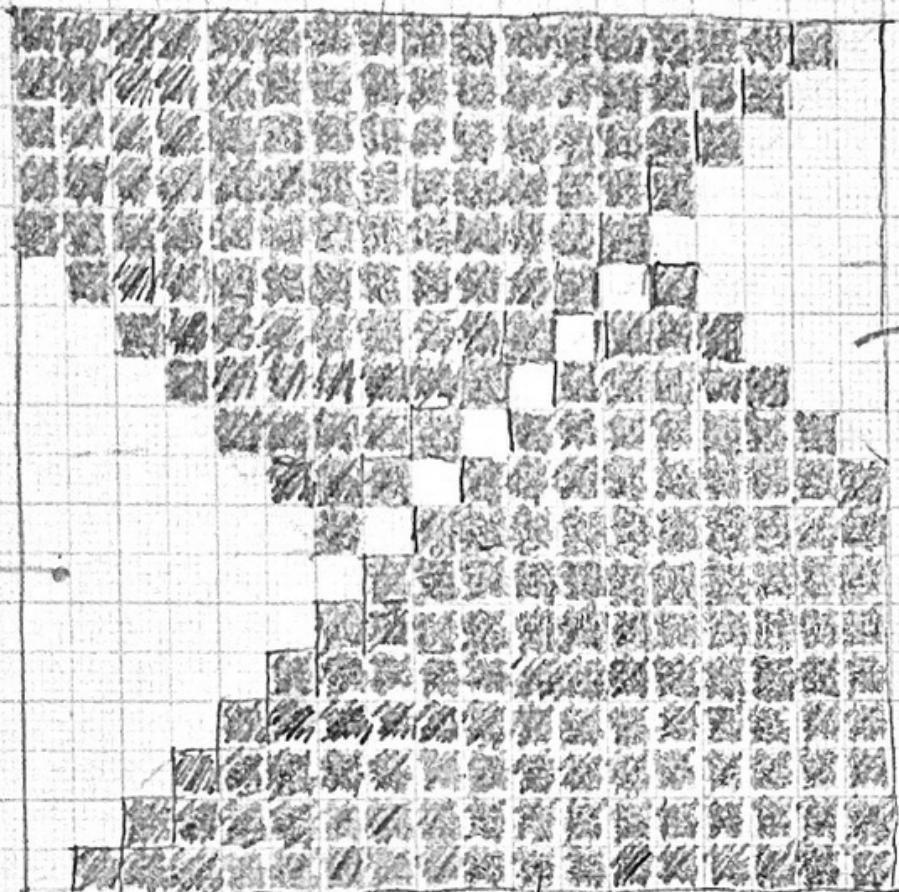
PLACAS PPIETAS

4
3
4
5

10

15

PERFV?
VPTM.
SEM COR



PE

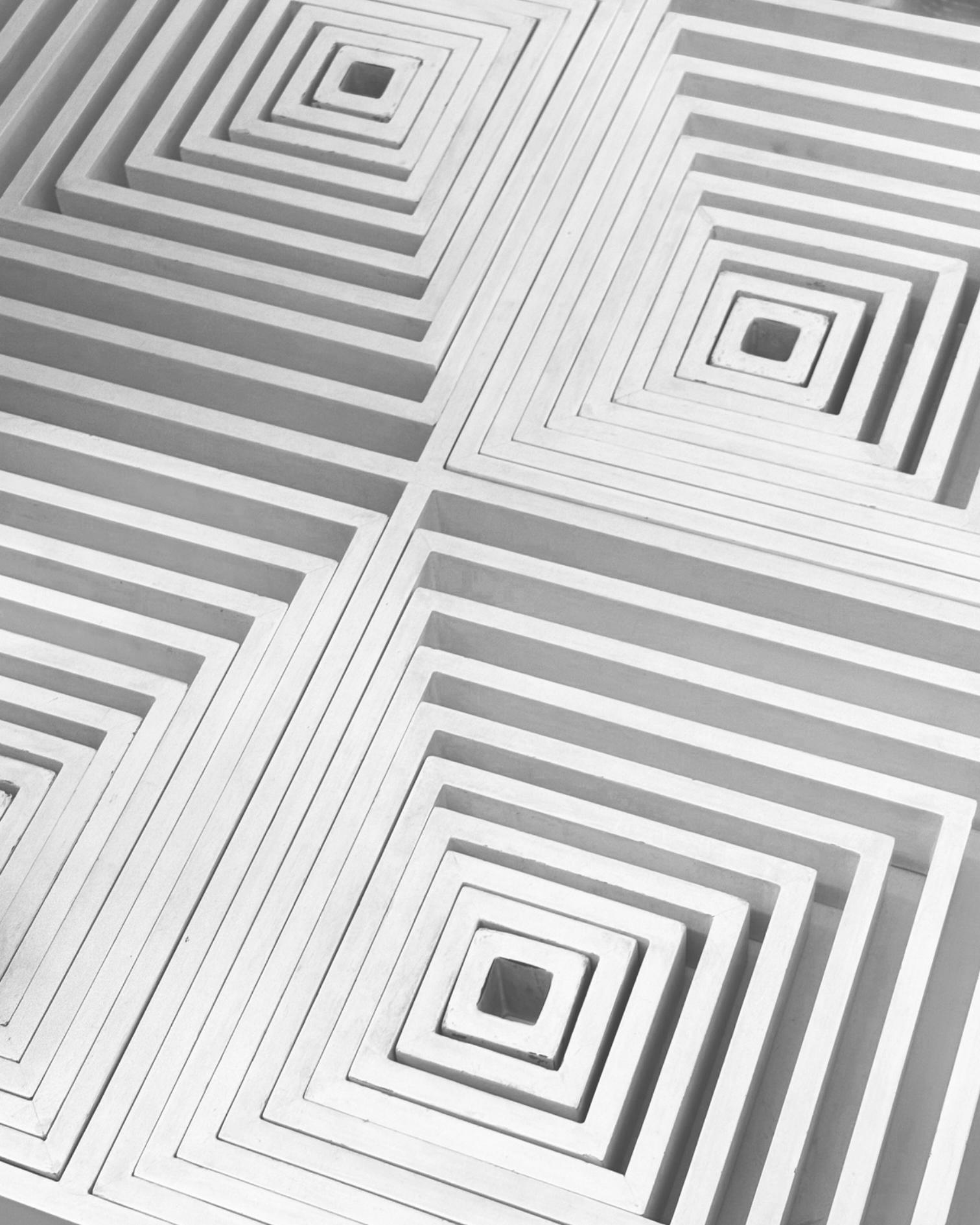
PLACAS BRANCHAS

4 MARGO 2020

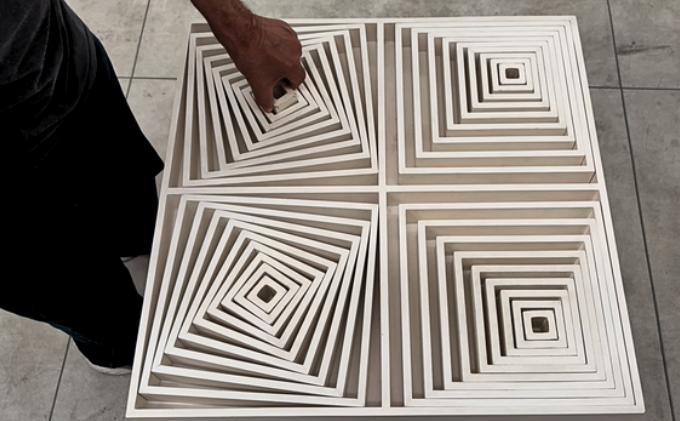
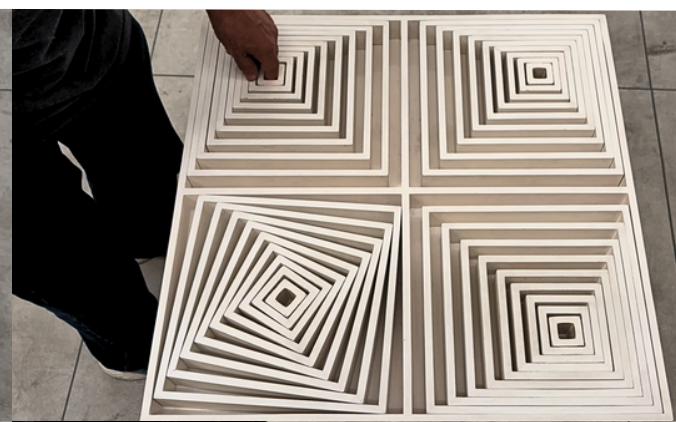
AMM

PPIS AMARELOS?

SEM COR



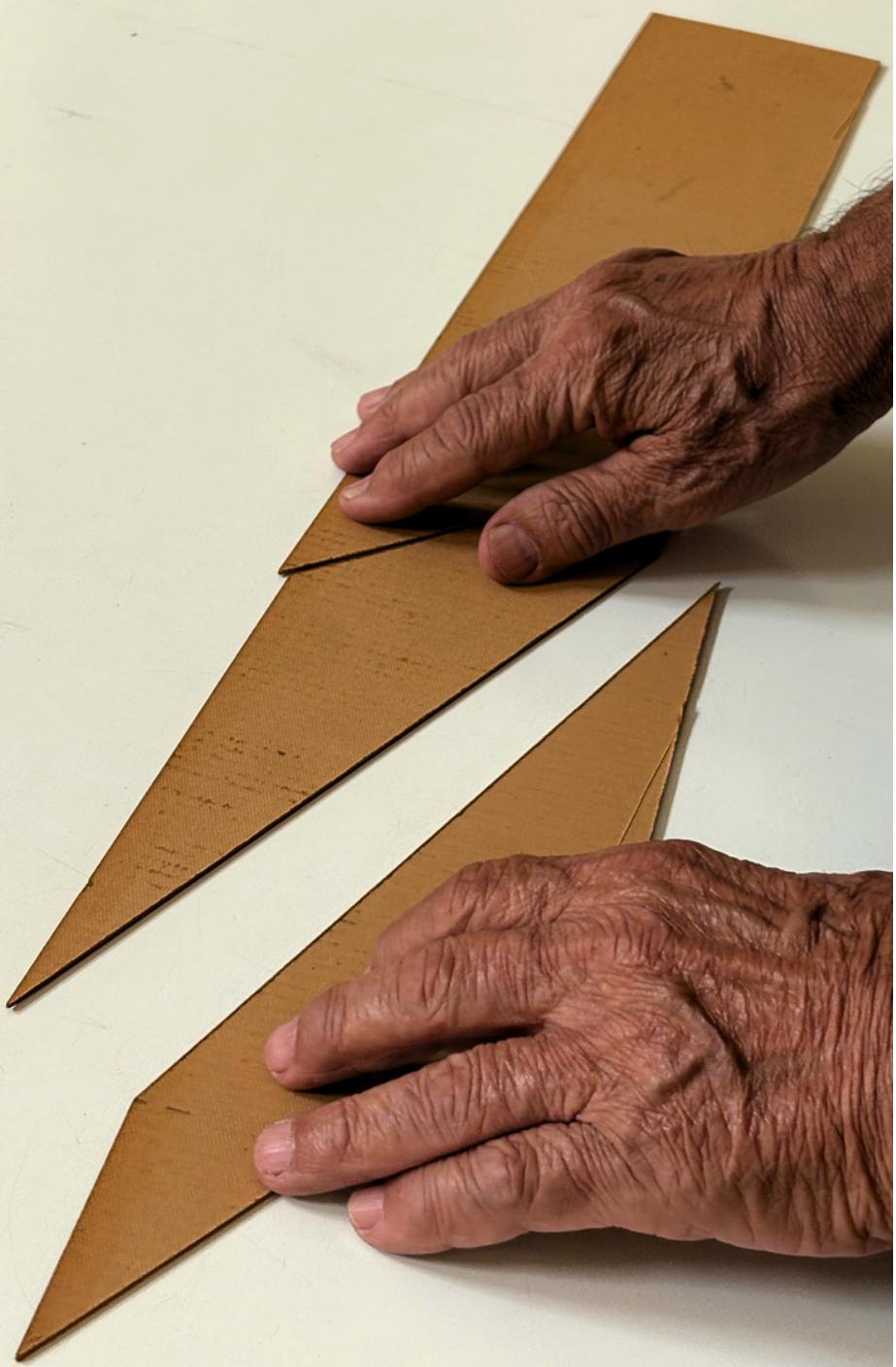


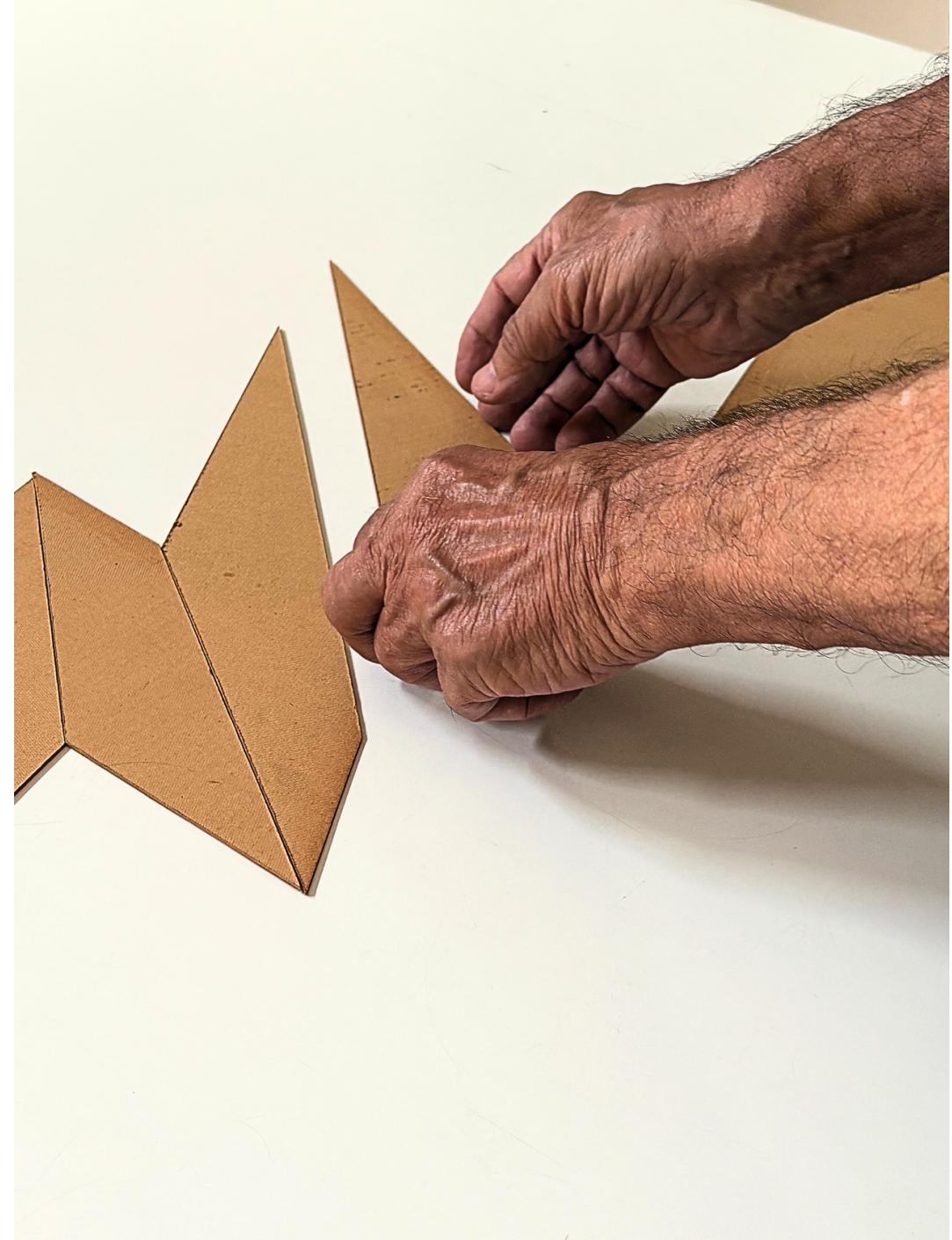


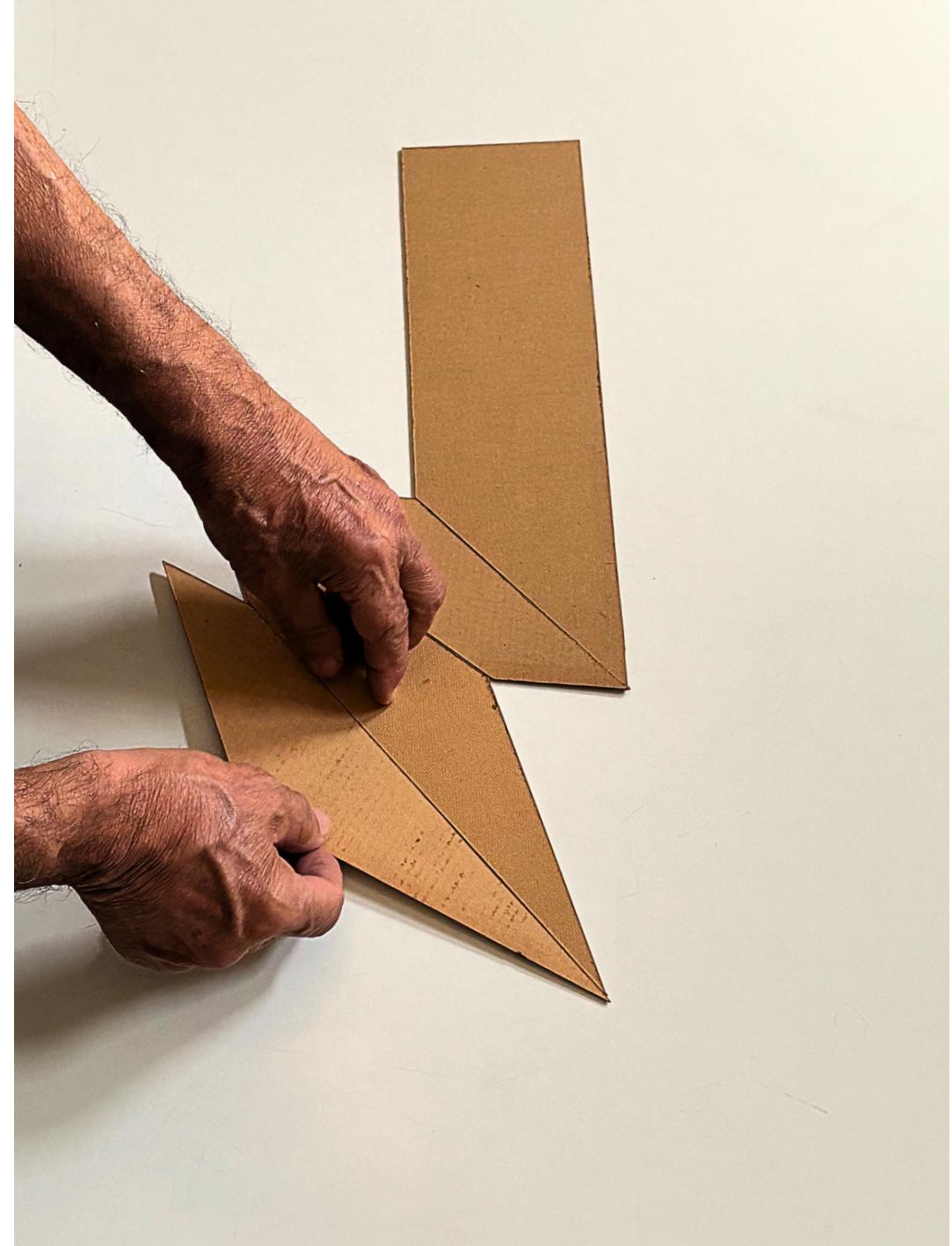


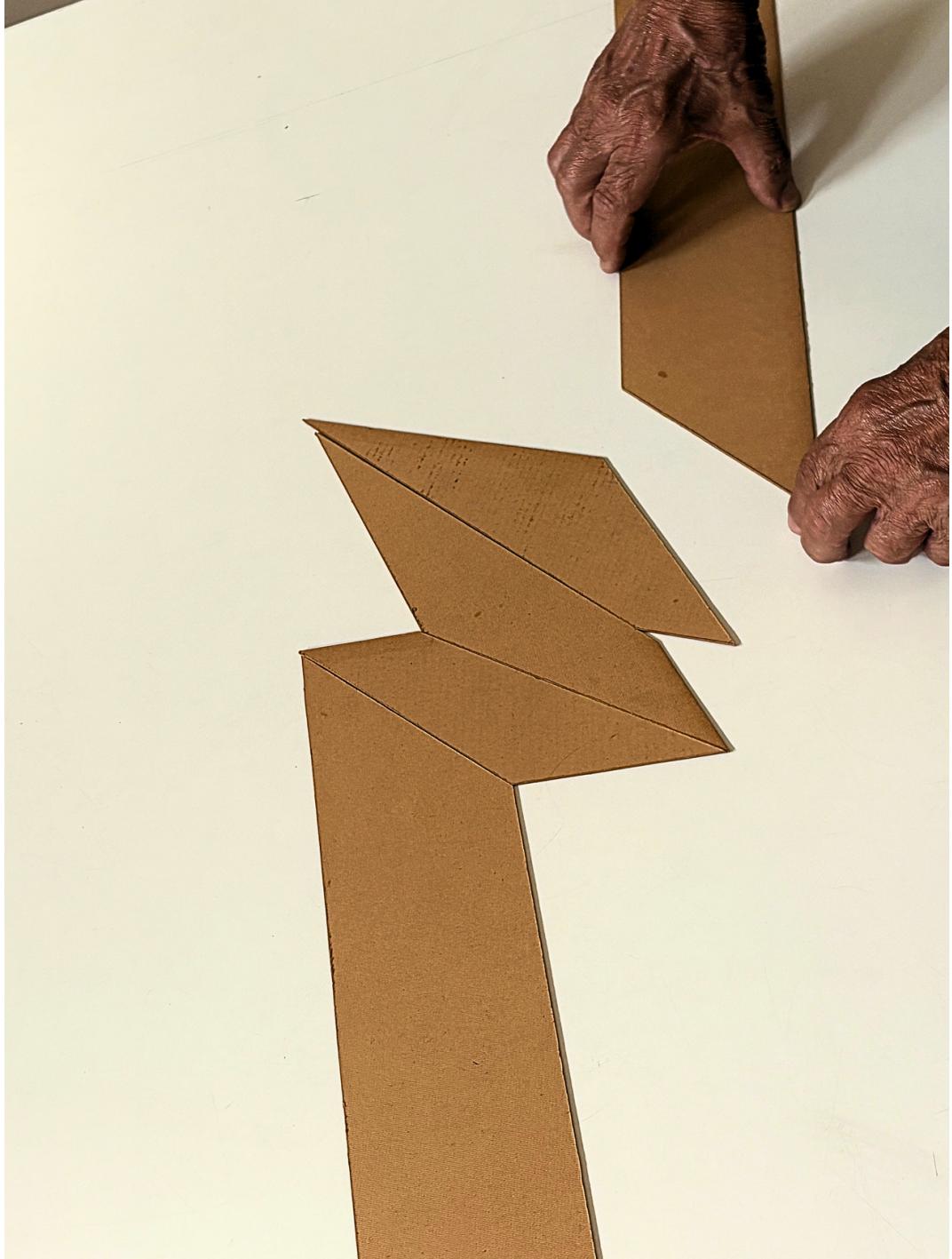


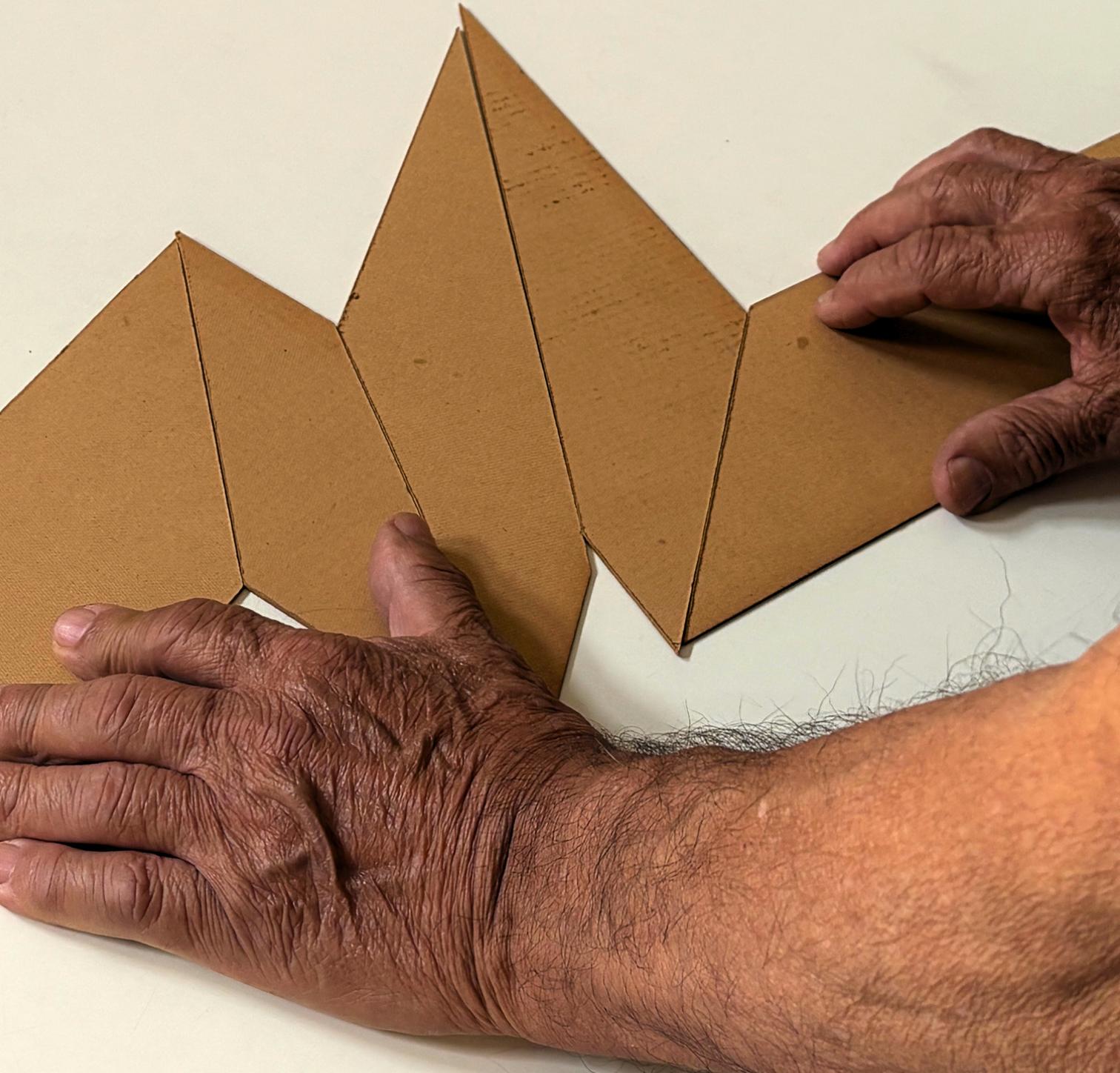












ASCÂNIO

Ascânio MMM é artista visual e arquiteto, nascido em Fão, Portugal, em 1941, e radicado no Rio de Janeiro desde 1959. Frequentou a Escola Nacional de Belas Artes 1963 e 1964, formou-se em Arquitetura e Urbanismo pela FAU/UFRJ, iniciou sua produção artística em 1966. Sua produção é marcada pela investigação contínua das relações entre escultura, arquitetura, matemática e filosofia. Durante os anos 1970, produziu esculturas modulares explorando progressões geométricas, luz e sombra. Nos anos 1980, introduziu os Fitangulares e esculturas Piramidais. A partir de sua primeira escultura no espaço público, passou a usar alumínio industrial, criando grandes estruturas públicas com vazios e tramas geométricas que dialogam com o espaço urbano e a percepção do espectador. Entre 2000 e 2020, produziu séries como Flexos, Qualas e Quasos, com módulos articulados e ênfase na fluidez visual e na desmaterialização da forma. Suas obras integram acervos como os do MAM Rio, MAM SP, MASP, Museu de Arte do Rio (MAR) e Pinacoteca de São Paulo. Ascânio também é reconhecido por sua atuação no debate sobre arte construtiva no Brasil, sendo considerado uma figura central da arte contemporânea de matriz construtiva.

<https://www.ascaniommm.com/>

Sergio Xavier é artista e estudante de Graduação em Artes na Universidade Federal Fluminense. Nascido em Duque de Caxias, Rio de Janeiro, é Pesquisador bolsista de iniciação científica do CNPq, sob a orientação do Prof. Luiz Sérgio de Oliveira, e editor executivo do periódico acadêmico *arte :lugar :cidade*. Integrante do grupo de pesquisa Arte e Democracia. Cofundador da Liga Acadêmica de Artes da UFF (LAArte-UFF), membro do conselho curatorial da Galeria Gaia da UFF desde 2024, recebeu Menção Honrosa no Prêmio Vasconcellos Torres de Excelência Acadêmica (2024). Em 2025, ingressa na ZHdK (Zurich University of the Arts) como aluno convidado no Master Cultural Critique - Major Curatorial Studies, por meio do Global South Scholarship Programme.

<https://orcid.org/0009-0002-6827-5687> | sxavier@id.uff.br

<http://lattes.cnpq.br/1450917577941422>

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 Ascânio MMM, Sergio Xavier

Legenda das imagens

1. Ascânio com *Composição 7* na II Exposição Geral de Belas Artes, 1966. Arquivo Ascânio MMM.
2. Primeira ficha técnica, 1966. Arquivo Ascânio MMM.
3. Escritos em ficha técnica, 1966. Arquivo Ascânio MMM.
4. Colagem com escritos e rascunhos de artista, 1981. Arquivo Ascânio MMM.
5. Colagem com escritos e rascunhos de artista, 1977-1978. Arquivo Ascânio MMM.
6. Planta baixa para *Piramidal 32*, escala 1.1 em cima de chapa de compensado para execução, 1999. Arquivo Ascânio MMM.
7. Maquetes do *Semicilindros 3*, 1969. Foto: Sergio Xavier, 2025.
8. *Semicilindros 3*, Prêmio Aquisição no Salão da Bússola, MAM Rio, 1969. Arquivo Ascânio MMM.
9. Maquete sobre trabalho, *Semicilindros 3*. Foto: Sergio Xavier, 2025.
10. Ascânio com maquete *Semicilindros 3*, I. Foto: Sergio Xavier, 2025.
11. Ascânio com maquete *Semicilindros 3*, II. Foto: Sergio Xavier, 2025.
12. Estante de maquetes. Foto: Sergio Xavier, 2025.
13. *Módulo 6.5*, 1970-1997. Instalada em frente ao Centro Administrativo São Sebastião, Prefeitura do Rio de Janeiro. Arquivo Ascânio MMM.
- 14 - 15. Estudo para *Módulo 6.5*. Arquivo Ascânio MMM.
16. Ficha técnica 150, *Losangular 11*, 2001. Arquivo Ascânio MMM.
17. Ascânio manipulando caderno de 1978. Fotos: Sergio Xavier, 2025.

18. Quacors em processo. Foto: Sergio Xavier, 2025.

19. Impressão com escritos, *Quacors 12*, 2025. Arquivo Ascânio MMM.

20 - 21. Projeto de *Quacors*, 2020. Arquivo Ascânio MMM.

22. *Caixa 2*, 1968. Foto: Sergio Xavier, 2025.

23. Toque em *Caixa 2*. Foto: Sergio Xavier 2025.

24 - 25. *Mão, Objeto, Ascânio*. Fotomontagem, Sergio Xavier, 2025.

26 - 32. *Mãos e Fitangulares*, 2025. Fotos: Sergio Xavier, 2025.

33. Assinatura Ascânio MMM,1997. Arquivo Ascânio MMM.

Pela janela do lado

Through the Side Window

Por la ventana de al lado

Caroline Alciones de Oliveira Leite

Fundação CECIERJ, Universidade Federal Fluminense, Brasil

RESUMO

Este texto se apresenta sob o formato de uma crônica fabulada a partir da perspectiva de alguém que, cotidianamente, tem seu trânsito em direção ao trabalho marcado pelo encontro com *Módulo 6.5* (1970-1997), escultura de Ascânio MMM, instalada em frente ao prédio da sede da Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. A personagem da crônica é *ela*, alguém sem identidade revelada, pois poderia ser todo mundo e ninguém. A crônica é atravessada por referências da literatura, como o poema *A uma passante* de Charles Baudelaire, da história e da teoria da arte, da fenomenologia da percepção e da topologia. Cabe destacar que foram de contribuição fundamental para a escrita desta crônica duas visitas realizadas ao ateliê de Ascânio MMM. No deslocamento entre Niterói e Rio de Janeiro, *ela* tem uma experiência singular da cidade a partir do encontro com a escultura de Ascânio pela janela do lado do ônibus.

Palavras-chave: *Módulo 6.5* (1970-1997), Ascânio MMM, Cidade Nova, escultura, espaço público

ABSTRACT

This text is presented in the form of a fictional chronicle from the perspective of someone whose daily commute to work is marked by an encounter with *Módulo 6.5* [Module 6.5] (1970-1997), a sculpture by Ascânio MMM, installed in front of the Rio de Janeiro City Hall building. The character in the chronicle is *her*, someone whose identity is not revealed, as she could be anyone and no one. The chronicle is interspersed with references to literature, such as Charles Baudelaire's poem *To a Passing Woman*, history and art theory, the phenomenology of perception, and topology. It is worth noting that two visits to Ascânio MMM's studio were fundamental to the writing of this chronicle. On her commute between Niterói and Rio de Janeiro, *she* has a unique experience of the city when she encounters Ascânio's sculpture through the bus window.

Keywords: *Módulo 6.5* [Module 6.5] (1970-1997), Ascânio MMM, Cidade Nova, sculpture, public space

RESUMEN

Este texto se presenta en forma de crónica fabulada desde la perspectiva de alguien que, a diario, tiene su trayecto hacia el trabajo marcado por el encuentro con *Módulo 6.5* (1970-1997), escultura de Ascânio MMM, instalada frente al edificio de la sede del Ayuntamiento de la ciudad de Río de Janeiro. El personaje de la crónica es *ella*, alguien sin identidad revelada, ya que podría ser cualquiera y nadie. La crónica está plagada de referencias a la literatura, como el poema *A una transeúnte* de Charles Baudelaire, a la historia y la teoría del arte, a la fenomenología de la percepción y a la topología. Cabe destacar que dos visitas al taller de Ascânio MMM fueron fundamentales para la redacción de esta crónica. En el trayecto entre Niterói y Río de Janeiro, *ella* tiene una experiencia singular de la ciudad a partir del encuentro con la escultura de Ascânio a través de la ventana del autobús.

Palabras clave: *Módulo 6.5* (1970-1997), Ascânio MMM, Ciudad Nueva, escultura, espacio público

Caroline Alciones de Oliveira Leite é doutora em Artes Visuais (UFRJ), mestre em Estudos Contemporâneos das Artes (UFF), bacharel e licenciada em Letras Português-Inglês (UFRJ) e bacharel em Produção Cultural (UFF). Atualmente, integra a equipe da Vice-Presidência Científica da Fundação CECIERJ e realiza pós-doutorado no PPGCA-UFF. É representante da ANPAP no Estado do Rio de Janeiro e representante titular do Comitê de História, Teoria e Crítica de Arte da ANPAP.

<https://orcid.org/0000-0002-7866-7863> | alcionesdol@gmail.com

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 Caroline Alciones de Oliveira Leite

Pela janela do lado

A luz do sol ilumina o raro da cidade. A memória falha em precisar se o narrado se passou em 2016, ou em 2008, se bem que pode ter sido em 2025. Residir fora da região mais central do Rio de Janeiro ou mesmo em outras cidades da Região Metropolitana, com frequência, significa deixar o registro de alguma tranquilidade do local em que se mora em direção à agitação central. Saindo do refúgio, há uma expansão da paisagem que passa a se conformar para quem se desloca, cotidianamente, em direção ao trabalho: casas, prédios, concreto, transeuntes. A cidade vai crescendo conforme cada um toma para si pontos que marcam a cidade. A cidade vai se tornando subjetiva para cada um. Lá, onde a concretude de empreendimentos que abrigam as mais distintas empresas, repartições públicas, instituições de finalidades variadas é possível encontrar o lazer e o trabalho. No centro da cidade, além de prédios e veículos que levam ao centro há, notadamente, sujeitos. Muitos sujeitos suscetíveis à dinâmica da urbe.

Entre arranha-céus, avenidas, automóveis e locomotivas, o sujeito é a principal peça da cidade. Sem a sua presença, a cidade não passa de fantasmagoria, de sombras do que outrora teve vida. Adentrar o centro de uma cidade como o Rio de Janeiro se configura como um exercício de concentração, de ter objetivos firmemente traçados em trilhas que atravessam uma profusão de outros caminhos, informações e ruídos. Atravessar a cidade grande demanda determinação para se chegar lá. Ao turista, o passeio e a apreensão ou reapreensão do novo sugestionam a paisagem ante a predisposição às maravilhas e à noção de experiência da cidade, muitas vezes distante das teorias do pragmatismo e um tanto mais próxima do capitalismo instagramável da contemporaneidade.

É na gira do trabalho que estas palavras se desenrolam, a partir da perspectiva de quem, no ciclo circadiano, percebe que o *loop* da vida no mundo não corresponde à restauração do igual de forma definitiva. É na gira do sujeito que busca a diferença, que busca fazer a diferença para o mundo e para si – marcar a paisagem –

que se encontra a escultura que repousa sua brancura, leveza e movimento na Cidade Nova, no Rio de Janeiro.

Ao longo dos dias, meses e anos, o trânsito pelo igual, na companhia de pessoas que também repetem os mesmos passos, dia após dia, ia se estabelecendo uma familiaridade com a paisagem constituída por ruas, prédios, árvores, *graffiti* e pessoas. Eram tamanhos os afazeres que a aguardavam na sala branca, de luz branca, de ruído branco e de gente, muita gente falando. Por vezes, as atribuições daquele lugar, branco por dentro e marrom espelhado por fora, pareciam muito maiores do que os prédios e do que sua capacidade de administrar junto à própria vida, aquela que se passava “Longe daqui! tarde demais! nunca talvez!” (Baudelaire, 2019, p. 294).

Na repetição dos dias de um regime 24/7, alguns eram mais leves, outros mais densos e, antes de se encontrar com a concretude da realidade, *ela* sempre via aquela onda branca. Paradoxalmente parada e em movimento, a onda parecia acenar para *ela*, em meio ao alarido ensurdecedor da rua (Baudelaire, 2019), como quem quer afirmar que é possível ser denso e ter leveza ao mesmo tempo. Dividida entre prolongar o descanso no balanço do ônibus e o receio de passar do ponto, nem bem o olhar conseguia dar atenção à onda branca e o ônibus já a levara um pouco mais adiante, próximo de sua ancoragem. Seria necessário aguardar pelo fim do expediente para, quem sabe, retomar aquela troca marcada pela exuberância de curvas feitas de retas.

O ônibus, porém, é impiedoso: passa em seu horário, à velocidade que o pé do motorista entender ser adequada, chacoalha e segue sua rota. Não importa quem está dentro, não importa o que está fora, o ônibus segue seu *loop* e, na agilidade de um itinerário com trânsito livre, a escultura não consegue sequer acenar, apenas está lá, em seu lugar.

No dia seguinte, novamente a onda branca estava lá, mas as amizades que se estabeleceram naquela comunidade móvel do

veículo urbano frequentemente desviam sua atenção. Por vezes, o telefone celular ocupava sua atenção, outras tantas o pensamento nas preocupações, mas a escultura seguia lá, impávida em seu equilíbrio, elegante como o giro da bailarina que sustenta o peso de seu corpo sobre a ponta dos dedos. Assim, mesmo que não dedicasse uma atenção profunda à onda branca, ao menos um olhar de relance acontecia, pois, para *ela*, ficar sem mirá-la seria como ir à praia e não escutar o marulho.

O deslocamento de *ela* ao centro da cidade tornou-se marcado pelo encontro com a grande onda branca. Nesta dinâmica de miradas rápidas ou um pouco mais detidas, a rotina ia se desenrolando na esteira do trabalho. É possível ver a escultura de vários pontos e distâncias. *Ela* costumava observá-la pelo o que conjecturava ser a sua frente, seu eixo mais horizontal, mas quando o ônibus avançava veloz, *ela* insistia em olhar para a paisagem que ficara para trás na velocidade do ônibus. Surpreendia-se como era outra vista a partir daquele perfil.

A onda transformava-se em uma espiral, girando estaticamente sobre seu próprio eixo sem sair do lugar. *Ela* achava graciosa a dança da forma que sustentava o giro em seu próprio eixo. Percepções de um átimo, pois no próximo ponto, era sua vez de *ela* descer onde já não conseguia enxergá-la. Chateou-se quando passageiros outros passaram a sentar naquele que era seu lugar favorito, de onde, sentada sozinha, tinha tranquilidade suficiente para se dedicar à onda branca, aproveitando ao máximo aquelas frações de tempo. Aprendeu a mirá-la mesmo do outro lado do ônibus, encontrando pontos de fuga que permitiam alcançar a forma em movimento. Aprendeu a levantar um ponto antes para contemplá-la de pé.

Cada vez mais cedo, seu sono se dissipava. Do alto do elevado que ia dar na Cidade Nova, à distância, via a luz rosa do sol nascente atravessar as janelas da igreja da Candelária e, nem bem a vista inebriava-se daquela luminosidade, o ônibus descia veloz a onda de concreto. Logo na sequência, encontrava a escultura,

entrelaçavam-se a imagem sensorial do movimento do ônibus sobre o elevado com a imagem visual da escultura branca. *Ela* sentia que, na repetição de seus dias, percorria simultaneamente a superfície de concreto e a escultura como quem percorre superfícies não-orientáveis, deslocando-se cicличamente no mesmo e no infinito, em dimensões que somente a poesia da topologia e a arte são capazes de dar conta.

Pelo fortuito do destino, dia desses, *ela* não pegou o ônibus para ir trabalhar, mas veículo outro cujo motorista, muito satisfeito em sua lida, tomou a pista da Avenida Presidente Vargas mais próxima à escultura. O motorista contava causos de seu ofício, porém, no de repente do encontro em uma proximidade nova, algo a estardeceu. A escultura havia crescido ou *ela* havia encolhido? Talvez os dois. A van, mais baixa que o ônibus, estava mais próxima da escultura. Pela janela do lado, a onda branca crescia conforme *ela* avançava em sua direção. Acostumada também a deslocar-se de barca entre o Rio e Niterói, *ela* pensou na experiência de quem atravessava o oceano Atlântico e aportava no Rio de Janeiro: conforme se toma proximidade do porto, perceber a cidade crescer diante dos olhos. A onda branca cresceu em perspectiva a *ela*. Já sem acompanhar as estórias do motorista, foi neste dia que *ela* aprendeu a mágica de colocar entre parênteses: destacar a poesia do ruído do mundo.

Houve um período em que as chuvas de um inverno começaram a deitar águas frias sobre a cidade. E agora? As intempéries poderiam prejudicar a escultura, a água manchar sua cor, a temperatura contrair sua constituição material. Não bastasse a poluição do ambiente, agora a chuva também. Estava em pé no ônibus, esticando o pescoço, buscando encontrá-la, pela janela do lado, em meio aos guarda-chuvas abertos na rua, às escadas da passarela, aos postes e à chuva torrencial. Foi neste dia que, percebendo a preocupação, a escultura declarou:

— Tudo vai bem. É apenas uma chuva que, como tantas outras, vai passar. Quem me criou sabe o que é atravessar as águas. Tem formação em criar coisas e lançá-las ao mundo, à

cidade. Pensou bem minhas dimensões e meu peso, calculou minha sustentação, aqui estou e ficarei por longos e incontáveis tempos.

Não houve espaço para respondê-la... O ônibus impiedoso não permitiu uma palavra em retorno. Um sentido a mais surgia do inesperado do absurdo. A relação com a onda se adensara, ao longo dos anos, sem que *ela* se desse conta. Percebeu que a sonolência de outros tempos já não a embalava tanto, mesmo quando o cansaço batia, *ela* accordava em tempo de encontrar a escultura. No dia seguinte, a chuva cessara, *ela* fixara o olhar e aguçara os ouvidos. Como retorno a acenos e interrogações, apenas o silêncio ruidoso da cidade. A onda branca nada dizia, ocupada em movimentar-se fixamente como o planeta Terra: sem parecer sair do lugar e, ao mesmo tempo, girando em rotação. Assim como o trabalhador, a escultura seguia sua rotina de ser, de marcar a Cidade Nova e de fazer sua diferença no mundo. Não se preocupava em explicar-se, apenas ocupava-se em ser.



Fig. 1 - Ascânia MMM, *Módulo 6.5, 1970-1997*, Rio de Janeiro. (Foto: Caroline Alciones de Oliveira Leite)

No segredo de suas reflexões, *ela* seguia na dúvida se a declaração havia sido uma ilusão auditiva, pois mais ninguém no ônibus parecia admirado, mais ninguém parecia ter escutado. Os dias sucediam e a memória das palavras ficara guardada ali, só para *ela*, como aquele segredo que por cautela de sanidade não se compartilha.

A cada dia, dividia-se entre as preocupações, a sonolência e o encontro marcado. Conjecturava descer e ir lá, bem de perto, interrogá-la a íntimo, arrodeá-la. Procurar seu eixo, tocar-lhe a brancura, sentir a temperatura de sua constituição. Estava determinada, mas as obrigações a levavam daqui para lá e de lá para cá. Dia desses, depois de já ter passado pela onda, de ter chegado ao trabalho e transcorrido algumas horas, em um rompante, desceu pelo elevador, tomou o metrô da Praça XI. Sem o costume da locomotiva, foi parar na estação da Carioca, de onde voltou até chegar na estação Cidade Nova.

Ela não via a onda branca, sabia que estava logo ali, mas no trânsito para lá e para cá, gastara tempo demais, o celular tocou e precisou retornar às pressas ao prédio marrom espelhado por fora e branco por dentro, com a promessa de que ainda havia de ali retornar, atravessar a passarela e chegar lá, onde não estava, e ter com a escultura bem de perto. Dessas coisas que parecem perturbar somente para não acontecer...



Fig. 2 - Ascânio MMM, *Módulo 6.5*, 1970-1997, Rio de Janeiro. (Foto: Caroline Alciones de Oliveira Leite)

Aquela relação começara a extrapolar os limites do platônico, *ela* começara a partilhar sua perplexidade pela escultura com pessoa próxima e, pelos desacasos da vida, essa pessoa revelou ter amizade com o artista que criara a escultura. Emprestou-lhe livros que contavam a história do artista, Ascânio MMM, de suas obras e trajetória, livros que, invariavelmente, se dedicavam a *Módulo 6.5* (1970-1997), como a grande onda havia sido batizada. Alguns escritos detalhavam como se deu o movimento de algumas obras do artista que, deixando o ateliê, tomaram lugar no espaço público de importantes cidades. Atravessou os livros, mas insistia em deter-se na onda branca, escultura que a mesmericava, encontrando o desenho, projeto da obra, e um pouco de sua história.

A escultura *Módulo 6.5* teria sido instalada em frente à Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro em 1997, não fosse a negativa do cardeal-arcebispo à época. Já com a base construída, a obra

foi preferida em favor de uma escultura do Papa que visitara a cidade naquele ano. Foram apresentadas novas opções de espaços ao artista que escolheu instalar a obra em frente ao Centro Administrativo São Sebastião, sede da Prefeitura do Rio de Janeiro, no bairro Cidade Nova.

A escolha do novo espaço parece um tanto mais significativa do que a frente da Catedral, não por tratar-se de um local representativo para a administração pública da cidade, tampouco por ser um ponto que talvez possa ser compreendido como o início da região central do Rio de Janeiro, mas principalmente pelo fato singelo e significativo de o bairro da Cidade Nova ter sido escolhido pela família de Ascânio MMM, há mais de 60 anos, como local de residência após a migração de Portugal para o Brasil.

Fascinada pelo fantástico da história ao redor da escultura, *ela* foi convidada para visitar o ateliê do artista. Queria entrevistá-lo, conhecer Ascânio MMM que morou e que ainda trabalha no mesmo bairro da cidade em que *ela* trabalha. Municiou-se de perguntas, de seu gravador, de caderno e caneta. Intentava avançar na pesquisa para escrever a história da grande onda branca desde a perspectiva de quem passa no ônibus todos os dias e percebe o mundo enquadrado pela janela do lado. Era sexta-feira, véspera de Carnaval, época em que, na cidade Maravilhosa, a alegria é a ordem do dia. Em seu trabalho, todos estavam dispensados, pois os desfiles dos grupos de acesso já aconteciam, quase ao lado do prédio marrom espelhado por fora, bem ali na Avenida.

A visita aconteceu em companhia de pessoas muito interessadas na obra de Ascânio que apresentou a todos o ateliê, espaço de impressionantes dimensões. Três galpões, de um pé-direito desejável a quem cria esculturas de grandes dimensões, abrigam uma coleção de obras criadas ao longo de toda uma vida dedicada às artes, grande quantidade de madeira, alumínio, parafusos, porcas e ferramentas, tudo rigorosamente organizado. O artista mostrou-lhe uma miniatura de *Módulo 6.5* e a levou até a planta-baixa fixada à parede de uma das salas do ateliê, à frente da qual localizava-se

a prancheta de desenho. Diante do desenho, uma experiência vertiginosa a percorreu: encontravam-se tempos distintos, os seus com os da obra de arte, com os do artista, no pretérito e no presente. *Ela* foi atravessada pelas aulas que teve de desenho técnico, em que projetava casas que nunca seriam construídas, em que se orgulhava de sua habilidade com as espessuras do traço, de sua bela caligrafia de arquiteto que seguiria com *ela*, daquele tempo em que projetou ser arquiteta e que reverberava por todas as outras diferentes escolhas feitas em direção ao mundo. Estremecia-se ao percorrer o traço do artista no projeto fixado à parede, como se o pretérito se materializasse diante de seus olhos, descortinando o artista-arquiteto riscando o papel, registrando os cálculos de seu complexo.

A manhã desenrolou-se em uma tarde que culminou em uma visita à exposição individual que Ascânio realizava no Cosme Velho. *Ela* pôde ver, de perto, obras, estudos e objetos que também diziam respeito a Módulo 6.5. Tornou a ver, na exposição, a planta-baixa da escultura. O dia transcorria atravessado por fascínios e encontros provocados pela arte, não houve, pelo razoável do momento, como travar conversa centrada na onda branca. Tudo se passava como uma viagem quase sem registros outros para além daqueles retidos pela memória. A hora correu veloz, o grupo se dispersou, todos felizes pelo dia em companhia de Ascânio. Chegara o momento de deixar o Carnaval acontecer.

A alegria tomara conta da cidade, os desfiles transmitidos pela televisão a recordavam que, bem próximo à Avenida, estava a escultura de Ascânio MMM. Quando no amanhã tudo voltou ao normal, parafraseando a canção, *ela* tomou o ônibus e seguiu para sua lida. Já era março quando a folia começara e as águas do mês pareciam se organizar no céu da cidade para varrer as cinzas da quarta-feira. Atravessando a ponte Rio-Niterói, não era possível enxergar a cidade – ao redor, tudo era nuvem. A ponte trabalhava sua resiliência, balançando quilômetros de concreto. O ônibus chegou ao Rio com os passageiros assombrados pelo vendaval que soprava a cidade.

As poucas árvores do percurso agarravam-se pelas raízes a terras encobertas pelo concreto, alguns galhos quebravam, os camelôs corriam para salvar seus pertences e as pessoas apressavam-se na busca de um abrigo que as protegesse do vendaval, da poeira e do que mais pudesse ser levado pelo vento. Entre o espanto dos passageiros que desceriam nos próximos pontos, o ônibus subiu e desceu o elevado, quando finalmente *ela* avistou a onda branca, algo impensável acontecera. O vento soprara Módulo 6.5 que, como as sementes da flor dente-de-leão, teve seus perfis espremidos pelo ar. A escultura feita pela sobreposição e pela torção de cento e vinte perfis foi desfiada em módulos que, como sementes, voavam no abismo do ar. Suas curvas foram desfeitas, agora tudo que se tinha eram retas em suas próprias trajetórias, circulares ou não, pelo ar.

A imagem do absurdo descortinava-se ali, pela janela do lado. Movida pelo inesperado, *ela* conseguiu abrir a janela, estendeu a mão para fora como quem buscava conter, algum módulo que fosse, da fúria do vento. Esticou-se o mais que pôde, ignorando as exclamações de outros passageiros que ordenavam que a janela fosse fechada. Percebendo a determinação de *ela*, um dos perfis lançou seu peso em direção ao ônibus... finalmente o encontro próximo iria, de alguma forma, acontecer. *Ela* quase tocou o módulo..., mas, em um de repente, escutou as vozes de suas amigas daquela comunidade móvel:

- Espera, motorista! É o ponto de *ela*.
- Acorda querida! Acorda!
- Vai descer, motorista! Vai descer!

Assustada, olhou para fora, tudo seguia como sempre. Antes de descer, ainda teve tempo de ver Módulo 6.5 de outro ângulo. A escultura permanecia lá, com todas as suas pétalas acumuladas, sobrepostas e torcidas em sua dança de girar sem sair do lugar, de ser arte no “mundo mundano” (Oliveira, 2014), no caminho do trabalhador, disponível a quem dedica nem que seja um olhar, um relance ou quem sabe um sonho, sonhado pela janela do lado.



Fig. 3 - Ascânia M M M, Módulo 6.5, 1970-1997, Rio de Janeiro. (Foto: Caroline Alciones de Oliveira Leite)

Referências

Baudelaire, C. (2019). À Une Passante (XCIII). In C. Baudelaire, *As flores do mal*. Penguin Classics, Companhia das Letras.

Calvanti, L. (Org.) (2024). *Ascânia MMM: Geometria inquieta*. (Catálogo da exposição) Instituto Casa Roberto Marinho.

Crary, J. (2016). *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. Ubu Editora.

Foster, H. (2015). A escultura refeita. In H. Foster, *O complexo arte-arquitetura* (pp. 159-196). Cosac Naify.

Herkenhoff, P. (2012). *Ascânia MMM: poética da razão*. Bei Comunicação.

Husserl, E. (2012). *A ideia da fenomenologia: cinco lições*. Editora Vozes.

MMM, A. (Org.) (2005). *Ascânia MMM*. Andrea Jakobsson Estudio.

Marar, T. (2019). *Topologia geométrica para inquietos*. Editora da Universidade de São Paulo.

Oliveira, L. S. (2014). O verso do artista no reverso do mundo. *Pós*, 4(7), 62-72.

A vocação social da arte

The Social Vocation of Art

La vocación social del arte

Luciano Vinhosa

Universidade Federal Fluminense, Brasil

RESUMO

Este artigo traça uma via de aproximação com trabalho do escultor brasileiro Ascânio MMM, sobretudo de suas obras públicas, pelo viés do procedimento construtivo que o artista adota, sendo este método um dos aspectos que identifico com a vocação social de sua arte.

Palavras-chave: Ascânio MMM, método construtivo, vocação social

ABSTRACT

This article explores the artwork of Brazilian sculptor Ascânio MMM, particularly his public works, through the lens of the artist's constructive approach. This method is one of the aspects I identify with the social vocation of his art.

Keywords: Ascânio MMM, constructive method, social vocation

RESUMEN

Este articulo explora la obra del escultor brasileño Ascânio MMM, en particular sus obras públicas, a través de su enfoque constructivo. Este método es uno de los aspectos que identifico con la vocación social de su arte.

Palabras clave: Ascânio MMM, método constructivo, vocación social

Luciano Vinhosa é artista e Professor Titular do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense. Realizou pós-doutorado na École Supérieure d'Art d'Avignon, França (2012-2013) e doutorado em Études et Pratiques des Arts pela Université du Québec à Montréal (UQAM, 2004). É mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ, 1997) e graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal Fluminense (UFF, 1986). Foi editor da revista Poiésis de 2008 a 2011 e atualmente dirige as Coleções Mosaico e Teses Ensaios Críticos, editadas pelo PPGCA-UFF em parceria com a Editora Circuito. Foi Coordenador do PPGCA-UFF entre os anos de 2013 a 2016.

<https://orcid.org/0000-0001-8593-1223> | lucianovinhosa@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 Luciano Vinhosa

Pela cidade

Quem mora na cidade do Rio de Janeiro, atento à arte urbana e circulando, sobretudo, na Zona Sul, certamente já se deparou, mesmo sem ter conhecimento de quem é o artista, com as esculturas de Ascânio MMM. Nascido em Portugal, mas radicado ainda jovem no Brasil, seguiu sua formação, primeiramente, no curso de pintura da Escola de Belas Artes em 1963-1964. Em 1965 ingressou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ, onde se graduou em 1969, aprendizado que irá lhe aproximar do raciocínio e método construtivos que marcarão muito cedo sua obra. Talvez, a mais evidente das esculturas, ao menos para quem mora na vizinhança da Praia de Botafogo, seja a que está situada na travessa que faz a ligação entre a Praia de Botafogo e a Rua Barão de Itambi, no Centro Empresarial Rio.¹ Estrategicamente aterrizada na fenda que se abre das alturas até ao rés do chão, para falar concreta e poeticamente, entre duas massas volumétricas verticais formadas pelos blocos envidraçados do Edifício Argentina. Ao longo do passeio, com dominância horizontal, um corredor de edificações comerciais avança desde o bloco aos fundos, do lado direito, e seguem até o fim da travessa, fazendo a passagem intermediária entre os dois volumes verticais e a escultura. Esta, em escala humana, se compõe de duas helicoides gêmeas, as quais se beijam minimamente em dois pontos precisos, como se executassem um gesto desenvolto de uma dança cortesã. Por sua leveza e aerodinâmica, parece que, a qualquer momento, irá alçar voo, não fosse o peso de sua estrutura em perfil de alumínio anodizado. Decerto, material leve se comparado ao aço corten, por exemplo, das esculturas de Amilcar de Castro, que pese ainda o fato de estar pintada de branco, o que aumenta a sensação visual de leveza. Outra escultura notável, da mesma família formal e escala, está na Cidade Nova, em frente ao Centro Administrativo São Sebastião, da Prefeitura do Rio de Janeiro, na Avenida Presidente Vargas;² outra ainda, na rua Cosme Velho, em frente ao edifício Daniel Maclise, condomínio residencial.³ Tenho conhecimento de outras instaladas na Barra da Tijuca e na Estrada dos Bandeirantes, mas nunca as vi – talvez uma que lembra um par

1 Módulo Rio (Módulo 8.4), 1971-1983, alumínio, 350 x 600 x 430 cm.

2 Módulo 6.5, 1970-1997, alumínio, 300 x 900 x 450 cm.

3 Módulo 1.3, 1969-1982, alumínio, 40 x 240 x 200 cm.

4 *Velas* (Módulo 3.3),
1970-2000, alumínio, 300 x
450x300 cm.

5 Ver Ascânia MMM
(2005).

de velas de barco, situada no canteiro central da Avenida do Pepê, na Barra da Tijuca⁴–, e ainda outras em São Paulo e em diferentes cidades de Portugal.⁵ Embora o artista tenha uma vasta produção que envolve também objetos de pequeno e médio portes para interiores, inclusive de parede, são as esculturas pensadas para o espaço urbano que mais nos interessam, muito em virtude da relação que mantêm com a cidade e seus usuários, naquilo que estou chamando de vocação social da arte.

Visita ao ateliê

Tive a oportunidade, em uma disciplina que ministrei no Curso de Artes da Universidade Federal Fluminense em conjunto com uma orientanda de mestrado, de fazer uma visita com os alunos ao ateliê do artista. Este ocupa quatro antigas edificações no bairro do Estácio, cujos interiores foram rearranjados para acomodar as diferentes atividades, mas que tiveram suas fachadas históricas e as matrizes de suas plantas-baixas conservadas, mantendo diálogo com o entorno e a estrutura original de parcelamento do solo: uma faixa estreita e profunda de terra, como foi a prática no século XIX. Nas mediações fica também a região em que sua família se instalou quando chegou de Portugal e onde Ascânia manteve, por anos, um ateliê no Rio Comprido.

Importante notar que o Estácio sempre foi um bairro de passagem, que faz a ligação entre a Zona Central e a Norte imediata – Tijuca, Maracanã, Vila Isabel, Grajaú e Meier, por exemplo. No passado recente, em meados do século XX, sofreu bastante com as intervenções cirúrgicas pelas quais passou a cidade ao ser adaptada à expansão especulativa do capital, sobretudo com a abertura da Avenida Presidente Vargas, que fragmentou a continuidade de seu tecido urbano com a região da Praça Onze e a do bairro de Santo Cristo, e mais tarde, nos anos 1960, com a perfuração do túnel Santa Bárbara para a implementação da Linha Lilás – via expressa que liga a Zona Sul à Avenida Brasil.

A continuidade orgânica que mantinha com o Catumbi e Santa Teresa foi interrompida, resultando no retalho anacrônico do que hoje sobrou do bairro residencial em meio a áreas renovadas do Centro Administrativo. Sua origem remonta ao início do século XIX com a abertura do Caminho de Mata Porcos, um atoleiro que dava acesso às terras do Engenho Velho, hoje parte do bairro da Tijuca, mais precisamente pontuadas pela presença da igreja de São Francisco Xavier. A região, que originalmente era um manguezal insalubre, foi ocupada – e ainda hoje é – por uma população humilde, sobretudo de escravos de ganho, que se beneficiava da proximidade dessas terras com o Centro da cidade, sem necessidade de condução. Graças ao aterro do Saco de São Diogo, nas redondezas de onde hoje é a Rodoviária Novo Rio, a canalização do mangue e a drenagem de áreas adjacentes, ainda em 1850, a região ganhou uma nova área de expansão que veio a ser chamada de Cidade Nova, que englobava, além do que hoje é conhecido por este nome, o Catumbi, parte do Rio Comprido e o Estácio. Como consequência, a região foi rapidamente ocupada por prédios assobradados, em geral de uso misto com o térreo destinado ao comércio e o segundo piso residencial, sem recuos laterais, formando um corredor contínuo de edificações que definem a caixa da rua. Até os dias atuais, o que sobrou desta época em termos de arquitetura pode ser observado nos lotes profundos com testadas estreitas, construções ocupando quase a totalidade do terreno, iluminadas e ventiladas por claraboias em seu interior (Abreu, 1988. p. 37-42).

Justamente na Avenida Salvador de Sá, principal via de ligação do Centro com o Largo do Estácio, ocupando quatro sobrados contíguos do século XIX, Ascânia instalou seu ateliê. É importante salientar, no caso, a sensibilidade do artista com a arquitetura original em sua relação com a escala do bairro e seu entorno imediato. Ao adaptar as necessidades de seu ateliê às características das edificações históricas, o artista/arquiteto manteve a integridade das fachadas, reconfigurando somente os interiores para adaptá-los aos novos usos. Seria de se esperar que um ateliê de escultura necessitasse de grandes portas de acesso à rua para entrada e saída das peças. Este não é caso, porque, considerando seu método construtivo – como

será explanado mais adiante – as esculturas, mesmo as de grande porte, podem ser desmontadas e acondicionadas em pequenos volumes, facilmente transportáveis.

Na ocasião em que fomos recebidos, entramos por uma pequena porta que dava acesso à oficina onde os módulos das peças são cortados, perfurados e aparados segundo as especificações técnicas. Esta é uma área fabril, com máquinas operadas por assistentes com experiência em marcenaria e serralheria, madeira e alumínio, materiais empregados em seus trabalhos. Soube, por já ter lido em algum lugar que não me lembro, que o uso da madeira pelo artista remete à tradição de sua cidade natal, a vila de Fão, situada na embocadura do rio Cávado, em Portugal, onde até os anos 1920 se construíam navios de madeira, ali mesmo onde foi instalada à borda do rio uma de suas esculturas piramidais em alumínio (Fig. 1 e 2).

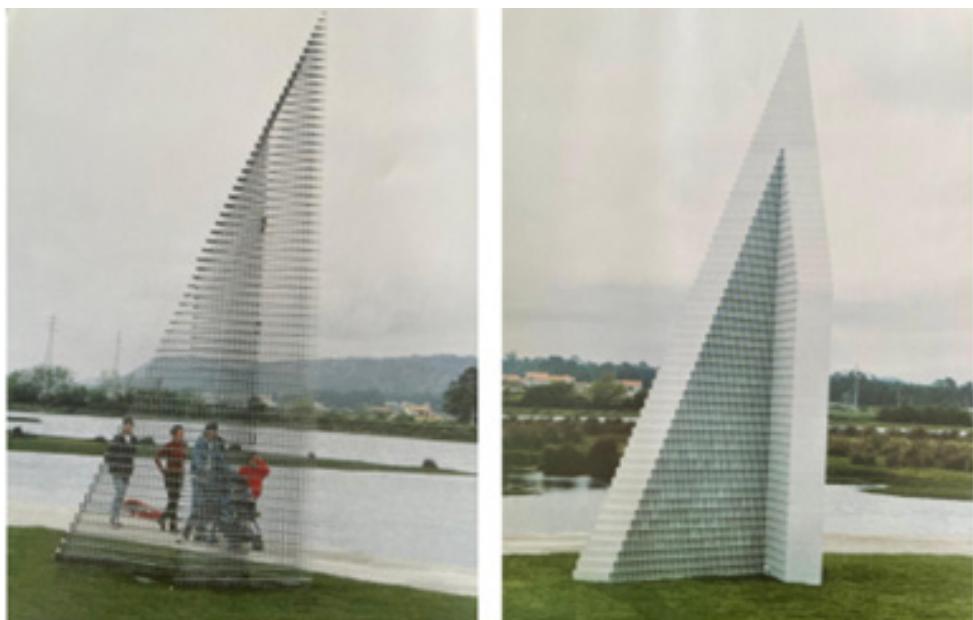


Fig. 1 e 2 - *Piramidal 12.5*, 1991-1999, alumínio, 620 x 286 x 128 cm. Largo do Cortinhal, Fão, Portugal. (Fonte: Ascâncio MMM, 2005, p. 192-193).

Em seguida, no ateliê, entramos em um grande espaço aberto, reunindo as plantas originais de duas das edificações. Com o pé direito duplo de aproximadamente 10m de altura onde se

encontram montadas e expostas algumas de suas esculturas de grandes dimensões, todas em alumínio, destinadas a espaços abertos ou a grandes halls de edifícios. Neste local, diante de duas grandes mesas de trabalho, Ascânia nos contou sobre seu método construtivo, envolvendo a passagem do projeto, já detalhado, para a execução final das peças. Sobre uma prancheta, no andar de cima, são riscados em grandes folhas de papel manteiga, com precisão de milímetros e em verdadeira grandeza, os módulos progressivos que estruturam as esculturas; ali mesmo são determinados seus cortes diagonais e os encaixes segundo suas posições que ocuparão na peça. Dali seguem para a oficina para serem cortados individualmente e montados de acordo com as especificações. No ambiente amplo, formando um grande volume vazio, algumas peças já montadas podem ser observadas e experimentadas, a título de teste final; podemos sentir as relações diretas que mantêm com o nosso corpo quando as contornamos, aproximamos ou nos distanciamos delas. As sutilezas visuais como o jogo entre cheios e vazios, transparências e solidez, superfícies e volumes, cor natural e pigmentada, vibração e repouso, corte seco e suavidade das curvas se insinuam no embate do sujeito com o trabalho. Algumas peças estão sendo ainda desenvolvidas experimentalmente e outras já acondicionadas em embalagens compactas para serem enviadas para alguma exposição ou guardadas. Toda caixa conta também com instruções de montagem. É um espaço de testes e de acabamentos finais (Fig. 3 e 4).

O método construtivo, como sabemos, foi uma invenção da escultura moderna com base nos procedimentos industriais do *design* e da arquitetura. Se, desde milênios, o modo de esculpir se manteve pouco variado, limitando-se à técnica do mármore, do bronze e ou da modelagem em material dúctil, como a argila, com o avanço da produção industrial, a arte assimilou o seu método. A escultura construtiva, com base no projeto técnico e nos componentes estruturais, adotou a solda, o parafuso, a cola, por exemplo, ao justapor materiais heterogêneos como ferro, madeira, pedra, vidro e acrílico, antes impensáveis de coexistirem em uma mesma totalidade.



Fig. 3 e 4 - Vistas parciais do ateliê. (Fotografia do autor)

Em seguida o artista nos conduziu por uma escada até o segundo andar. Por ali, tivemos acesso a um pequeno gabinete de fermentação de ideias. Neste cômodo podemos ver pequenos ensaios em maquetes, estudos de escala, croquis, mapotecas com projetos e anotações de ideias e arquivos com vasta documentação fotográfica. Nessa atmosfera íntima, Ascânio passa a maior parte de seu tempo quando está inventando novas peças. Esta sala dá acesso, por sua vez, a uma espécie de galeria em que estão expostos trabalhos executados em ripas de madeira ou perfis de alumínio pintados de branco, todos de pequeno porte, destinados a interiores (Fig. 5). Algumas obras, estruturas modulares dispostas no topo de sólidos geométricos, formam tabuleiros, onde peças podem ser manipuladas e rearranjadas como se tratassem de mesas de jogos; outras são de parede e fixas; trabalham com a variação superficial da luz de acordo com a posição relativa do sujeito.

Desta sala, ao retornarmos pelo escritório, passamos por um ambiente central administrativo no qual são firmados os contratos e executados os serviços diários de relações públicas ao encargo

de uma profissional especializada. Ali são guardados os livros e os catálogos destinados à documentação e à divulgação da obra do artista. Por esse ambiente tem-se acesso a outra galeria em que estão expostos os trabalhos dos anos 1960. Alguns são composições em relevo com pequenos sólidos de madeira sobre um fundo liso pintado, oscilando entre pintura e escultura; outros já adotam o procedimento das ripas coladas, formando planos tridimensionais e autoestruturados a partir de torções espaciais progressivas e aritméticas, que caracterizaram o seu método até o final dos anos 1970. Ali podemos ver, além de esculturas finalizadas, várias estantes com maquetes e estudos em madeira.



Fig. 5 - Visita ao ateliê de Ascâncio MMM com a turma do Curso de Artes-UFF em setembro de 2023.

Quadro e ex-quadros de uma época

Ascâncio é de uma geração que se seguiu ao movimento construtivo da arte brasileira nos anos 1950, tendo iniciado sua carreira na segunda metade dos anos de 1960. Com efeito, seu trabalho sofreu, de algum modo, o impacto do golpe militar de 1964, que instalou uma ditadura no país, e de duas exposições históricas

6 Opinião 65 (2025). In Enclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Recuperado de <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/eventos/124465-opiniao-65>, 4/8/2025.

7 Nova Objetividade Brasileira (2025). In Enclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Recuperado de <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/eventos/124498-nova-objetividade-brasileira>, 4/8/2025.

8 Roberto Pontual, Arte popular, mas revolucionária. In Pontual, 1987. p. 291-294.

9 Parte da exposição Arte Subdesenvolvida, com curadoria de Moacir dos Anjos, ocorrida no CCBB do Rio de Janeiro de 19 de fevereiro a 5 de maio de 2025, abordou estas ações coordenadas no campo de política e da arte, com destaque para o programa Movimento da Cultura Popular do Estado, do Governo de Pernambuco.

- *Opinião 65*⁶ e *Nova Objetividade*⁷, realizadas no MAM-Rio, respectivamente, em 1965 e 1967 – que tentaram, por um lado, apresentar um balanço da produção da arte brasileira no contexto das mudanças artísticas internacionais, com ênfase no retorno à figuração e, por outro, aproximar a crítica social aos aspectos da cultura e do quadro político, sem abrir mão da herança concreta/neoconcreta brasileira, marcando simultaneamente uma saída original tanto para arte abstrata como para o estado de exceção em que se vivia no país. O fato é que, ainda na década precedente e no início dos anos 1960, algumas iniciativas no campo da cultura e no da educação visaram o engajamento das camadas populares nas lutas pelos direitos do cidadão; em alguns casos, as artes plásticas constituíram ferramenta importante de abordagem. Embora muitas vezes filiadas ao modernismo, essas iniciativas no campo da cultura e da política abriram questões relevantes para o que viria a ser a ambiência das artes no Brasil nos anos 1960, após o esgotamento do formalismo abstrato que mobilizou o debate nos anos 1950. Destaca-se, em Pernambuco, a atuação de Abelardo da Hora na liderança da Sociedade de Arte Moderna do Recife (1948) e do Atelier Coletivo (1952). Posteriormente, o artista veio a se juntar ao Movimento de Cultura Popular do Estado, ligado à alfabetização de adultos, implementado no governo de Miguel Arraes.⁸ Sua atuação pedagógica é marcada pela retomada da figuração de cunho social, pela adoção de métodos reprodutivos tradicionais – a xilogravura – e pela valorização de temas brasileiros, focados na realidade social, contudo adotando uma linguagem cubista, influenciada por Portinari, um pouco já desacreditado nos circuitos mais estreitos que se identificavam com os movimentos cosmopolitas da arte.⁹ No Rio de Janeiro, a partir de 1962, o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes foi palco de debates acalorados sobre o papel da cultura nos processos de emancipação política que vieram acompanhados de intensa produção teórica e que influenciaram a produção artística, sobretudo a literatura e a canção popular. Nas palavras de seu Diretor Executivo, Carlos Estevam Martins, "A arte, bem como as demais manifestações superiores da cultura, não pode ser entendida como uma ilha incomunicável e independente dos processos materiais que configuram a existência da sociedade" (Pontual, 1987, p. 291).

10 Opinião 65 (2025). In Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

11 Assinam o texto: Hélio Oiticica, Lygia Pape, Carlos Zilio, Rubens Gerchman, Antonio dias, Glauco Rodrigues, Mario Pedrosa, Carlos Vergara e outros. Contou também com a participação dos artistas Sérgio Ferro, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Nelson Leirner, Marcello Nitsche, Ivan Serpa, Lygia Clark, entre outros. Nova Objetividade Brasileira. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2025.

É neste contexto que é organizada, por iniciativa de dois galeristas, Ceres Franco e Jean Boghici, a exposição Opinião 65 que esteve em cartaz no MAM-Rio entre 12 de agosto a 12 setembro de 1965, reunindo 29 artistas, treze europeus e dezenas brasileiros. Entre os europeus destacam-se Francis Bacon e Jean de Dubuffet e, do lado brasileiro, Antônio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Ivan Freitas, Adriano de Aquino, entre outros destacados artistas desta geração. Com ênfase na pintura figurativa e influenciada pelas exposições *Nouvelle Figuration* ocorrida na França e a *Otra Figuración* na Argentina, essa exposição visou aproximar a arte brasileira do cenário internacional cujas tendências a abordagens cotidianas, políticas e morais estavam em curso e que, de algum modo, rompiam com as questões da forma autônoma observada na arte abstrata brasileira, tanto geométrica quanto a informal,¹⁰ trazendo-a de volta à realidade social. Mais relevante para se pensar os rumos da arte brasileira foi, sem dúvida, a exposição Nova Objetividade Brasileira, nascida de um debate entre críticos e artistas na ocasião do evento que a antecede, Proposta 66, realizado na Fundação Armando Penteado em São Paulo. O termo "nova objetividade", conceituado por Hélio Oiticica, remete à noção de "objeto" que atravessa o campo delimitado da pintura e da escultura, incorporando o hibridismo das linguagens e as estruturas ambientais. O texto de apresentação, A Declaração de Princípios Básicos da Nova Vanguarda, foi assinado por diversos artistas e pelo crítico Mario Pedrosa.¹¹ A mostra pretendeu reunir as diversas tendências para se pensar uma arte brasileira, não se limitando à figuração, mas acolhendo experimentações com ênfase na análise crítica da sociedade e na "redução da subjetividade a máxima objetividade", como queria um de seus mais entusiasmados articuladores, o artista Hélio Oiticica. Além das já tradicionais pintura e escultura, acolheu objetos, montagens, colagens, obras ambientais e outras de reprodução mecânica, como a fotografia, o neon e a serigrafia industrial. Alguns anos antes, Mario Pedrosa postulou, em um texto de 1965, sobre Hélio Oiticica:

não é a expressividade em si que interessa à vanguarda de agora. Ao contrário, ela teme acima de tudo o subjetivismo

individual hermético. Daí a objetividade em si do pop, a objetividade para si do op (nos Estados Unidos). Mesmo a nova figuração, onde os restos de subjetivismo se aninharam, quer acima de tudo narrar, passar adiante uma mensagem, mítica ou coletiva, e quando individual, através do humor. (Mário Pedrosa citado em Pontual, 1987, p. 286)

Em meio às reviravoltas políticas locais, a emergência dos Estados Unidos na reconfiguração cultural do mundo e as incertezas de um programa artístico unificado que tivesse diante de si uma antítese bem clara – como foi a arte acadêmica para as vanguardas modernistas –, a busca de saídas originais que não implicassem retroceder a um regionalismo atávico mobilizou o meio da arte brasileira mais identificado com os movimentos internacionais, situação da qual fez prova a exposição *Nova Objetividade*, promovida por iniciativa conjunta de críticos e artistas. Foi justamente na oportunidade de se repensar uma arte com DNA brasileiro sem cair na figuração anedótica, mas articulada aos avanços artísticos globais, é que vemos emergir o trabalho de Ascânio reverberando, em seu método construtivo, as ressonâncias do neoconcretismo com vias à afirmação de uma arte genuinamente brasileira. Se representa, por um lado, uma continuidade com a abstração geométrica dos anos 1950, a qual de fato se filia, ela se ajusta, por outro, ao desejo expresso por Hélio Oiticica de criar uma arte que reduz a subjetividade à máxima objetividade. Com efeito, sem excluir o sujeito da obra, ele é transferido ao agente participante quando interage ludicamente com seus objetos.

Neste particular, é bastante elucidativa a série Caixas criada pelo artista nos anos 1968 e 1969, bem no início de sua carreira. Estes objetos em madeira pintada de branco, constituem-se de módulos progressivos que se encaixam, permitindo combinações formais ajustáveis que trabalham com a variação da luz e da sombra em sua superfície. Pensados na escala do mobiliário interior, sua natureza vacila entre o design e o objeto de arte, o utilitário e o lúdico, a pintura e a escultura, a ação e a contemplação (Fig. 6), habitando a casa em uma região de indeterminação.

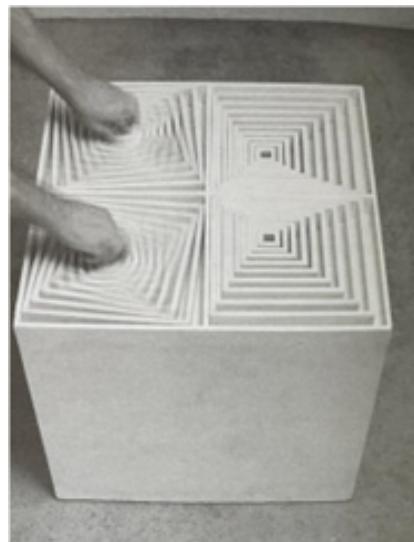


Fig. 6 - *Caixa 2*, 1969. Madeira pintada, 63 x 63 x 63 cm.
(Fonte: Ascânio MMM, 2005. p. 204).

Se, a princípio, em meio à convocação para o engajamento das artes nas lutas sociais, o trabalho de Ascânio possa parecer um pouco distanciado da realidade por acolher a forma pura, o caráter lúdico e indecidível que o caracteriza pode muito bem funcionar como dispositivo atuando sub-repticiamente nas sensibilidades. Ao agir de forma imprevisível sobre o sujeito particular, corre o risco de abrir passagens mais amplas, irradiando-se para a esfera pública onde o cidadão atua. Rancière (2012), quando opõe arte política à política da arte, afirma que o espectador é um agente capaz – a partir de sua própria experiência e sem necessidade de ser instruído – de saber o que fazer com a arte. Na oportunidade, se estamos agregados à coletividade, a experiência coletiva é também afetada pelas individualidades, como quer a dialética material da arte e da cultura. Sem dúvida, o projeto da arte concreta em habitar o mundo por meio de uma linguagem construtiva faz a passagem para a vida quando transforma concretamente o ambiente de nossa existência – nossos espaços de habitação, as cidades e seus usos –, suspendendo temporariamente os hábitos. Não está mais em questão promover uma revolução do que afetar as subjetividades

de modo pontual e molecular. Diferentemente das vanguardas construtivas que tomaram o futuro como um projeto unificado, possível de ser levado a cabo pela arte, o trabalho de Ascânio, ao adotar o fragmento e a descontinuidade, característicos do neoconcretismo brasileiro, situa esta transformação na experiência errática do sujeito com a cidade.

Vocação para o espaço social

De toda sua produção, os trabalhos que mais estão sujeitos a ser acolhidos por qualquer indivíduo em deriva ou de passagem são, e por isso mesmo, os destinados aos espaços públicos e urbanos. Podemos afirmar que este conjunto representa de fato a vocação que define e caracteriza, de forma mais clara, o destino social da obra de Ascânio. Realizados em uma escala adequada aos espaços abertos e em consonância com o lugar, têm no corpo humano a medida que faz a passagem média entre o urbanismo e a arquitetura. Nem monumento, nem contra-monumento, geralmente situados ao rés do chão, os trabalhos se impõem contra o corpo do passante – são presenças notáveis que interrompem o fluxo cotidiano, se posicionam por contraste com o entorno e convidam o sujeito ao diálogo. Se, primeiro, chamam a atenção pelo o que são – linhas ligeiras e cadentes, cortes secos e velozes, arestas duras e abruptas, superfícies curvas e suaves, planos, ora compactos e opacos, ora diáfanos e translúcidos –, em um segundo momento nos lançam para fora, através do raio de luz que os atravessa e nos faz ver a paisagem que os abriga e que por eles são abrigadas. Nas fugas em horizonte aberto, nos anteparos da arquitetura com a qual dialoga, o olhar fino e curioso os atravessa por frestas e vazios, os revira ao avesso e escrutina a técnica. É da estética construtiva, adotada por Ascânio, reduzir a escultura à sua compreensão estrutural, recusando todo supérfluo retórico da forma e evidenciando cada uma de suas componentes, cada liga, cada parafuso. O notável é que, com gestos simples e reconhecíveis pelo usuário, transforma o ordinário em extraordinário, nos oferecendo, no limite do utilitário, a arte.

Sobretudo, sobre este último aspecto – o técnico –, é que vejo emergir o ser social da obra, quando o artista faz uso, muito francamente, de um método familiar ao homem popular, cujo procedimento, descendo do todo às partes e retornando destas ao todo, é facilmente dedutivo, quando ele pode associá-lo às escadas em caracol em que os degraus, ligados a um eixo central, são executados em chapas de aço ou em ferro fundido, muito comuns nas autoconstruções que encontramos por toda parte no Rio de Janeiro. Esta familiaridade com a matemática aplicada aos objetos de arte foi notada por Baxandal (1999), quando observa no espaço homogêneo da perspectiva as regras de uma proporção facilmente deduzíveis, chamando a atenção, igualmente, para a redução dos corpos representados aos sólidos geométricos como esferas, cilindros, cones, por exemplo, associando essas qualidades da pintura a certo senso pragmático – conhecimento corrente em uma sociedade familiarizada com o comércio, com as relações de pesos e medidas, como foi Florença no século XV. O autor associa ainda outros aspectos que fazem a passagem da arte para a sociedade, como a dança e a predicação que determinavam o gestual das personagens, estabelecendo o elo da obra com o espaço social. No meio de tudo está o sujeito que, na oportunidade, retém o tempo para si enquanto experimenta a escultura. Não é esta que interfere na arquitetura, tornando-se dela dependente, mas a reorganiza ao absorvê-la em seus ritmos, contrapontos e intervalos estruturais; arquitetura sobre arquitetura, se assim pudéssemos dizer, excluídas as funções; dos termos de uma abstração radical, resta esta paisagem social onde homem atua. A experiência estética transforma o ambiente e o sujeito, cumprindo sua função social, a mais alta e dignificante.

Tomarei aqui, a título de exemplo, Módulo Rio, já citado na introdução, escultura na passagem do Edifício Argentina, como paradigma disto que tentei qualificar acima, mas que, na sequência, o apresento por imagens (Fig. 7-12).



Fig. 7-12 - *Módulo Rio* (Módulo 8.4), 1971-1983. Alumínio, 350 x 600 x 430 cm. Centro Empresarial Rio, Praia de Botafogo, Rio de Janeiro. (Fotografia do autor).

Referências

- Abreu, M. (1988). *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Iplanrio, Zahar.
- MMM, A. (Org.) (2005). *Ascânia MMM*. Andrea Jakobsson Estudio.
- Baxandall, M. (1999). *L'oeil du Quattrocento*. Gallimard.
- Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira (2025). Itaú Cultural.
- Pontual, R. (1987). *Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubrind*. Jornal do Brasil.
- Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado*. Martins Fontes.

Quando a escultura se faz corpo do espaço que pulsa

When Sculpture Becomes the Body of a Pulsing Space

Cuando la escultura se hace cuerpo del espacio que pulsa

Rodrigo Gonçalves dos Santos
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

RESUMO

O ensaio oferece uma leitura poética e fenomenológica da obra do artista brasileiro Ascânio MMM, explorando a relação entre corpo, espaço e percepção em sua produção escultórica. Dialogando com a filosofia de Maurice Merleau-Ponty e outros teóricos, o texto investiga como o rigor construtivo e a abertura poética de Ascânio transformam o espaço em experiência sensível, tanto em contextos museológicos quanto urbanos. São analisadas obras como *Geometria Inquieta*, *Cai-xas 1 e 2*, *Tramas* e *Fita*, discutindo sua integração entre técnica e afeto, precisão e abertura, e sua dimensão política como dispositivos de convivência.

Palavras-chave: Ascânio MMM, escultura contemporânea, fenomenologia, espaço público, percepção sensível

ABSTRACT

This essay offers a poetic and phenomenological reading of the work of Brazilian artist Ascânio MMM, exploring the relationship between body, space, and perception in his sculptural practice. Engaging with the philosophy of Maurice Merleau-Ponty and other theorists, the text investigates how Ascânio's constructive rigor and poetic openness transform space into a sensitive experience, both in museological and urban contexts. Works such as *Geometria Inquieta*, *Caixas 1 e 2*, *Tramas*, and *Fita* are analyzed, discussing their integration of technique and affect, precision and openness, and their political dimension as devices for coexistence.

Keywords: Ascânio MMM, contemporary sculpture, phenomenology, public space, sensitive perception

RESUMEN

El ensayo ofrece una lectura poética y fenomenológica de la obra del artista brasileño Ascânio MMM, explorando la relación entre cuerpo, espacio y percepción en su producción escultórica. Dialogando con la filosofía de Maurice Merleau-Ponty y otros teóricos, el texto investiga cómo el rigor constructivo y la apertura poética de Ascânio transforman el espacio en una experiencia sensible, tanto en contextos museológicos como urbanos. Se analizan obras como *Geometria Inquieta*, *Cajas 1 y 2*, *Tramas* y *Fita*, discutiendo su integración entre técnica y afecto, precisión y apertura, y su dimensión política como dispositivos de convivencia.

Palabras clave: Ascânio MMM, escultura contemporánea, fenomenología, espacio público, percepción sensible

Rodrigo Gonçalves dos Santos é Professor Associado do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina. É docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PósARQ) da UFSC. É membro do Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil (GEAP-BR). Graduado em Arquitetura e Urbanismo (1999), é mestre em Engenharia de Produção - Gestão Integrada do Design (2003) e doutor em Educação (2011) pela Universidade Federal de Santa Catarina.

<https://orcid.org/0000-0002-4681-3117> | rodrigo.goncalves@ufsc.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 Rodrigo Gonçalves dos Santos

Quando a escultura se faz corpo do espaço que pulsa

Na dobra sensível entre matéria e gesto, onde o alumínio não apenas delimita formas, mas sugere sopros, pulsações e fluxos de presença, a obra de Ascânio MMM se inscreve como corpo vibrátil que convoca o espaço à experiência. Não é mais possível pensar sua escultura como objeto isolado, autônomo, guardião de um sentido fechado: ela se expande, toca, envolve, exige o corpo do outro para que, enfim, possa ser.

Eis o paradoxo inaugural da escultura de Ascânio: seu rigor construtivo, de corte matemático e precisão artesanal, não conduz ao fechamento, mas à abertura. Entre parafusos e tubos, entre ripas e cálculos, nasce uma poética do inacabado, do interstício, daquilo que se dá entre um módulo e outro, entre o corpo e o tempo. Como ele mesmo afirma, a escultura é, para ele, uma forma de fazer poesia com o objeto — mas esse objeto escapa ao mero artefato. Ele é também atmosfera, é ressonância espacial, é campo de troca entre sensibilidades.

Há na escultura de Ascânio uma escuta em forma de estrutura. Seu alumínio se dobra como quem sabe do peso do ar, como quem sente a pele da luz. Cada tubo, cada junta aparafusada, carrega a memória de um gesto: o do corte, da fixação, da repetição disciplinada. Mas esse gesto — tão controlado — não engessa: ao contrário, ele pulsa, vibra, convida. A escultura se oferece, e nessa oferta o corpo do espectador é chamado não ao domínio, mas ao cuidado, à escuta, ao atravessamento.

Como nos ensina Maurice Merleau-Ponty (2011, p. 93), “meu corpo é o meio pelo qual eu tenho um mundo”. É por esse corpo-sentido que a escultura de Ascânio se revela: não à distância da contemplação, mas na proximidade do contato, no movimento de um corpo que gira, se inclina, toca, atravessa, repousa. A série *Geometria Inquieta* (2025), apresentada na Casa Roberto Marinho, no Rio de Janeiro, parece condensar esse convite à experiência. As estruturas de alumínio aparafusado, com cerca de dois metros

de altura, dispõem-se como colunas porosas que interrompem a ideia de verticalidade dominante. Ao contrário, elas sugerem um caminhar lateral, um ritmo baixo, quase aquático. A luz atravessa os interstícios, desenha no chão pequenas topografias móveis. Nada se impõe: tudo se oferece.

Essas geometrias que se abrem não são apenas jogos visuais. São dispositivos de percepção que ativam o tempo da atenção. O corpo, ao circular entre elas, não apenas vê: ele sente. E esse sentir não é um afeto genérico. É um sentir situado, encarnado, corporalizado. É aquilo que Merleau-Ponty (2005) chamou de “espessura da carne”, uma dimensão em que visível e invisível, dentro e fora, se entrelaçam. A escultura de Ascânia é feita dessa espessura. Não é imagem: é presença. Não é signo: é corpo.

Essa vibração sensível torna-se ainda mais intensa nas obras públicas do artista. No pátio do Edifício Argentina, em Botafogo (1983), por exemplo, a escultura se desdobra em uma forma horizontal que se espalha pelo chão, que convida à travessia, que não se eleva como monumento, mas se estende como paisagem. Crianças brincam em seu interior, adultos sentam nas bordas, fotógrafos buscam ângulos improváveis entre seus vazios. O alumínio, antes frio e técnico, torna-se quente de toque, de presença, de dia.

O que há aí é um deslocamento ético da escultura. Ela não impõe uma forma ao espaço. Ela se instala como um corpo que espera outros corpos. A geometria, que poderia ser autoridade, torna-se escuta. A repetição, que poderia ser automatismo, torna-se gesto. É nessa chave que Paulo Herkenhoff (2012) fala de uma “razão sensível” em Ascânia: uma razão que se dá no fazer, no contato, no tempo da fabricação.

Essa razão sensível é também política. Em um tempo de cidades verticalizadas, muradas e excludentes, a escultura de Ascânia propõe espaços de partilha, de respiro, de errância. Ela não controla o caminho: ela sugere bifurcações. Não delimita sentidos: propõe

travessias. Seus módulos repetitivos — que lembram, por vezes, grelhas arquitetônicas ou grades industriais — não encarceram. Ao contrário: liberam o olhar, o corpo, o gesto. Como afirma Didi-Huberman (2010, p. 31), “ver é sempre ver por entre”. E é por entre as frestas de Ascânio que vemos o espaço tornar-se outro.

Esse “por entre” não é apenas o vazio físico entre um tubo e outro, mas também o intervalo temporal entre um passo e outro, entre uma sombra e outra, entre a aproximação e o afastamento. A obra nunca se dá de uma vez. É preciso tempo para que ela se revele — e ainda assim, há sempre algo que escapa. Nesse sentido, a escultura de Ascânio ecoa a observação de Rosalind Krauss (1993, p. 284) sobre a condição expandida da escultura contemporânea: ela existe não como volume estático, mas como campo relacional em que o espaço, o corpo e o tempo se implicam mutuamente.

Ao manipular as *Caixas 1 e 2* (1969), o espectador não apenas altera a configuração da peça: ele atualiza uma história, reinscreve um gesto inaugural de liberdade no contato com a arte. Ao permitir o toque, Ascânio não apenas rompe com a tradição museológica do “não toque”: ele reafirma que a escultura é um ato compartilhado. É nesse gesto que sua obra se aproxima das experiências neoconcretas de Lygia Clark e Hélio Oiticica, não pela semelhança formal, mas pela concepção de arte como vivência incorporada (ROLNIK, 2000). Tal como nos Bichos de Lygia, a manipulação transforma o objeto e o sujeito, gerando uma memória tátil que perdura além do momento da fruição.

Seus trabalhos, mesmo quando exibidos em museus, carregam a vocação da rua. O alumínio industrializado, material típico da arquitetura e da engenharia, aqui é retirado de seu destino funcional e devolvido ao campo do sensível. Ele perde a frieza da função para ganhar a temperatura da presença. Essa presença, entretanto, não se dá sem esforço. É preciso atravessar a superfície metálica com a luz, é preciso que a sombra se move, é preciso que o corpo se incline.

Em algumas obras, como as intervenções no espaço urbano de Lisboa ou as peças instaladas em praças brasileiras, há um claro

diálogo com a arquitetura modernista, mas também uma recusa ao monumentalismo. Ascânio parece compreender, como Bachelard sugeriu (1993, p. 205), que o espaço é sempre “vivido antes de ser concebido”. Por isso, suas esculturas não se impõem como ideias puras, mas como experiências que se constroem na prática da fruição. A obra se faz no encontro: entre a materialidade precisa e o uso imprevisível que o público lhe dá.

Essa abertura à participação também aproxima Ascânio de artistas como Jesús Rafael Soto, cuja obra cinética convidava o espectador a atravessar campos de linhas e varas suspensas, gerando vibrações ópticas e sensoriais. Mas enquanto Soto buscava um jogo óptico acelerado, Ascânio prefere a cadência lenta, o convite à observação demorada, quase meditativa. A geometria, em seu trabalho, é um compasso que regula o tempo da atenção.

Ascânio carrega em si a memória de um gesto manual aprendido muito antes de entrar no circuito artístico: seu trabalho em loja de ferragens, seu contato com parafusos, porcas e ferramentas. Esse saber empírico impregna a obra de uma precisão artesanal que, paradoxalmente, abre-se ao improviso do encontro com o outro. Há, assim, uma dupla fidelidade: ao rigor da construção e à liberdade da experiência. Como Richard Serra, que vê na escultura uma negociação direta com a gravidade e a massa, Ascânio entende que a obra nasce do diálogo entre o peso da matéria e a leveza da percepção.

Quando observamos de perto a junção de dois tubos, a exatidão do furo, a uniformidade do corte, compreendemos que cada detalhe é pensado para que a obra possa respirar. O espaço negativo não é um acidente: é condição de existência. Essa consciência do intervalo como elemento ativo aproxima Ascânio da artista Gego, cuja obra teceu, no vazio, uma trama de linhas que são, ao mesmo tempo, estrutura e ar. Ambas as práticas sugerem que a forma plena não se dá no que é sólido, mas na articulação viva entre cheios e vazios.

A percepção desses intervalos não é apenas visual: ela envolve o corpo inteiro. Ao passar por entre as estruturas, o visitante sente mudanças sutis na temperatura, percebe o som alterado, nota o ritmo de sua própria respiração. Esse engajamento sensorial integral transforma a escultura em uma experiência fenomenológica plena, na qual sujeito e objeto se constituem mutuamente.

Podemos imaginar um dia chuvoso em uma praça onde uma escultura de Ascânio se deita como uma rede metálica sobre o chão. As gotas batem no alumínio, gerando um som ritmado. Pequenas poças se formam nos módulos, refletindo fragmentos do céu nublado. Uma criança atravessa correndo, pisando nas poças, e seu rastro se mistura às marcas do tempo sobre o metal. Nesse instante, a obra não é apenas um objeto: é um acontecimento que envolve matéria, clima, corpo e memória.

Essa relação com o tempo natural insere as esculturas de Ascânio em uma temporalidade que escapa à lógica produtivista. Elas não se consomem no instante: acumulam histórias, marcas, oxidações sutis. Cada parafuso carrega a memória de sua fixação, cada tubo guarda as variações de luz que já o tocaram. Nesse sentido, a obra é também um arquivo vivo, uma testemunha silenciosa das vidas que por ela passaram.

A relação da obra de Ascânio com a arquitetura é tão íntima que muitas vezes parece dissolver a fronteira entre ambas. Não se trata de aplicar princípios arquitetônicos à escultura ou vice-versa, mas de reconhecer que, em seu trabalho, a estrutura construtiva e o espaço vivido se tornam inseparáveis. Talvez por isso, ao ver suas obras, seja impossível não pensar em Lina Bo Bardi e sua habilidade de conciliar precisão técnica e generosidade espacial. Assim como Lina, Ascânio projeta formas que não intimidam, mas acolhem, e que entendem a importância do “vazio habitável” como parte fundamental do projeto.

Em *Tramas* (década de 1970), por exemplo, Ascânio explora uma lógica modular que, embora rígida na repetição, abre-se à passagem

da luz e do ar. A obra se apresenta como uma grade tridimensional que não bloqueia a visão, mas a multiplica em sobreposições. Ao caminhar ao lado ou em volta da peça, a percepção muda de acordo com o ponto de vista, como se a obra fosse um prisma sensível que fragmenta o espaço ao seu redor. O espectador nunca vê a mesma trama duas vezes: a variação da luz, o movimento do corpo, a presença de outros espectadores alteram constantemente a composição.

Há, nesse sentido, um diálogo silencioso com Donald Judd, sobretudo na atenção dada à precisão construtiva e à clareza dos volumes. Mas, enquanto Judd enfatiza a objetualidade e a autonomia da peça — o que ele chamaria de *specific objects* —, Ascânio insiste na permeabilidade e na integração com o espaço circundante. Em suas esculturas, o entorno não é um dado neutro: é parte integrante da obra. A presença do corpo do espectador é tão essencial quanto a do alumínio que compõe a estrutura.

Esse envolvimento corporal é amplificado em obras como *Círculos*, nas quais módulos circulares se repetem e se articulam para criar percursos internos. Aqui, o visitante pode literalmente adentrar a escultura, sendo envolvido por suas curvas e interstícios. A geometria deixa de ser um exercício de contemplação distante para tornar-se ambiente, quase arquitetura. A experiência é a de caminhar dentro de um desenho em constante mutação.

A aproximação com artistas cinéticos latino-americanos, como Soto ou Cruz-Diez, é inevitável, mas, novamente, Ascânio imprime sua singularidade ao priorizar uma relação mais tátil e menos centrada na ilusão óptica. Seu jogo é mais lento, mais meditativo. O que está em jogo não é apenas o deslocamento visual, mas o deslocamento existencial que ocorre quando o corpo se percebe parte da obra.

A escultura pública instalada em Brasília em meados da década de 1980, por exemplo, não apenas se integra ao eixo monumental, mas o reinterpreta. Suas formas horizontais e abertas criam

contrapontos à rigidez axial da capital, oferecendo zonas de travessamento e permanência. É como se Ascânio tivesse compreendido, intuitivamente, o que Michel de Certeau (1994) descreve como “táticas do espaço”: gestos que desviam, abrem brechas, criam usos imprevistos no tecido urbano.

A materialidade do alumínio também merece atenção. Diferente de materiais tradicionais da escultura, como bronze ou pedra, o alumínio carrega consigo a marca da modernidade industrial, do progresso técnico, da leveza associada à aviação e à engenharia contemporânea. Ao incorporá-lo à arte, Ascânio reconfigura seu sentido: o metal deixa de ser mero símbolo de eficiência para se tornar veículo de experiência sensível. A escolha do material não é neutra: ela fala de um tempo histórico, de uma economia e de uma cultura material específicas.

Há, ainda, a dimensão cromática. Embora a maior parte de suas obras mantenha a cor natural do alumínio, a interação com a luz cria variações de brilho e tonalidade que dão à peça um caráter quase pictórico. A superfície reflete o céu, as nuvens, a vegetação, e em certos ângulos parece se dissolver no ambiente. Essa instabilidade visual é parte da obra: o alumínio é como uma tela que se reescreve a cada instante.

Essa atenção à luz aproxima Ascânio de mestres modernos como Burle Marx, não no sentido formal, mas na compreensão de que o espaço é um organismo vivo, mutável, e que a obra deve dialogar com essa vitalidade. Assim como um jardim de Burle Marx muda ao longo do dia e das estações, as esculturas de Ascânio se transformam continuamente sob o efeito da luz e do movimento. Podemos imaginar uma manhã clara em que a sombra projetada por uma de suas peças se alinha perfeitamente com o traçado de um piso de pedra, criando um desenho híbrido entre obra e chão. Horas depois, a sombra já se deslocou, a composição se desfez, e um novo alinhamento inesperado surgiu. Essa efemeridade faz parte da poética: a obra não é apenas o que está fixo, mas também o que se move e o que desaparece.

Essa consciência do tempo e da impermanência está presente também em *Modulações*, série na qual planos de alumínio se organizam em diferentes angulações, criando ritmos visuais que lembram partituras musicais. Ao caminhar diante delas, o espectador sente que está “lendo” a obra como se fosse uma composição, em que cada módulo é uma nota, e o espaço entre eles, uma pausa. É uma música silenciosa, feita de luz, sombra e deslocamento corporal.

Nas obras mais recentes, nota-se que Ascânio aprofunda a relação entre rigor construtivo e abertura poética. Em *Fita* (2020), por exemplo, longas tiras de alumínio são torcidas e parafusadas de modo a criar um fluxo contínuo de curvas e retas, como se o metal fosse tecido maleável. A obra lembra uma caligrafia espacial, uma escrita que se desenrola no ar, convidando o espectador a “ler” com o corpo, seguindo os contornos com o olhar e com o passo. Aqui, a linearidade se desfaz em um movimento ondulante que evoca tanto o gesto manual quanto o cálculo estrutural preciso.

A sensação é de que o alumínio se libertou de sua rigidez, adquirindo a flexibilidade de uma fita real. Essa transformação da matéria, no entanto, não é mágica: é fruto de décadas de domínio técnico, de compreensão íntima da resistência e maleabilidade do metal. Como um luthier que conhece cada nervura da madeira com que constrói seus instrumentos, Ascânio conhece cada fibra do alumínio que molda. Essa intimidade com o material é o que permite que a escultura atinja um grau tão elevado de leveza, sem perder a precisão que a sustenta.

Em suas obras urbanas, essa leveza é essencial. Em um cenário frequentemente marcado por monumentos pesados e fechados, a presença de uma escultura aberta, permeável, atravessável, oferece uma experiência radicalmente distinta. O transeunte não é um espectador passivo, mas um participante ativo. Pode cortar caminho por dentro da obra, descansar à sua sombra, ou simplesmente deixar-se envolver pelo jogo de luz e sombra projetado no chão. A obra, nesse contexto, torna-se também uma

infraestrutura sensível, um equipamento que serve não a uma função utilitária, mas à função vital de criar espaços de convivência e contemplação.

Michel de Certeau (1994) observou que as cidades são feitas tanto das estratégias oficiais de ordenamento quanto das táticas cotidianas de uso inventivo. As esculturas de Ascânio operam como catalisadores dessas táticas: ao oferecer percursos alternativos e zonas de pausa, incentivam apropriações imprevistas do espaço público. Não se trata de subverter frontalmente a ordem urbana, mas de semear microgestos de liberdade, de abrir frestas onde antes havia apenas circulação funcional.

Essa dimensão política da obra é inseparável de sua dimensão estética. A escultura de Ascânio não é um ornamento a ser admirado de longe: é uma forma de vida no espaço. Ao contrário da arte pública monumental, que muitas vezes se impõe como símbolo e marco, sua obra busca dissolver-se no cotidiano, tornar-se parte do tecido vivo da cidade. É nesse sentido que podemos falar de uma ética da hospitalidade: suas formas não intimidam, mas convidam; não excluem, mas acolhem.

A hospitalidade, porém, não é ausência de rigor. Pelo contrário, exige um compromisso profundo com a qualidade espacial e material. O cuidado com a execução, a escolha precisa do módulo, o ajuste milimétrico da estrutura — tudo isso contribui para que o visitante se sinta seguro e confortável ao interagir com a obra. Esse equilíbrio entre exigência técnica e generosidade espacial é talvez a marca mais singular de seu trabalho.

A relação com o tempo é outro elemento essencial. As esculturas de Ascânio não são indiferentes às mudanças de luz, clima e estação. Ao contrário, dependem dessas variações para se completar. Uma obra instalada em um jardim se transforma radicalmente ao longo do ano: na primavera, é atravessada por feixes de luz filtrados pelas flores; no verão, projeta sombras densas e frescas; no outono, se cobre de folhas secas; no inverno, se

destaca contra o céu pálido. Cada variação acrescenta uma camada à experiência, fazendo com que a obra nunca seja a mesma.

Essa mutabilidade aproxima seu trabalho da noção de “obra aberta” proposta por Umberto Eco (1962), na qual o significado não é fixo, mas se constrói no encontro entre obra e público. No caso de Ascânio, essa abertura não é apenas interpretativa, mas física: o público literalmente entra, atravessa, ocupa a obra. É no uso, no toque, no olhar em movimento que a escultura se realiza.

Se pensarmos com Merleau-Ponty (2005) na ideia de que “o espaço não é o ambiente externo em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível”, percebemos que a escultura de Ascânio não está simplesmente “no” espaço — ela cria o espaço. Mais do que ocupar um lugar, ela instaura um campo perceptivo, um território de relações.

Essa criação de espaço é também criação de tempo. O visitante que se detém em uma obra de Ascânio experimenta um descompasso em relação ao ritmo acelerado do mundo exterior. A repetição dos módulos, o jogo lento das sombras, a cadênciados passos — tudo conspira para instaurar um tempo outro, mais próximo do tempo da contemplação que do tempo da produção. Ao final, compreendemos que a obra de Ascânio MMM é, antes de tudo, uma prática de presença. Presença da matéria que se deixa atravessar, presença do corpo que se envolve, presença do espaço que se reinventa a cada encontro. Sua escultura não é apenas uma forma no mundo: é uma forma de mundo, uma forma de estar-no-mundo.

A presença que a escultura de Ascânio instaura é também uma forma de resistência. Resistência contra a homogeneização dos espaços, contra a pressa, contra a invisibilização do corpo nas dinâmicas urbanas contemporâneas. Ao criar dispositivos que solicitam atenção e tempo, o artista reabre a possibilidade de experiências sensíveis profundas, que escapam à lógica utilitária. Há algo de silenciosamente radical nesse gesto. Em um mundo que valoriza a velocidade e a eficiência, oferecer espaços para o ócio

contemplativo, para a errância e para o encontro gratuito é uma afirmação política. Não é por acaso que, mesmo nas obras instaladas em museus, Ascânio insista na possibilidade de aproximação física, de contato. Ao desfazer a barreira entre obra e público, ele recusa a hierarquia que isola a arte em um pedestal intocável.

Podemos pensar, com Georges Didi-Huberman (2010), que ver é sempre um ato que nos compromete. Ver não é consumir imagens, mas ser afetado por elas, ser transformado pela relação que estabelecemos com aquilo que se mostra. A escultura de Ascânio nos compromete nesse sentido: ao percorrê-la, somos obrigados a ajustar o corpo, a reconsiderar o olhar, a desacelerar o passo. A cada obra, ele reafirma que a geometria pode ser viva, que o rigor pode ser sensível, que o espaço pode ser habitado poeticamente. É nessa interseção que seu trabalho encontra força: no ponto em que técnica e afeto, cálculo e improviso, matéria e luz se tornam indissociáveis.

Em última instância, o que Ascânio nos oferece é a possibilidade de repreender a ver e a estar. Reaprender a ver o espaço não como um fundo neutro, mas como uma trama viva de relações; a ver o corpo não como um observador distante, mas como parte integrante do acontecimento estético. Reaprender a estar, não como quem passa apressado, mas como quem se demora, como quem aceita o convite para entrar, atravessar, permanecer.

Talvez seja por isso que, diante de uma obra sua, mesmo sem perceber, tendemos a mudar o ritmo. Os passos ficam mais lentos, o olhar mais atento. Começamos a notar detalhes que antes escapavam: o reflexo dourado de uma folha seca no alumínio polido, o som de um pássaro atravessando a estrutura, o desenho improvável de uma sombra sobre a mão. Pequenos gestos que, somados, transformam a percepção do mundo. Assim, quando nos afastamos, não levamos apenas a lembrança da obra, mas também uma memória corporal: o modo como caminhamos entre os módulos, como inclinamos a cabeça para espiar por uma fresta, como sentimos o frescor da sombra em um

dia quente. Essas memórias se tornam parte de nós, modificando silenciosamente a forma como ocupamos outros espaços. A escultura de Ascânio MMM, portanto, não é um fim em si mesma. É um meio — um meio de reconectar corpo e espaço, de reabrir a experiência sensível, de lembrar que o mundo é sempre mais do que a função que lhe atribuímos. É nesse sentido que sua obra pulsa: como corpo que respira, como espaço que convida, como presença que resiste.

Referências

- Bachelard, G. (1993). *A poética do espaço*. Martins Fontes.
- Certeau, M. (1994). *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Vozes.
- Crary, J. (2013). *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*. Cosac Naify.
- Didi-Huberman, G. (2010). *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34.
- Eco, U. (1962). *Obra aberta*. Perspectiva.
- Herkenhoff, P. (2012). *Ascânio MMM: rigor e poesia*. Contra Capa.
- Krauss, R. (1993). *Passages in Modern Sculpture*. The MIT Press.
- Merleau-Ponty, M. (2011). *Fenomenologia da percepção* (Carlos Alberto Ribeiro de Moura, Trad.). Martins Fontes.
- Merleau-Ponty, M. (2005). *O visível e o invisível* (José Carlos Garcia, Trad.). Perspectiva.
- Rolnik, S. (2000). *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Sulina.
- Site Oficial Ascânio MMM. *Obras públicas*. Recuperado de <https://www.ascaniommm.com>, 4/8/2025.

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 contemporâneos, 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 auto-estima 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 alinharam 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 Ascânia 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).

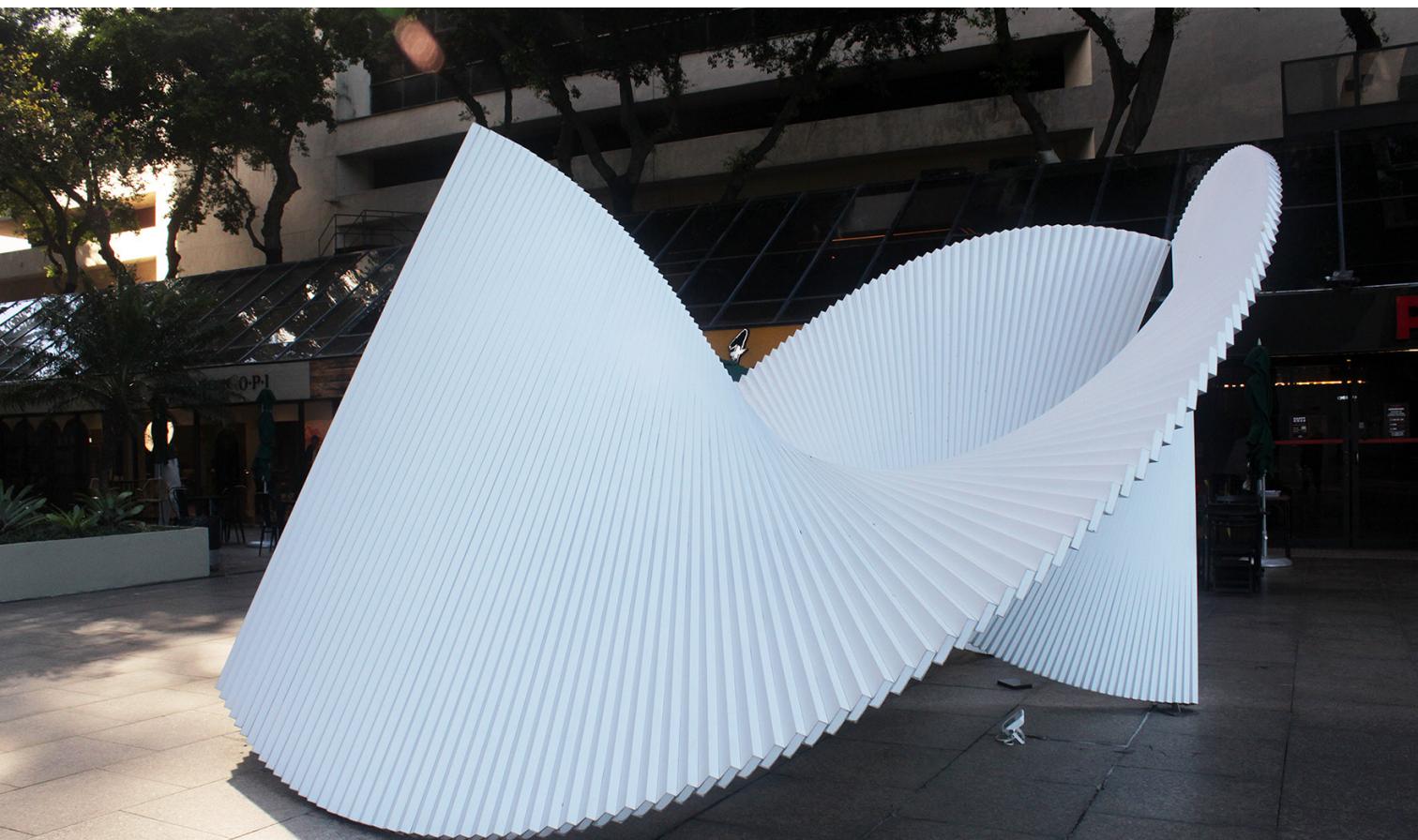


Fig. 1 - Ascânio MMM, *Módulo Rio* (*Módulo 8.4*), 1971-1983, alumínio pintado, 350 x 600 x 450 cm. Instalada no Centro Empresarial Rio, Praia de Botafogo, Rio de Janeiro. (Foto: Luiz Sérgio de Oliveira)

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.

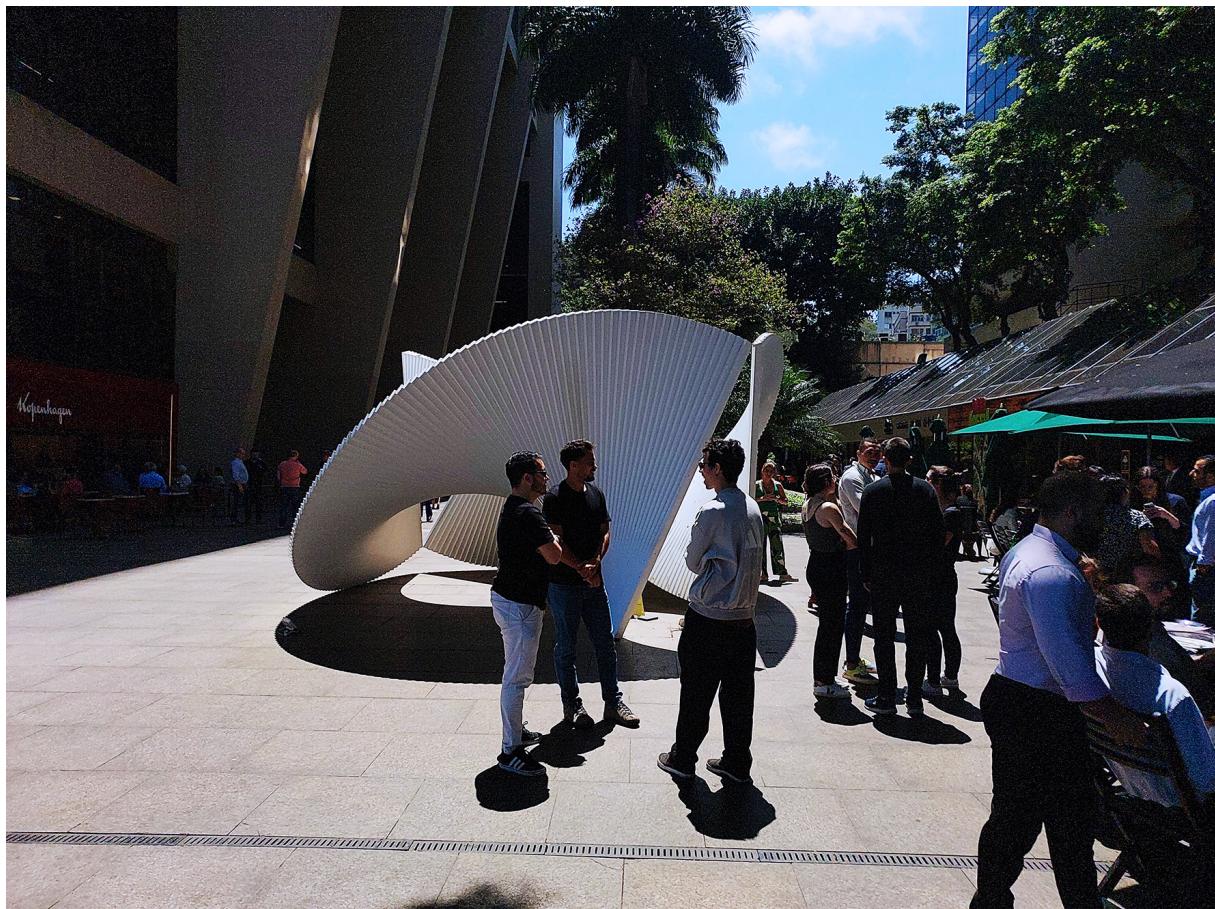


Fig. 2 - Ascânia MMM, *Módulo Rio (Módulo 8.4)*, 1971-1983, também conhecida como *Saia de Marylin*, cercada por frequentadores do polo gastronômico do Edifício Argentina. (Foto: Luiz Sérgio de Oliveira)

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 Marylin Monroe de 1954³.

Uma revisita à imagem da atriz com sua saia soprada pelo vento nos dá pleno consciênciia 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, Marylin 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.

3 A fotografia mais famosa em que Marylin 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).

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. Loock (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). Ascânia 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.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/24007/1006126.pdf#page=73>

Arquitetura escultórica na poética de Ascânio MMM

Sculptural Architecture in the Poetics of Ascânio MMM

Arquitectura escultórica en la poética de Ascânio MMM

Mauricius Martins Farina

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

RESUMO

Este artigo investiga a produção escultórica de Ascânio MMM sob a perspectiva das tensões históricas entre racionalismo moderno e organicidade sensível. Ao mobilizar estruturas modulares e estratégias construtivas, a obra do artista revela uma arquitetura escultórica que se situa entre o cálculo matemático e a abertura ao gesto e à presença do corpo. Partindo de uma crítica ao legado cartesiano e às hierarquias estéticas estabelecidas por Kant e Hegel, propõe-se uma leitura em que a razão se alia ao sensível como forma de conhecimento expandido.

Palavras-chave: escultura, racionalismo, modernidade, arte pós-constructiva, Ascânio MMM

ABSTRACT

This article investigates the sculptural production of Ascânio MMM from the perspective of the historical tensions between modern rationalism and sensitive organicity. By mobilizing modular structures and constructive strategies, the artist's work reveals a sculptural architecture that oscillates between mathematical calculation and openness to gesture and bodily presence. Based on a critique of the Cartesian legacy and the aesthetic hierarchies established by Kant and Hegel, the article proposes a reading in which reason allies with the sensible as a form of expanded knowledge.

Keywords: sculpture, rationalism, modernity, post-constructive art, Ascânio MMM

RESUMEN

Este artículo investiga la producción escultórica de Ascânio MMM desde la perspectiva de las tensiones históricas entre el racionalismo moderno y la organicidad sensible. Al movilizar estructuras modulares y estrategias constructivas, la obra del artista revela una arquitectura escultórica que se sitúa entre el cálculo matemático y la apertura al gesto y a la presencia del cuerpo. A partir de una crítica al legado cartesiano y a las jerarquías estéticas establecidas por Kant y Hegel, se propone una lectura en la que la razón se alía con lo sensible como forma de conocimiento expandido.

Palabras clave: escultura, racionalismo, modernidad, arte post-constructivo, Ascânio MMM

Mauricius Martins Farina é Professor Livre-docente do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. É artista visual e participou de diversas exposições no Brasil e no exterior, tendo sido agraciado com alguns prêmios importantes, entre eles o Prêmio Estímulo da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo e o Prêmio de Reconhecimento Acadêmico Zeferino Vaz, conferido pela Unicamp em 2015. Graduado em Jornalismo, é mestre em Multimeios e doutor em Ciências da Comunicação (USP), com pós-doutorado em Artes realizado na FBAUP da Universidade do Porto, Portugal. Bolsista de Produtividade 2 do CNPq (2014/2019). Atualmente é Diretor Associado do Instituto de Artes da Unicamp (Gestão 2023/2027).

<https://orcid.org/0000-0003-4751-5266> | <https://unicamp.academia.edu/FarinaMauricius>

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 Mauricius Martins Farina

Introdução

Ascânio Maria Martins Monteiro, conhecido como Ascânio MMM, nasceu na Freguesia de Fão, no norte de Portugal, em 1941. Em 1959, emigrou para o Brasil, estabelecendo-se no Rio de Janeiro, onde construiu uma trajetória marcada pela síntese entre a arte e a arquitetura, fundando a ideia de uma arquitetônica escultural. Ascânio MMM formou-se em arquitetura pela Universidade do Brasil (atual UFRJ) em 1963; antes disso, cursou disciplinas na Escola Nacional de Belas Artes (EBA-UFRJ), onde iniciou sua aproximação com os debates sobre forma, proporção e visualidade que viriam a influenciar toda a sua produção. Segundo o próprio artista, sua formação em arquitetura foi decisiva para o desenvolvimento de seus trabalhos. Sua poética é ancorada na constituição de um pensamento modular tridimensional como um princípio estruturante para a escultura.

A obra de Ascânio MMM apresenta esculturas e instalações que dialogam com o pensamento construtivo e pós-moderno nos anos 1960 e, por consequência, se liga ao pensamento de vanguarda que se ofereceu no contingente brasileiro, e carioca, em particular, a partir desse período.

Sua poética, geometricamente estruturada, lhe permitiu incluir questões relacionais e processos de desenvolvimento formal dirigidos a uma pesquisa de materiais como a madeira e o alumínio, o que lhe permitiu avançar na direção de uma presença singular e afirmar sua presença no cenário artístico. Ascânio MMM trabalha modularmente com esses materiais, em escalas controladas, atuando no espaço urbano ou não, propiciando um sistema de experiências sempre coerente com o desenho de uma ideia metodologicamente relacionada com a ideia de Projeto, tal como definiu Abraham Moles em *A invenção científica* (1970).

Sua experiência com a escultura, construída a partir da junção modular pela prospecção projetiva, se complexifica acrescentando em sua relação com a espacialidade um desenho que lhe permite

oferecer uma abertura ao movimento e à experiência sensível do corpo do sujeito em relação de visionamento com suas peças, o que indica uma relação fenomenológica e inclusiva. Assim, utilizando materiais como madeira e alumínio, o artista explora processos de repetição, montagem variável e movimento, em que sua escultura que não se encerra em uma fórmula meramente construtiva, mas se expande como proposição espacial e relacional.

Ao longo seis décadas de trabalho, Ascânio MMM participou de importantes exposições individuais e coletivas, seja a Bienal de São Paulo ou em mostras em museus de relevância na América Latina e Europa. Seu reconhecimento pela crítica é demonstrado pelos tantos e renomados comentadores da sua obra, assim podemos reconhecer Ascânio MMM como um dos nomes centrais da escultura contemporânea brasileira. Sua obra representa uma síntese exemplar entre arte e arquitetura, abrindo a escultura ao tempo da presença, ao movimento e à participação sensível com um requinte estruturado como um código que processa sua sintaxe como substância em processo de leveza, transparência e ludicidade. Portanto, escrever sobre seu trabalho, a partir deste contingente de obras e de comentadores é um desafio, reconhecendo limites e oportunidades para investigar um pouco mais o seu trabalho a partir de escolhas e desafios geracionais.

Do domínio da razão ao gesto autônomo

Sabemos que a produção de Ascânio MMM se inseriu originalmente na cultura brasileira em um ambiente político muito tensionado. Ainda assim, a atmosfera artística se encontrava em um ponto de revolucionária emergência e necessidade do novo. As tendências abstratas na América Latina conceitualmente se posicionavam como uma resistência libertária e política em relação ao figurativismo, entendido como obscurecido e antiquado, tensionado por uma suposta divisão entre a racionalidade das formas e a subjetividade da figuração humanista que foi demonizada como uma tradição a se romper.

Essa questão sobre o objeto e sua representação é uma questão antiga – com origens e debates desde a filosofia grega –, mas que eclodiu com força no pensamento romântico e depois se materializou com outra roupagem na perspectiva autonomista da arte moderna. No fim, temos uma questão fundamental cujo centro do debate é a própria afirmação humana e da expressão de sua subjetividade.

Ver separações, entre o pensamento racional e a natureza, para supor uma separação, seja para afirmar diferenças ou para uma libertação de mitos e falsificações, ativou o pensamento estético em sua própria construção, em uma trama teoricamente organizada, o que constitui um processo histórico de longa formação e cujas marcas de sobrevivência estão imersas no tecido cultural. As imagens do outro, envolvidas em operações miméticas alinhadas às formas às quais fazem referência, não são coisas simplesmente derivadas como processos denotação, que se possa resolver em uma dicotomia simples entre original e cópia. Por essa razão os subentendidos ou vassalagens supostas na ideia semiótica de signo e referente precisaram ser atualizadas ao longo desses tantos séculos.

A experiência da arte não é meramente tautológica, mas algo que se compartilha como derivação de origens em abismo. Desde o advento do racionalismo cartesiano e da estética idealista de Kant e Hegel, consolidou-se a visão de que o espírito humano – racional, livre, criador – ocuparia uma posição superior à natureza, vista como um organismo cego, repetitivo, carente de liberdade. O belo natural, embora admirado, seria sempre inferior ao belo artístico, pois careceria da intencionalidade consciente que transforma matéria em ideia.

A forma geométrica, limpa e universal, passou a simbolizar esse ideal de dominação da subjetividade pela razão. René Descartes escreveu: “devemos tornar-nos senhores e possuidores da natureza” (Descartes, 1996, p. 51). Kant disse que “na arte, a beleza tem por fundamento uma intenção, e o belo artístico é considerado superior

ao belo natural, porque a liberdade da imaginação é ali subordinada ao entendimento" (Kant, 1993, § 48). Para Hegel, a arte é superior ao belo natural porque nela a ideia (espiritual, racional) se manifesta de forma consciente, ao contrário da beleza "cega" da natureza: "a arte é mais elevada que a natureza, porque exprime o espírito. [...] O belo verdadeiro é o belo artístico, pois é a beleza nascida do espírito e para o espírito" (Hegel, 2001, p. 61).

É justamente contra essa hierarquia entre espírito e natureza, razão e sensibilidade, cultura e organicidade que o romantismo se ergueu no final do século XVIII. Em oposição ao ideal ilustrado de um sujeito universal e autocentrado, os românticos afirmaram a singularidade da experiência, a interioridade, a natureza como fonte de verdade estética e existencial. O belo deixa de ser pensado como adequação formal e passa a ser vivenciado como expressão subjetiva, como sentimento do sublime, como encontro entre homem e mundo em uma zona de instabilidade e potência. O século XX, com as vanguardas modernistas, levará essa tensão adiante, reconectando o rigor construtivo com uma dimensão crítica da forma.

Uma oposição àquelas formas que em sua natureza de cópia seriam menos originais, pela ideia de uma representação abstrata tida como coisa, fundamentou a ideia de libertação das aparências em favor da própria coisa que é. A arte moderna reivindicou a autonomia da expressão artística, mas essa autonomia não é mais fundada na razão pura: ela passa a ser compreendida como uma autonomia sintática, isto é, como capacidade da própria forma de se organizar e gerar sentido sem recorrer à representação natural ou à mimese tradicional. Essa autonomia sintática, evidente em movimentos como o cubismo, o construtivismo e o concretismo, marca a modernidade ao afirmar a arte como sistema próprio de significação. Em *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman aprofunda esse debate, que tem no minimalismo muitas reverberações importantes. Cito a seguir um pequeno trecho para considerar essa questão:

[...] Compreende-se, para terminar, que a forma de arte reivindicada por Donald Judd com o objetivo de derrubar o

antropomorfismo incorrigível da pintura tradicional — tradicional incluindo sua própria tradição modernista — será ela própria invertida por Michael Fried, que a julga como uma forma por excelência de *não arte* em razão do fato — do pecado capital — de que ela se revelava inteira e unilateralmemente como um *antropomorfismo* crônico, perverso e “teatral” [...] Que fazer diante do dilema? Escolher seu lado? Assumir a não especificidade do minimalismo e reivindicar sobranceiramente sua vocação teatral? Ou constatar simplesmente que o dilema não era, em seu ponto de partida, senão um *falso dilema* [...] Para nós, que hoje podemos olhar um quadro de Barnett Newman ao lado de uma escultura de Tony Smith sem sentir o dilema de um abismo visual intransponível, o debate em questão parece antes o da bem denominada pequena diferença [...] O que manifesta, portanto o dilema da *presença minimalista* e da *presentness modernista* — como o propõe Michael Fried —, senão uma estrutura global que prende os termos numa relação de captação dual e agressiva, em suma, na estrutura imaginária de um fato de crença? De que se trata, senão de um par estrutural em que cada imagem convoca e repudia sua contra-imagem próxima, como os túmulos dos Eleitos convocam e detestam os dos Heréticos na organização da *Divina Comédia*? (Didi-Huberman, 2010, p. 73-74)

Desde aí, muitos fatores ocorreram para se opor a tais lógicas autonomistas nessa virada para o contemporâneo, quando o próprio surrealismo foi readmitido e valorizado. Assim, a possibilidade de conviver com a multiplicidade de ideias se apresentou como fato original na pós-modernidade.

A escultura de Ascânio MMM e de vários artistas de sua geração, nesse contexto, poderá ser percebida como um desdobramento dessa modernidade formal, autônoma, diante de sua própria crise. Ao mesmo tempo em que mobiliza o módulo, a repetição e o cálculo geométrico como herança da tradição concreta, a obra de Ascânio MMM reintroduz o tempo (tempo negado pelo minimalismo

em favor de uma ilusão de uma perenidade material), o corpo e a variação das formas, abrindo espaço para a contingência da vida e para o sensível. Seu trabalho recodifica a ideia de autonomia da forma abrindo-se para uma experiência fenomenológica. Reafirma o valor da construção, mas sem renunciar ao gesto, operando em um intervalo entre as coisas.

A obra de Ascânio MMM pode ser compreendida como uma reinvenção crítica do construtivismo, na qual o legado da arte concreta é friccionado e expandido por princípios que ecoam fortemente o neoconcretismo, tal como fora descrito por Ronaldo Brito (1999). Ascânio compartilha com o neoconcretismo a superação do racionalismo acrítico. Sua prática, embora fortemente baseada em módulos, serialidade e cálculo, não se reduz ao formalismo matemático. Ao contrário, Ascânio transforma a estrutura em dispositivo de indeterminação, abrindo sua escultura à variação, ao tempo e à presença do outro.

Assim como Lygia Clark ou Hélio Oiticica, ele deslocou a escultura do campo formal da representação indicando para o lugar da experiência como processo. Esse movimento em seu trabalho está diretamente relacionado ao que Ronaldo Brito definiu como uma passagem da forma para o corpo, e da obra como objeto para a obra como evento. Ascânio produz estruturas desmontáveis, reconfiguráveis, participativas, onde a matemática se transforma em ritmo e o módulo se converte em campo relacional.

*Sob o clima de suspeita da forma concreta após o golpe de 1964, Ascânio MMM (1941) investe na razão contra a irracionalidade política, lamina seus significados, como a relação entre escultura e habitação popular. Sua escultura *Espaço 1* (1968) se vincula ao desenho de planta baixa do memorial do projeto de Candilis, Josic e Woods para o conjunto de Caen-Hérouville (1961). O neoconcretismo e a tradução de *Obra aberta* de Umberto Eco em 1968 calçam o envolvimento do público com suas *Caixas* (1969). O referencial histórico de Ascânio incluía o programa do Victor Pasmore*

e a convivência com a neoconcreta Lygia Pape. Cedo, a vontade construtiva de Ascânio se cruzou com seu inconsciente matemático e sua vocação juvenil para a arquitetura. Seu primeiro choque com a modernidade foi uma casa em Ofir, na infância, em Portugal. Embora alguns se surpreendam, a obra construtiva de Ascânio é contemporânea à de Sergio Camargo, mas seu olhar recaía sobre Hélio Oiticica, Lygia Pape, Franz Weissmann, Ivan Serpa e o britânico Victor Pasmore. Sua *Construção 1* (1966) se apresenta como paradigma da problematização possível de questões plásticas em campo que parecia estar historicamente definido, agora com projeto daqueles três arquitetos para Abadan no Irã. A reivindicação da forma, mesmo se racional e objetiva, tinha seu lado simbólico e a condição de dispositivo feno-menológico (não de mecanismo mental das leis da Gestalt). A forma neoconcreta não abdica da inscrição da subjetividade na produção do objeto, chegando a convocar a ação participativa do Outro, um ativador do potencial sensorial e simbólico do significante, não apenas seu fruidor passivo. Essa ação política da subjetividade ocorre de modo vemente nas séries das *Caixas* (1969) e dos *Livros-arquitetura* (1983-1985) de Ascânio. No século XXI, Ascânio, que havia saltado do alumínio pintado branco (*Módulo Rio*, 1974-1981) para abordar em mais profundidade o alumínio nu (*Piramidal 12.5*, 1991-1999), combina agora o alumínio, cores e espelhos, numa poética de luzes: a cor luz, o reflexo do espelho e o brilho seco do alumínio. (Herkenhoff, 2013, p. 86)

Assim, ao mesmo tempo que seu trabalho mantém e aparenta um alto grau de rigor formal, como ocorreu com os neoconcretos, há um "rigor em estado de crise" (Brito), mas que se abre à negatividade criativa através de um "inconsciente matemático" (Herkenhoff). A escultura de Ascânio se apresenta como um lugar do intervalo, da dobra, do espaço entre as partes, uma forma de pensar a instabilidade como potência, em vez de falha. Outro ponto de contato é a recusa à objetividade fetichista. Enquanto a arte minimalista americana buscava neutralizar o simbólico

e a representação, Ascânio produziu uma obra carregada de dimensões poéticas, políticas e perceptivas, que devolvem à forma sua complexidade histórica e sensível. Para Paulo Herkenhoff a obra de Ascânio MMM se situa na "Segunda Geração Construtiva brasileira", é possível afirmar que sua experiência herdou a crítica ao racionalismo e à pureza da forma, mas a reelaborou no campo da arquitetura, da matemática e da escultura relacional. Sua obra atua como um ponto de inflexão entre a racionalidade e a abertura sensível.

Seu trabalho se apresenta como arquitetura do pensamento com várias assimilações, ou seja, o artista retoma o vocabulário construtivo da tradição moderna, a serialidade, a matemática, a racionalidade da forma, mas ao introduzir a participação do outro, através do movimento, da possibilidade de montagem variável, ele recodifica tais procedimentos.



Fig. 1 - Ascânio MMM, *Quadrados 2*, 1968, madeira pintada, 111 x 112 x 8 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-RJ. Recuperado de <https://www.ascaniommm.com/quadrados2/>

Se o racionalismo moderno buscava controlar a forma e neutralizar a subjetividade, reduzindo o orgânico a mero adorno ou desvio, Ascânio responde a isso incorporando suas estruturas modulares, compostas de alumínio ou madeira, que não se encerram em si mesmas, mas se oferecem ao espaço como esquemas abertos, como proposições formais que interpelam o corpo do espectador e sua circulação. Nesse sentido, a obra de Ascânio não apenas opera para ressignificar a tradição construtiva brasileira, mas acrescenta sobre a questão do belo uma reabertura a partir de uma perspectiva que reconhece o sensível como campo de pensamento e presença espacial. Sua escultura, feita de matemática, ritmo, engenharia, transfigura a frieza da máquina, propõe uma experiência estética e sobrevive no tempo das formas como uma expressão onde a razão se curva ao corpo, e onde o cálculo se torna gesto que incorpora o simples entendido como beleza.

Entre o ideal da forma pura e a experiência instável do corpo e da natureza, a obra do artista emerge como um tipo singular, a ideia de escultura arquitetônica é pronta para pensar a poética de Ascânio MMM, vinculada ao rigor matemático, ao módulo e à repetição, abre-se para o sensível, para a indeterminação, repercute aspectos de escolha íntima em diálogo com suas próprias culturais.

O artista, em suas memórias, documentadas no livro *Poéticas da razão* (organizado por Paulo Herkenhoff), relata que o visionamento da arquitetura moderna, ainda em sua infância, foi um marco decisivo para suas escolhas. Assim, ao propor a ideia de uma arquitetura escultórica, que não se impõe como totalidade, mas se oferece como processo, Ascânio desafiou, ao seu modo, aquela herança racionalista cujo cartesianismo ingênuo não previra fissuras e subjetividades pulsionais. Sua prática, ao conjugar o rigor da forma inserindo-a na precariedade do tempo, ofereceu um cruzamento entre estrutura e instabilidade, entre racionalidade e presença, abrindo espaço para um outro tipo de conhecimento que nasce da matéria em ressonância com o tempo e suas memórias.

A arte no espaço público

Como uma das formas mais significativas de intervenção simbólica sobre o tecido urbano, a arte no espaço público se estabelece no

cotidiano, é acessível, dinâmica, muitas vezes rompe com a lógica da contemplação tal como se organiza em espaços expositivos de museus e galerias, promovendo encontros imprevisíveis entre a obra, o lugar e o público. Essa dimensão aberta da arte no espaço público pode alterar radicalmente a percepção estética do entorno, mas não se trata apenas de embelezar ou decorar o lugar urbano, mas de interpelar, provocar e reconfigurar sentidos coletivos sobre o espaço, exatamente provocar a transformação daquele lugar de passagem de sua condição de “não lugar” na definição de Marc Augé:

Vê-se bem que por “não lugar” designamos duas realidades complementares, porém, distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços. Se as duas relações se correspondem de maneira bastante ampla e, em todo caso, oficialmente (os indivíduos viajam, compram, repousam), não se confundem, no entanto, pois os não lugares medeiam todo um conjunto de relações consigo e com os outros que só dizem respeito indiretamente a seus fins: assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não lugares criam tensão solitária. (Augé, 1994, p. 87)

Importante relembrar que o conceito contemporâneo de arte pública se aparta da noção tradicional de monumento. Ao invés de consagrar a memória oficial ou o poder instituído, muitas intervenções no espaço urbano buscam tensionar a história, problematizar a ocupação da cidade e convidar à participação. Para Miwon Kwon, “o deslocamento do objeto artístico para o contexto social envolve uma reformulação do próprio entendimento de *site-specificity*, não mais como fixidez formal, mas como mobilidade política e discursiva” (2002). Exemplos como os de Jenny Holzer, que projeta textos críticos em edifícios e praças públicas, ou os de Barbara Kruger, que usa *slogans* em espaços de circulação urbana, demonstram como a expressão artística nesses lugares pode ser uma forma de ocupação estética e política do espaço público, ao aberto ao público.

No Brasil, trabalhos como os de Cildo Meireles, especialmente as *Inserções em circuitos ideológicos* nos anos 1970, mostram que o espaço público pode ser um campo de resistência simbólica, e a sua própria percepção pode ser ampliada. Cildo Meireles (2008)

afirma que essas inserções tinham como objetivo “romper com o circuito tradicional da arte e atingir diretamente o cotidiano das pessoas”. Assim, com a ideia de uma “resistência simbólica” é possível problematizar a noção de arte no espaço público com sentido mais aberto. Contudo, nem toda arte pública é subversiva ou aberta. Muitas vezes, ela é instrumentalizada por políticas urbanas que visam o *marketing* das cidades ou a neutralização de tensões sociais por meio da estetização. Rosalyn Deutsche (1996) assinala que “a arte pode ser usada para mascarar os processos de exclusão urbana, tornando invisíveis os conflitos que estruturam a cidade”.



Fig. 2 - Ascânio MMM, *Piramidal 12.5*, 1991-1999, alumínio e parafusos, 620 × 286 × 128 cm. Instalada no Largo do Cortinhal, na margem do rio Cávado, Fão, Portugal. Recuperada de <https://www.ascaniommm.com/piramidal12-5/>

Pensar arte no espaço público é considerar uma política do visível e abrir-se a questões como quem tem o direito de ocupar o espaço com imagens, formas, corpos? Quais narrativas têm lugar nesse espaço? Quais foram apagadas? Quais foram tomadas para si? A arte pública contemporânea, em sua vertente crítica, tem buscado reverter a lógica monumentalista de apropriações políticas inapropriadas ou mesmo comerciais, criando zonas de fricção e de encontro entre a cidade e seus habitantes. A arte no espaço público também é atravessada por questões de acessibilidade, identidade e disputa simbólica do território. Projetos de arte comunitária mostram que o espaço urbano pode ser reapropriado por narrativas coletivas. Como afirmou Deutsche (1996), “o espaço público é um campo de conflito e de negociação entre diferentes interesses e representações sociais”.

Mais do que objetos, trata-se de experiências que provocam a cidade a se repensar, e a escultura de Ascânio MMM se inscreve plenamente nesse gesto de convocação. É nesse ponto, retomando a prática de Ascânio MMM que podemos reconhecer como seu trabalho, ao recusar o espetáculo do monumento, opera no silêncio da estrutura e tensiona o espaço sem o colonizar, subvertendo aquele “não lugar” em sua invisibilidade acessando uma experiência que o acolhe como lugar específico.



Fig. 3 – Ascânio MMM, *Módulo 6.5*, 1970-1997, alumínio, 300 x 900 x 450 cm. Instalada em frente ao Centro Administrativo São Sebastião, Rio de Janeiro. Foto: Julio Stotz. Recuperado de <https://www.ascaniommm.com/modulo65/>

Desde a década de 1970 o artista tem inserido esculturas e estruturas construtivas em espaços urbanos, suas obras modulares ocupam o espaço público com delicadeza, apesar de suas escalas. Ao contrário, seus volumes repetitivos, suas geometrias articuladas e seus vazios propositivos criam intervalos de experiência que desestabilizam a rigidez do espaço arquitetônico. Sua operação visual se inscreve nesse campo como presença humana, sem impor uma clausura.

Na esfera do espaço público, a escultura de Ascânio reativa as formas originais que não são apenas uma herança do construtivismo e do neoconcretismo, como propõe Ronaldo Brito ao discutir a ruptura entre a racionalidade concreta e a experiência fenomenológica. Se para Ronaldo Brito (1985, p. 17), “o neoconcretismo representa a última tentativa moderna de legitimação da arte construtiva, ao mesmo tempo em que a supera no plano da linguagem e da sensibilidade”, a experiência de Ascânio, nesse sentido, com recorrência ao fenomenológico que envolve a cidade e o seu entorno, representa uma reativação de substratos sensíveis à experiência simbólica. Suas curvas, suas linhas em repetição, nos oferecem dobras e nos aproximam de outras instâncias dimensionais. Suas formas, como sobreposições, escavam o natural.

Ao deslocar a forma, com suas dobras, o artista evoca uma sensualidade sutil, envolve-se em sinuosidades e apropriações desenvoltas, linearidades que se curvam parecem desvelar estruturas envolvidas entre o corpo e a percepção de camadas estruturantes, submetendo as escalas em dimensões possíveis, onde o protótipo não está enclausurado pela ideia, mas é a própria coisa que, para além de sua fisicalidade que se pode ampliar, é aparente. Ascânio pode representar estruturas matematicamente envolvidas com aquele sentido clássico dos padrões e das camadas que se visualizam nos organismos marinhos (como nos caracóis) ou nas estruturas dobradas dos corpos que se desenvolvem em processo contíguo.

A escultura de Ascânio MMM nos oferece um campo em que a geometria não se reduz à rigidez do módulo, mas se torna flexão, dobra do espaço e do tempo. Ocorre em íntima relação com o corpo e com o movimento do olhar. Suas estruturas repetitivas apresentam uma musicalidade própria, compostas por ripas, varetas e volumes articuláveis, não produzem uma clausura da forma, mas seu inacabamento programado, sua variação contínua, como se o rigor do cálculo cedesse lugar a um pensamento da variação.



Fig. 4 - Ascânio MMM, Módulo 8.4, 1971-1983, alumínio pintado, 350 x 600 x 430 cm. Instalada no Centro Empresarial Rio, Praia de Botafogo, Rio de Janeiro. Recuperado de <https://www.ascaniommm.com/modulo-rio/>

Em sua abordagem espacial podemos encontrar ressonâncias, por exemplo, com a filosofia de Leibniz, especialmente no conceito de dobra (*le pli*), retomado por Gilles Deleuze em sua leitura do barroco. Para Leibniz, o mundo não é feito de formas simples e separáveis, mas de dobras infinitas, variações sem fim, transições contínuas. A dobra é o gesto por meio do qual o ser se exprime, não por ruptura, mas por infinitesimais diferenças internas que conectam o visível e o invisível, o corpo e a alma, o exterior e o interior (Leibniz, 2000). Deleuze, em *A Dobra: Leibniz e o Barroco*,

afirma que o barroco não inventa coisas novas, mas cria “linhas curvas e dobras em tudo” (Deleuze, 1996). Essa percepção é fundamental para compreender como Ascânio transformou um vocabulário construtivo baseado em razão, simetria, módulo, realizando uma prática que dobra o espaço racional com a impermanência em suas configurações e repetições. A dobra, nesse sentido, não é apenas formal: é ontológica, relacional.

As obras de Ascânio, especialmente aquelas instaladas no espaço público, não se impõem como estruturas fechadas, são convites à variação, ao percurso da percepção que se envolve nelas. O espaço entre os módulos, intervalo entre planos, vazados, são conjuntos que vibram entre as partes: tudo na sua obra remete à ideia de que a forma está sempre em processo, dobrando-se sobre si mesma sem jamais se fechar. Nesse sentido, Ascânio realiza uma espécie de retorno, ainda que inconsciente, para uma atmosfera antiga, presença de um contingente cultural que sobrevive ali, mesmo com os atravessamentos da arquitetura moderna que lhe pareceu libertar.

Ascânio nos aproxima de uma escultura feita de unidades racionais que, em vez de cristalizarem a forma, lançam-na em um regime de dobra em cuja abertura faz retornar ao princípio da coisa. Como afirma Deleuze, “a dobra é aquilo que complica o simples, que curva o plano, que engendra o interior” (Deleuze, 1996, p. 38). A escultura de Ascânio pertence a esse interior que se oferece também no exterior, onde há essa dobra visível de uma racionalidade que não se fecha, não se finaliza.

O espaço público, nesse contexto, não é o cenário passivo da obra. Ele é o campo em que a dobra se realiza como acontecimento, lugar onde a escultura se articula com o tempo e a luz, na passagem do espectador. A curva de Ascânio não é uma metáfora apenas, geometria da infinitude, guarda um gesto, filosófico e ético, uma maneira de acolher a multiplicidade do mundo sem reduzi-la.

Referências

- Augé, M. (1994). *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermoderneidade*. Papirus.
- Brito, R. (1999). *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Cosac Naify.
- Deleuze, G. (1996). *A dobra: Leibniz e o barroco*. Editora 34.
- Descartes, R. (1996). *Discurso do método*. Martins Fontes.
- Deutsche, R. (1996). *Evictions: Art and Spatial Politics*. MIT Press.
- Didi-Huberman, G. (2010). *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34.
- Hegel, G. W. F. (2001). *Estética: a ideia do belo*. Edições 70.
- Herkenhoff, P. (2023). Segunda geração construtiva. In P. Herkenhoff (Org.), *Rio XXI: Vertentes Construtivas*. FGV Editora.
- Kant, I. (1993). *Crítica da Faculdade do Juízo*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Kwon, M. (2002). *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. MIT Press.
- Leibniz, G. W. (2000). *Escritos filosóficos*. Abril Cultural.
- Meireles, C. (2008). Inserções em circuitos ideológicos. In A. C. Camargo, & A. Faria (Org.), *Arte e política: estratégias contemporâneas*. Perspectiva.
- Peirce, C. S. (2008). *Semiotica*. Perspectiva.

• ARTIGOS

Escultura *Sem título* de Ivens Machado na Rua Uruguaiana: instalação, permanência, deslocamento e abandono

Ivens Machado's Untitled Sculpture on Uruguaiana Street:
Installation, Permanence, Displacement, and Abandonment

Escultura sin título de Ivens Machado en la calle Uruguaiana:
instalación, permanencia, desplazamiento y abandono

Juliana Maria Jabor Santos Faria
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO

Este artigo se dedica às relações entre arte, cidade e patrimônio, considerando as interfaces interdisciplinares na construção da história da arte. Dentre as manifestações artísticas, privilegiamos as esculturas públicas, mas especificamente a obra *Sem título* de Ivens Machado, instalada na Rua Uruguaiana, no centro da cidade do Rio de Janeiro, permanecendo neste local por cerca de 17 anos. A partir desta obra, compreendemos como o lugar se apresentou como um problema artístico, abordando possíveis relações entre a obra e o lugar, assim como os significados atribuídos a partir desta relação. Ao mesmo tempo, refletimos sobre o deslocamento desta peça, a princípio temporário, mas que já ocorreu há mais de 10 anos, denunciando um descaso com as obras de arte pública da cidade. Em nosso estudo, nos baseamos na revisão de literatura pertinente, na coleta de dados e imagens, no registro fotográfico, na pesquisa de campo, nas entrevistas semiestructuradas e posterior análise do material coletado.

Palavras-chave: arte, escultura, lugar, patrimônio cultural,
Rio de Janeiro

Trabalho submetido: 16/06/2025
Aprovado: 22/09/2025

Este documento é distribuído
nos termos da licença Creative
Commons Attribution-Non
Commercial-No Derivatives 4.0
International (CC BY-NC-ND 4.0)
[https://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/4.0/](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)
© 2025 Juliana Maria Jabor
Santos Faria

ABSTRACT

This article is dedicated to the relationship between art, city, and cultural heritage, given the interdisciplinary interfaces in the construction of art history. Of these art works, we study public sculptures, specifically Ivens Machado's *Untitled*, installed on Uruguiana Street in Rio de Janeiro, where it remained for approximately 17 years. Through this work, we understand how the site presented itself as an artistic problem, addressing possible relationships between the work and the site, as well as the meanings attributed to this relationship. At the same time, we reflect on the displacement of this piece, initially temporary, which occurred over 10 years ago, revealing a neglect of the city's public art. In our research, we reviewed the relevant literature and conducted data collection, photography, and field research including semi-open interviews. Following these activities, we performed analyses on collected material.

Keywords: art, sculpture, site, cultural heritage, Rio de Janeiro

RESUMEN

Este artículo explora la relación entre arte, ciudad y patrimonio, considerándolos como interfaces interdisciplinarias en la construcción de la historia del arte. Entre las manifestaciones artísticas, nos centramos en las esculturas públicas, en concreto en la obra *Sin título* de Ivens Machado, instalada en la Rua Uruguiana, en el centro de Río de Janeiro, donde permaneció durante aproximadamente 17 años. A través de este trabajo, comprendemos cómo el lugar se plantea como un problema artístico, abordando las posibles relaciones entre la obra y el lugar, así como los significados atribuidos a dicha relación. Al mismo tiempo, reflexionamos sobre la reubicación de esta pieza, inicialmente temporal, pero ocurrida hace más de 10 años, lo que revela un descuido de las obras de arte público de la ciudad. Nuestro estudio se basa en una revisión de literatura relevante, recopilación de datos e imágenes, registros fotográficos, investigación de campo, entrevistas semiabiertas y el posterior análisis del material recopilado.

Palabras clave: arte, escultura, sitio, patrimonio cultural, Rio de Janeiro

Juliana Maria Jabor Santos Faria é doutora em Artes Visuais pelo PPGAV- EBA-UFRJ) e mestre em Urbanismo pelo Prourb-FAU-UFRJ.

<https://orcid.org/0009-0000-4154-1813> | jujabor@yahoo.com.br

Introdução

A presente pesquisa tem como objeto os diálogos entre a arte, a cidade e o seu patrimônio. Neste sentido, se propõe a pensar a arte destacando suas relações com a cidade do Rio de Janeiro, compreendendo-a não apenas a partir do seu tecido urbano, traçado e edificações, mas também dos aspectos simbólicos estabelecidos nas vivências cotidianas dos mais diferentes tipos sociais que circulam nestes espaços e dos valores atribuídos aos lugares.

A relevância desta pesquisa, primeiramente, é conjugar, na abordagem histórica, vertentes pouco exploradas, aproximando campos do conhecimento que embora intrinsecamente relacionados, nem sempre são considerados em concomitância. Nesta aproximação, é possível lançar questões relacionadas às obras de arte, à cidade e ao patrimônio cultural, próprias dos seus diálogos, menos estudadas.

Ao lado disso, apontamos a importância do estudo de caso escolhido, a escultura *Sem título* de Ivens Machado, elaborada para se localizar no eixo da Rua Uruguaiana, no Corredor Cultural¹ no Centro da Cidade do Rio de Janeiro, instalada a partir do Projeto Esculturas Urbanas (1994-1997), da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, juntamente com a *Escultura para o Rio*, de Waltercio Caldas, *O Passante* de José Resende, *Retângulo Vazado* de Franz Weissmann e *Sem título* de Amílcar de Castro.

¹ Corredor Cultural é uma área de Proteção do Ambiente Cultural da Cidade do Rio de Janeiro localizada no Centro da Cidade.

Dentre as obras instaladas por este projeto, apenas duas permanecem em seu local de origem, sendo que a obra *Sem título* de Ivens Machado, nosso objeto de estudo, se encontra há mais de 10 anos se deteriorando no Galpão da Secretaria Municipal de Conservação (SECONSERVA), sem previsão de retorno ao seu lugar de origem. Assim, este artigo pretende instigar as discussões e os debates para pressionar as autoridades públicas para que

sejam tomadas providências cabíveis para sua restauração e reinstalação no lugar para o qual foi pensada.

Embora esta obra tenha sido elaborada especificamente para o lugar, se tratando de uma obra *site specific*, esta tomou forma semelhante à outra obra *Sem título*², criada pelo artista em 1990, para ser exposta na Sala Uno, em Roma. A peça de Roma, elaborada em dimensões bem menores, cerca de 2,5 por 1,2 metros³, estabelecia um diálogo com a Sala Uno que, segundo Ivens Machado, era “um lugar pseudo-antigo. Não era um espaço de arquitetura romana, mas imitava a arquitetura romana, todo de tijolinho [...]. Tinha uma coisa que me interessou também, da coisa antiga e da coisa falsa antiga”⁴. A escultura de 1990 se apropriava destas relações.

Sem título de 1990, elaborada em concreto e madeira, ao se apropriar de três toras de madeira antigas, encontradas na periferia de Roma, para sua sustentação, estabelecia diálogos com os diferentes tempos daquela cidade. As marcas temporais e os diálogos entre o patrimônio e o “falso patrimônio” faziam parte da obra, destruída logo após sua exposição na Sala Uno. A destruição de *Sem título* foi ocasionada por Ivens Machado por discordâncias quanto à propriedade da peça⁵.

2 É uma característica das obras de Ivens Machado a não atribuição de título, pois para o artista: “criar um título, seria uma nova obra, portanto minhas obras são assim, ‘sem título’”. (Declaração de Ivens Machado, transcrita no catálogo da sua exposição na Casa França Brasil, de 10 de dezembro de 2011 a 17 de fevereiro de 2012, com curadoria de Evangelina Seiler e Pedro Rivera).

3 Segundo descrição de Ivens Machado, em entrevista realizada em 22 de janeiro de 2015.

4 Entrevista realizada em 22 de janeiro de 2015.

5 Informações coletadas em entrevista realizada com Ivens Machado em 22 de janeiro de 2015.



Fig. 1 - Ivens Machado, *Sem título*, 1997, Rua Uruguaiana. Fonte: Canongia et al. (2001).the key on the eaves. (Source: Stills from the film *Mon Oncle*, 1958).

Embora *Sem título* de 1990 tenha sido destruída, este trabalho interessou muito ao artista, levando-o a resgatar alguns dos seus aspectos formais e reflexivos na peça do Projeto Esculturas Urbanas. Apesar desta referência no seu processo criativo, a escultura concebida para a Rua Uruguaiana, também *Sem título*, ganhou significado a partir do lugar e do seu contexto de implementação na cidade, além de alterações na sua forma final.

Sem título, pensada pelo artista especificamente para a Rua Uruguaiana, perdeu sentido descontextualizada de seu lugar original. A obra foi removida em 2014, devido às intervenções ocasionadas pelas alterações do tráfego de veículos no centro da cidade, com o fechamento e a demolição do Elevado da Perimetral⁶.

Nessa rua havia um grande calçadão de pedestres, onde a obra se localizava. Após as obras de 2014, um trecho deste calçadão, especificamente daquele quarteirão que abrigava o trabalho de Ivens Machado, mais próximo ao Largo da Carioca, foi destruído para a passagem de veículos. Daquele lugar onde se localizava, era possível observar o Largo da Carioca, onde O Passante de José Resende foi implementado, a partir também do Projeto Esculturas Urbanas, além dos importantes bens protegidos pelo Patrimônio Cultural, como o Relógio da Carioca, o Convento de Santo Antônio e os altos edifícios que conformam o Largo.

A Rua Uruguaiana ainda guarda resquícios do casario colonial oriundo do século XVIII, quando começou sua ocupação efetiva pelas famílias abastadas. Anteriormente, esta rua se situava além dos limites da cidade, tendo sua ocupação bem restrita. Atualmente, a rua se configura pela presença de edifícios de diferentes tempos históricos de 2 a 3 pavimentos, reminiscentes dos séculos XVIII, XIX e XX, protegidos pelo Corredor Cultural.

Esta localidade se configura como um polo de serviços e de comércio, tanto formal quanto informal, sendo bastante movimentada durante todos os dias da semana, exceto aos domingos. O local escolhido por Ivens se localiza entre duas estações de metrô, Carioca e Uruguaiana, por onde chega e parte uma multidão de pessoas, que alimenta as atividades da rua.

Quando permanecemos nesse espaço, é possível distinguirmos diferentes sons, barulhos intensos, um verdadeiro “caos urbano”, que torna a nossa permanência, durante um tempo prolongado, conturbada. Neste lugar nos inserimos no meio da multidão que

⁶ O Elevado da Perimetral, inaugurado na década de 1960-1970, era uma via expressa que fazia parte da conexão da zona sul e centro da cidade à ponte Rio Niterói, à linha Vermelha e à Avenida Brasil. No período em que foi idealizado, o planejamento urbano privilegiava o uso do automóvel em detrimento do pedestre e do patrimônio cultural, e muitas edificações relevantes para a história da cidade foram destruídas. Na atual gestão do prefeito Eduardo Paes, a demolição do Elevado da Perimetral faz parte da revitalização da zona portuária da cidade (Porto Maravilha), promovida a partir de parceria público-privada. Recuperado de <http://oglobo.globo.com/rio/---historia-secreta-da-perimetral-10670321#ixzz3P4VnUHKb> em 17/01/2015.

passa apressada, às vezes silenciosa, correndo porque “tempo é dinheiro”. Também observamos camelôs, aos gritos, preocupados em vender seus produtos. Assim como artistas de rua, homens e mulheres de terno, mendigos, pivetes, pessoas carregadas de produtos, no frenesi do mercado popular, ou seja, diferentes tipos sociais que marcam sua presença no espaço urbano.

Ivens Machado pensou a obra *Sem título* para conviver em meio a esse caos urbano, para se misturar com ele e fazer parte dele. Em reportagem do jornal *O Globo*⁷ em outubro de 1995, o artista declarou sua intenção de realizar “uma peça com até dez metros de altura que, ao se projetar verticalmente, escaparia do congestionamento visual da área (no qual se mesclam placas de ruas, lojas e, claro, a multidão)”.

Na mesma reportagem acrescenta: “Acho que é excitante, mas, ao mesmo tempo, um pouco preocupante. Afinal, não se trata de um espaço neutro. Com dez metros, ela poderia ser vista até do Largo da Carioca”. Na declaração do artista, percebemos sua preocupação com o relacionamento da peça com o entorno, compreendendo a interferência do lugar na obra e da obra no lugar⁸.

Desde sua instalação em caráter definitivo, em 1997, a peça era parte do lugar, alterando-o. Ao deslocar a obra, tais relações, que faziam parte dela desde a sua concepção, deixaram de existir.

Neste momento, façamos um esforço para falar de experiências que já não se podem mais vivenciar, pois tivemos a oportunidade de experimentar a obra quando habitava este lugar, em diversos encontros durante a elaboração da minha tese de doutorado, quando esta obra também foi por mim estudada.

7 Reportagem do jornal *O Globo* de 12 de outubro de 1995. Recuperado de www.acervo.oglobo.globo.com em 30/07/2014

8 Embora a reportagem do Jornal *O Globo* de outubro de 1995 especifique a altura de 10 metros, *Sem título* foi executada em menor dimensão do que a sugerida inicialmente.



Fig. 2 - Ivens Machado, *Sem título*, 1997, Rua Uruguaiana.

Fonte: Foto da autora de vistoria em 28/05/2012.



Fig. 3 - Ivens Machado, *Sem título*, 1997, Rua Uruguaiana.

Fonte: Foto da autora de vistoria em 28/05/2012.

A peça, executada em estrutura de vergalhão de aço, forrada com fibra de vidro e revestida de argamassa⁹, tem a forma semelhante a um arco, porém um arco inusitado: torcido; dinâmico; móvel. Arco que, segundo Paulo Sérgio Duarte (Canongia et al., 2001),

desperta, sozinho, e se impõe: é torto, ou melhor, potencializa a conhecida torção neoconcreta, aquela sutil, e a evidência num passo brutal e deselegante de quem tem pressa. Mas para, estático: não avança, nem recua. Como se estivesse arrependido de sua adesão precoce àquela rede viva e mal tecida Dependendo do ponto de vista do observador, quer ir para a praça – o Largo da Carioca – ou seguir em frente, na Rua Uruguaiana. É forte, tosco e atarracado, no cimento aparente, como um sertanejo de Euclides. Não se conforma com a elegância de uma estética tão bem assimilada pelo design. Dos construtivos herdou o movimento, a abstração, e só; mas potencializando-os para a escala da desordem do mundo onde tem que se inscrever. (Canongia et al., 2001, p. 13)

⁹ Paulo Sérgio Duarte defende a escolha de Ivens por determinados materiais: "Em Ivens, o concreto armado aparente – ora puro, cinzento, modelado sem a exatidão das formas planas, ora misturado com pigmentos coloridos, o tão conhecido pó Xadrez – evoca a pobreza dessas casas e bicosas que nos rodeiam, como atestados do subdesenvolvimento do mundo arrogante globalizado. Parte do 'brutalismo' que aparece como estilo da arquitetura moderna e, no entanto, dele se distancia pelo acabamento rústico dos pobres." (Canongia et al., 2001, p. 16)

Os arcos posicionados nos eixos das avenidas tiveram amplo uso ao longo da história da arte, muitas vezes associados aos triunfos de guerra¹⁰. A Rua Uruguaiana, local escolhido pelo artista, anteriormente denominada Rua da Vala, recebeu a atual denominação em comemoração à retomada da cidade Uruguaiana na Guerra do Paraguai, em 1865, ou seja, seu nome rememora os “triunfos” da guerra. Paulo Sérgio Duarte apontou:

Conhecemos os arcos do triunfo. Eles inauguram no Ocidente a ideia do que viria a ser o monumento: pontuaram o Império Romano. O arco de Constantino, ainda está lá em Roma, a mostrar o uso laico e político da obra de arte para comemorar o feito [...]. O arco de Ivens nasce do desejo do poder moderno de pontuar a cidade com a obra de arte, para, pretensamente humanizá-la, camuflando o desastre, do mesmo modo que um médico que quisesse curar uma metástase com pequenos enxertos de tecido “saudável”. O arco contemporâneo sabe bem que não é de nenhum triunfo; ambíguo, não se conforma com a derrota, é a obra de arte estranha. Não tenta a sedução, tampouco se inibe: faz-se presente [...]. Mas, ao mesmo tempo, se recusa à ordem, ou melhor, à encomenda do poder; quase se esconde, não cai na tentação de estetizar o espaço humano caótico e miserável. O arco de Ivens será sempre um antimonumento radical. Solidário, um íntimo da paisagem, contido na sua massa, não comemora nada, tampouco abre novas vistas. Nunca haverá aqui a perspectiva que culmina no triunfo [...]. (Canongia et al., 2001, p. 14)

Ivens, por encomenda da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, elaborou *Sem título* para uma rua que comemora, em seu nome “Uruguaiana”, os triunfos da pátria¹¹. Entretanto, o arco de Ivens nega o posicionamento normalmente dado aos arcos do triunfo, transversais à linha de marcha. Ao contrário, o arco de Ivens não podia ser percebido a partir do eixo central da via. Para se perceber a sua forma como arco, era preciso se deslocar para fora de seu eixo. Neste sentido, negava o monumento comemorativo.

10 De acordo com Ching (1999, p. 261), o arco triunfal é um “arco comemorativo monumental erguido transversalmente à linha de marcha de um exército vitorioso durante o seu desfile triunfal. Também chamado de arco do triunfo.”

11 Em entrevista realizada com Ivens Machado em 22 de janeiro de 2015, o artista declarou: “[...] eu poderia inconscientemente ter pensado em Paris, no Arco do Triunfo, mas tenho certeza que não pensei conscientemente. Com relação ao nome da rua, são coincidências da natureza. O que pensei foi num local que me atraía. Em frente aquele grande campo [...]. Impressionante a poluição visual daquele local. E tendo tudo ali, você olha para um lado, o modernismo pobre e, do outro lado, a beleza do mosteiro.” O “campo” a que Ivens se referiu é o Largo da Carioca.

A forma escolhida por Ivens é incomum na história da arte; poderíamos descrevê-la como um arco reto¹² que foi distorcido, sustentado por troncos de cones oblíquos, cujos eixos não são paralelos entre si, mas reversos. Estes eixos apontavam para lados diferentes e em determinados ângulos de observação pareciam se cruzar no espaço, embora não se cruzassem. Este recurso visual utilizado pelo artista fazia parecer que a peça estava em torção, se movimentando junto com as pessoas, como parte do lugar.

A elasticidade da peça é reforçada pela articulação no seu centro que lembra uma mola, capaz de se comprimir e de se esticar, se moldando à vida na cidade, às experiências e atividades vivenciadas naquele espaço; como fazemos quando caminhamos em meio à multidão, deixando nos levar por ela. Esta articulação, executada em argamassa pigmentada vermelha¹³, embora seja do mesmo material do restante da peça, recebeu a cor vermelha que mostra o inchaço, a inflamação e a tensão entre as partes, além dos relevos diferenciados.

Portanto, a partir desta peça dinâmica observávamos a cidade, conduzidos pelo olhar de Ivens Machado, embora carregando nossas próprias especificidades. Os visuais que se abriam da cidade nos intrigavam a circundar a peça, observando o lugar, o seu patrimônio cultural, sua dinâmica cotidiana, aspectos da cidade que muitas vezes nos passam despercebidos.

A partir de *Sem título* e da curiosidade por ela gerada, nosso olhar para o entorno se desperta e a cidade nos olha, pois “[...] as imagens da arte [...] sabem apresentar a dialética visual desse jogo no qual soubemos (mas esquecemos de) inquietar nossa visão e inventar lugares para essa inquietude” (Didi-Huberman, 1998, p. 97). Assim, somos capazes de descobrir a cidade a partir da obra.

Knauss (2003) analisa as possíveis relações entre a obra e a cidade:

Um tubo de cimento, que não apresenta nenhuma força de atração pela noção de belo do senso comum [...]. É impossível

12 “Arco que apresenta um intradorso horizontal e cujas aduelas irradiam-se de um centro situado abaixo, frequentemente construído com um leve abaulamento para garantir o efeito do arco.” Há também o arco francês, que é um “Arco reto cujas aduelas apresentam a mesma inclinação em ambos os lados do centro.” (Ching, 1999)

13 Conforme salientou Paulo Herkenhoff com relação ao trabalho de Ivens: “Essas esculturas têm a sua própria cor. Argamassa, pó xadrez, azulejos: impregnação da cor na massa. Não se trata de maquiagem nem pintura de parede. Cores da terra.” (Canongia et al., 2001, p. 51)

observá-la e considerar que ela deve atrair pela harmonia materialmente definida. Contudo, sua forma plástica revela uma moldura dinâmica que se abre e se fecha em um movimento contorcionista movido pelo ângulo do olhar. A moldura, no entanto, é a palavra-chave para o entendimento da solução plástica. A moldura mutante, quase disforme, que se transforma com a variação da perspectiva que se lança, provoca o olhar surpreso com a inteligência formal da criação artística. O que surpreende é que na sua mutação, a partir dos diferentes ângulos, a escultura capta diferentes imagens do derredor urbano, destaca elementos distintos do conjunto da cidade, e, por vezes, enquadra personagens da urbanidade. A moldura mutante, que permite o olhar atravessar a forma volumetricamente definida, multiplica o tema, que ao mesmo tempo que é exterior à composição, termina por completá-la e tomando conta do vazio proposto pela obra. (Knauss, 2003, p. 7-8)

Na Rua Uruguaiana, Ivens posicionou a peça de maneira tal que, ao observá-la a partir do eixo da via, as bases da sua sustentação pareciam estar sobrepostas, ou seja, visualmente os eixos destes troncos de cone pareciam ser concorrentes¹⁴, exatamente no mesmo ponto em que perfuravam o plano do solo da cidade, embora não fossem. Assim, a percepção da peça como arco era alterada e passávamos a visualizá-la como um triângulo, cujo vértice apontava para o solo.

14 Retas concorrentes são aquelas que se cruzam no espaço.



Fig. 4 - Vista de *Sem título*, a partir do Lago da Carioca, no eixo da Rua Uruguaiana. Fonte: Google Earth, recuperado de <https://www.google.com.br/maps>, acesso em 28 de novembro de 2013.

A este posicionamento do triângulo, invertido, poderíamos atribuir diferentes significados, além da própria instabilidade da forma na iminência do movimento, instabilidade que também sentimos quando inseridos em meio ao caos urbano da movimentada Rua Uruguaiana.

Por outro lado, podíamos atribuir muitos outros significados, dependendo de quem o observava, pois muitas culturas atribuíram significados diversos ao triângulo. Dentre estes, poderíamos aludir à água, pois na alquimia, o triângulo que aponta para baixo simboliza a água e, quando cortado por uma linha horizontal, simboliza a terra. O que poderia nos referenciar ao passado daquele lugar, anteriormente ocupado por uma vala e hoje aterrado. Neste sentido, o artista estaria recuperando o seu antigo nome, Rua da Vala, e rememorando-o em contraposição ao seu nome atual, que comemora a retomada de Uruguaiana.

Por outro lado, o triângulo equilátero com o vértice para baixo, nas culturas romanas, gregas e indianas, representa o púbris ou o órgão sexual feminino. Se partíssemos para esta interpretação, talvez estivéssemos mais próximos ao universo criativo do artista, que explora questões relacionadas à sexualidade em diversas obras.

Ivens, a partir da sua obra e da sua localização na cidade, imprimiu questionamentos e produziu outros sentidos para o lugar. De acordo com Paulo Sérgio Duarte, no que se refere à produção do artista:

[...] junto com as metáforas, esses sentidos evidentes que sua crueza dispara em duas direções claras – a arquitetura urbana de populações pobres e o universo sexual -, bem ao lado, metonimicamente, por contiguidade, produzem outros sentidos na sua estrutura física. Insisto, a crueza digere a herança construtivista, num sentido crítico, no contexto histórico do momento pós-construtivo, do Brasil: na economia dos materiais, na sua presença substantiva; antes materializa do que qualifica significados, a maneira dos melhores textos secos e duros, sem adjetivos, difíceis de serem plenamente realizados [...]. (Canongia et al., 2001, p. 15)

Para Lígia Canongia “Ivens Machado [...] propõe que a inteligência se curve ao sensível, que as formas artísticas sejam os verdadeiros “corpos” da sabedoria [...]” (Canongia et al., 2001, p. 9). A partir destas afirmativas e dos questionamentos despertados pela obra, correlacionados ao lugar de origem, compreendemos que a remoção da obra da Rua Uruguaiana esvaziou os significados produzidos a partir da sua inserção naquele lugar. Após dezessete anos habitando o local, a obra foi arrancada sem muitas explicações¹⁵.

A prefeitura justificou a retirada da escultura pela necessidade do desvio do tráfego de veículos, ocasionada pelas grandes intervenções urbanas que estavam ocorrendo na cidade. Embora estejamos atentos às complexidades que envolvem a cidade e à urgência em solucionar problemas urbanos que interferem no cotidiano dos cariocas, apontamos a importância de se refletir sobre as premissas das atuais intervenções urbanas e o lugar da arte neste contexto, o que poderia ser discutido em futuras pesquisas.

O deslocamento nos dá indícios sobre o descaso com as esculturas, tanto por parte da prefeitura quanto da população, que com exceção de poucas manifestações individuais, assistiu à remoção sem

15 Em entrevista realizada em 22 de janeiro de 2015, Ivens Machado declarou não ter sido informado e/ou consultado sobre o deslocamento de *Sem título*.

questionamentos. A mesma instituição que promoveu a implementação, em 1997, e a restauração em 2010, autorizou sua remoção em 2014.

A Gerência de Monumentos e Chafarizes, inserida dentro da Secretaria Municipal de Conservação e Serviços Públicos (SECONSERVA), responsável por cuidar das obras de arte públicas, informou que a remoção da escultura seria temporária, tendo sido autorizada apenas durante as operações de trânsito. Segundo a Gerente Vera Dias, após esse período, a peça retornaria para seu lugar original. A escultura foi deslocada para o Galpão da Prefeitura na Praça Noronha Santos, na Cidade Nova, onde, desde 2014, se encontra escorada por uma estrutura metálica para tentar garantir que permaneça em pé, sem desmoronar.

Cabe comentar que o desvio do trânsito pelo local onde passava a escultura na Rua Uruguiana já foi desativado, recuperando o calçadão de pedestres que existia no local. Entretanto, a escultura *Sem título* permanece no depósito. Mesmo que a escultura retorne para sua exata posição original, é importante refletirmos sobre a desvalorização da escultura contemporânea na cidade do Rio de Janeiro, tratada como “uma pedra no meio do caminho”, além dos danos causados à peça, que havia sido restaurada há menos de 5 anos quando de sua remoção.

Não se trata apenas de recolocar a peça na Rua Uruguiana. A escultura foi criada para um lugar específico, sendo “arrancada” e desvinculada daquele lugar. O lugar nestes últimos anos teve o seu cotidiano alterado e a escultura não fez mais parte deste local. Houve um esvaziamento dos significados do local e também da escultura.

Sem título oferecia um espaço de reflexão, pausando a rotina e propiciando novos olhares para a cidade e para o seu patrimônio cultural, novas conexões, novas criações. Esta remoção cria um vazio, uma ferida e uma lacuna tanto no lugar quanto na obra, que está adormecida no Galpão, esperando para, quem sabe, um dia ser acordada.

Um objeto só se torna obra de arte na medida em que é percebido enquanto tal; envolta em uma estrutura metálica e deslocada do seu lugar original, perdeu os seus significados.



Fig. 5 - Nesta foto, podemos ver como ficou a Rua Uruguiana após a remoção da obra. O lugar foi bastante desconfigurado, perdendo qualidade urbana e seu potencial de reflexão. Cabe comentar que este calçadão já foi recuperado, mas a escultura não retornou para o local. Fonte: Foto da autora em vistoria no dia 20/07/2014.



Fig. 6 - A foto mostra *Sem título* descontextualizada, após sua remoção da Rua Uruguaiana. A estrutura que a sustenta procura estabilizá-la. Fonte: Arquivo Gerência de Intervenção Urbana (IRPH).

Por outro lado, diferentemente dos aspectos apontados neste estudo, Ivens Machado nos ensinou a “olhar” o deslocamento de *Sem título* a partir do seu olhar. Para o artista, o deslocamento da obra, caso tivesse sido temporário, teria sido positivo; a permanência da escultura na cidade durante este tempo prolongado, cerca de 17 anos, levou as pessoas a naturalizarem sua presença no lugar, não prestando mais atenção na peça, nos diálogos e nas reflexões por ela suscitados. Assim, segundo o escultor, quando *Sem título* retornasse para seu lugar de origem, as pessoas voltariam a prestar atenção nela.

Outro aspecto apontado pelo artista é a mobilidade que a peça ganhou ao ser transportada pela cidade, envolta em uma estrutura metálica. Ivens Machado lamentou não ter tido a possibilidade de registrar esse deslocamento da peça pela cidade e declarou: “Acho ruim eu não ter seguido essa viagem, isso porque eu não sabia. Por que, se eu soubesse, teria ido lá, atrás dela [...] essa peça fez um passeio pela cidade [...] imagina o que foi deslocar essa peça tão pesada”. No deslocamento, a escultura pesada ganhou leveza.

Ivens Machado atribuiu novos significados a *Sem título* a partir de seu deslocamento pela cidade. Não obstante estejamos compreendendo este deslocamento como prejudicial à obra e ao lugar, Ivens Machado declarou tal deslocamento como positivo, desde que fosse provisório. O artista justificou que, ao ser transportada pela cidade envolta em uma estrutura metálica, a obra ganhou mobilidade, podendo ser percebida de outras formas. Por outro lado, quando retornasse ao seu lugar de origem, aqueles que estavam acostumados com a sua presença, voltariam a percebê-la. A partir do comentário de Ivens, refletimos sobre o deslocamento com olhos poéticos.

Por fim, este artigo procurou traçar algumas questões em torno da presença das obras de arte no espaço público, atreladas ao significado tanto das obras quanto do local em que estão inseridas. Ao lado disso, é um convite para a reflexão sobre o lugar da arte nas políticas públicas e o seu descaso com as esculturas. Embora a prefeitura tenha informado que a remoção seria provisória, é importante cobrarmos seu retorno, pois já se passaram mais de dez anos desde sua remoção.

Referências

- Abreu, M. A. (2008), *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. IPP.
- Canongia, L. et al. (2001). *Ivens Machado: o engenheiro de fábulas*. Paço Imperial; Pinacoteca do Estado de São Paulo.; Museu de Arte Contemporânea do Paraná.
- Ching, F. D. K. (1999). *Dicionário visual de arquitetura*. Martins Fontes.
- Didi-Huberman, G. (1998). *O que vemos, o que nos olha* (Paulo Neves, trad.). Ed. 34.
- Faria, J. M. J. S. (2015), *Diálogos possíveis entre a arte, a cidade e o patrimônio: o Projeto Esculturas Urbanas (1994-1997) na cidade/arte do Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.
- Knauss, P. (2003). As formas da imaginária urbana: escultura pública no Brasil. João Pessoa: ANPUH – XXII Simpósio Nacional de História. Recuperado de <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S22.558.pdf>, em 20/10/2014.

Nhá Quitéria de Sorocaba: a comunicação rebelde no muro¹

Nhá Quitéria from Sorocaba: Rebel Communication on the Wall

Nhá Quitéria de Sorocaba: la comunicación rebelde en el muro

Carlos Carvalho Cavalheiro

Universidade de Sorocaba, Brasil

Paulo Celso da Silva

Universidade de Sorocaba, Brasil

RESUMO

O presente artigo tem como tema a intervenção urbana da pichação em Sorocaba, interior de São Paulo. A análise restringe-se a um caso específico em torno da figura de Nhá Quitéria, uma ex-escravizada que viveu na cidade entre meados do século XIX e meados do século XX. O objetivo é debater a pichação, como arte urbana e mídia, considerando-a uma comunicação rebelde, antagônica à oficialidade. A pergunta que este artigo procura responder é se a pichação pode constituir-se como produtora de um *lieu de mémoire* (lugar de memória alternativa). Para sustentação teórica, utilizamos Nora, para a discussão sobre o lugar de memória; Flusser, no tocante à dicotomia do diálogo e do discurso; Sodré, para explicitar como se dá o processo de comunicação; e Certeau, que contribui para a reflexão sobre as práticas microbianas. Como metodologias, foram empregadas a observação de campo e a revisão bibliográfica.

Palavras-Chave: comunicação rebelde, Nhá Quitéria, Sorocaba

Trabalho submetido: 15/06/2025

Aprovado: 22/09/2025

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
© 2025 Carlos Carvalho Cavalheiro, Paulo Celso da Silva

ABSTRACT

This article focuses on the urban intervention of *pichação* (a form of *graffiti*) in Sorocaba, a city in the interior of São Paulo. The analysis is limited to a specific case centered on the figure of Nhá Quitéria, a formerly enslaved woman who lived in Sorocaba between the mid-19th and mid-20th centuries. The objective is to discuss *graffiti* as urban art and media, examining it as a form of rebel communication that stands in opposition to official narratives. The question this article seeks to answer is whether *pichação* can establish itself as a producer of an alternative *lieu de mémoire* (place of memory). For theoretical support, we draw on Nora for the discussion of *lieu de mémoire*; Flusser concerning the dichotomy of dialogue and discourse, Sodré to establish how the communication process occurs, and Certeau, who helped us reflect on microbial practices. Methodologically, field observation and bibliographic review were employed.

Keywords: rebel communication, Nhá Quitéria, Sorocaba

RESUMEN

Este artículo aborda la intervención urbana de la *pichación* (una forma de *graffiti*) en Sorocaba, una ciudad del interior de São Paulo. El análisis se limita a un caso específico centrado en la figura de Nhá Quitéria, una mujer esclavizada que vivió en la ciudad entre mediados del siglo XIX y mediados del siglo XX. El objetivo es debatir el *graffiti* como arte urbana y medio, analizándola como una forma de comunicación rebelde que se opone a los discursos oficiales. La pregunta que este artículo busca responder es si el *graffiti* puede constituirse como productora de un *lieu de mémoire* (lugar de la memoria) alternativo. Para el sustento teórico, recurrimos a Nora para la discusión sobre *lieu de mémoire*, a Flusser en lo que respecta a la dicotomía entre diálogo y discurso, a Sodré para establecer cómo se da el proceso de comunicación, y a Certeau, quien nos ayudó a reflexionar sobre las prácticas microbianas. Methodológicamente, se utilizaron la observación de campo y la revisión bibliográfica.

Palabras clave: comunicación rebelde, Nhá Quitéria, Sorocaba

Carlos Carvalho Cavalheiro é mestre em Educação pela UFSCar - Campus Sorocaba e pesquisador autônomo. Professor de História da rede pública municipal de Porto Feliz, São Paulo. Participa do Grupo de Pesquisa Educação, Comunidade e movimentos Sociais (GECOMS - UFSCar - Sorocaba).

<https://orcid.org/0000-0003-4527-1894> | carlosccavalheiro@gmail.com

Paulo Celso da Silva é doutor e mestre em Geografia pela USP. É professor titular da Universidade de Sorocaba e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura.

<https://orcid.org/0000-0002-0494-7408> | paulo.silva@prof.uniso.br

Introdução

Sorocaba é a segunda cidade mais populosa do interior paulista, com uma população estimada em mais de 720 mil habitantes (dados do IBGE). Grande parte do território do municipal é urbanizado. Nesse contexto, a intervenção na paisagem urbana por meio de diversos elementos artísticos é um fenômeno constante.

Como afirma Postali (2019, p. 9), “Pichação, pixação, grapixo, lambe lambe, stencil, entre outras comunicações imagéticas, são elementos constituintes dos grandes centros urbanos em todo o globo”. Em Sorocaba, essa comunicação também é recorrente, marcando as paisagens de diferentes ambientes e classes sociais. Berth (2023, p. 41) considera a pichação (picho) uma expressão de arte, com motivações subconscientes, voltada a gerar desconforto e mal-estar social, representando “uma disputa discursiva”. Nesse sentido, a disputa pelo discurso – ou por ser ouvido – materializa-se nessa estética incômoda promovida pelo picho. “Antes da feitura do picho, temos a feitura promovida pelo apagamento das camadas importantes na produção direta e indireta da cidade, como a produção de pessoas negras e indígenas”, completa Berth (2023, p. 41).

A produção do picho, para usar o mesmo termo que Berth, representa o desejo de contrapor ao discurso opressor comunicado pela cidade. Por isso, Postali (2019, p. 11) afirma que, entre essas intervenções urbanas, “muitas mensagens são provocativas e convidam o indivíduo a pensar de forma mais crítica, inclusive combatendo discursos omitidos ou manipulados pelos grandes meios de comunicação”.

Essas intervenções também podem atuar como produtoras de memórias que se contrapõem àquelas produzidas pelas esferas de poder, comumente chamadas e aceitas como Memória ou História Oficial. Os monumentos, de maneira geral, evidenciam o discurso dos grupos detentores de poder e produzem, ao mesmo tempo em que reproduzem, a pedagogia opressora que estabelece os

¹ Esta pesquisa recebe o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq – por meio do Observatório do Desenvolvimento da Região Metropolitana de Sorocaba.

lugares sociais destinados a cada grupo ou pessoa. A produção de monumentos, ao evidenciar os homens, por exemplo, reforça a sensação de que os sujeitos históricos são sempre do gênero masculino. Com isso, estabelece-se uma cultura segundo a qual o lugar da mulher não é o da esfera pública, dos grandes feitos, da relevância histórica.

A reação surge como necessidade da própria comunicação. É imprescindível ao ser humano o exercício do ato de se comunicar. Provocado, o ser humano reage como forma de comunicação. Em outras palavras, “a comunicação é uma necessidade básica da pessoa humana, do homem social” (Bordenave, 1997, p. 19). Por sua vez, Sodré (2012, p. 25) reforça essa ideia de ação e reação, “entendendo-se comunicação como troca, isto é, como reciprocidade de discursos – fala e resposta”, e Flusser (2007a, p. 90) afirma que a comunicação é o artifício utilizado para driblar nossa pequenez e falta de sentido diante do mundo e da morte.

A essa reação (ou resposta) ao que foi imposto, damos o nome de comunicação rebelde. Neste trabalho, ela será apresentada no âmbito do diálogo e da disputa em torno de um pichão que faz referência à personagem que nomeia uma rua em Sorocaba, sem, contudo, esclarecer ao transeunte quem foi essa personagem. A rebeldia promove outros sentidos e sentimentos àqueles que passam, seja como ofensa, riso ou engajamento.

A comunicação rebelde

Flusser (2011) nos ensina que diálogo e discurso são dois métodos de comunicação que devem estar em equilíbrio, a fim de que a sociedade não se coloque em perigo. No entanto, ele constata que “a situação atual da sociedade ocidental é marcada pelo predomínio dos discursos sobre os diálogos” (Flusser, 2011, p. 73).

Estabelece-se, assim, uma sensação de “falta de comunicação”, pois o que se ouve é apenas o discurso, sem o seu correspondente diálogo. Surge, daí a necessidade de reestabelecer o diálogo

para alcançar o equilíbrio. Afinal, “sob o bombardeio cotidiano dos discursos bem distribuídos, dispomos, todos, das mesmas informações, e todo intercâmbio dialógico está se tornando redundante” (Flusser, 2011, p. 74).

Na concepção de Sodré, as mídias produzem uma espécie de monopólio da fala, o que significa uma ação em detrimento do diálogo e em prol do discurso: “Os media, a relação informativa, ao estabelecerem o monopólio do discurso, eliminam a possibilidade de resposta e erigem um poder absoluto, inédito na História: a hegemonia tecnológica do falante sobre o ouvinte” (Sodré, 2001, p. 25).

“São oito milhões de habitantes, aglomerada solidão [...]”, dizem os versos da canção *São, São Paulo* (1968), de Tom Zé. Apesar da aglomeração das grandes cidades, como a metrópole paulista, a falta de comunicação entre as pessoas produz o sentimento de solidão associado à ausência de diálogo.

O grito da indignação, parado na garganta, reprimido e refreado, um dia se soltará. E a sua resposta é o que proporciona o restabelecimento do diálogo, ainda que essa resposta seja o contraponto do discurso. Por se colocar como oposto ao discurso, mas por tratar do mesmo assunto e tema, a resposta do oprimido configura-se como uma comunicação rebelde.

Unir o termo comunicação ao adjetivo rebelde remete também ao século XIV, momento que pode ser considerado um dos primórdios do uso da palavra, como indica a *Chronicle of Robert of Gloucester* (Rebel, s/d). Contudo, também podemos considerar que a palavra deriva do latim *rebellis*, já era utilizada na Roma Antiga (Cornelious, s/d)

Portanto, Políclito, um dos libertos, foi enviado para observar o estado da Grã-Bretanha, na grande esperança de Nero de que, por meio de sua autoridade, não apenas a concórdia pudesse ser alcançada entre o legado e o procurador, mas

também as mentes dos bárbaros rebeldes pudessem ser pacificamente reconciliadas².

Entretanto, cabe a nós refletir sobre como devemos entender comunicação rebelde em nosso momento contemporâneo, visando dar um sentido coerente às propostas apresentadas neste trabalho e, ao mesmo tempo, responder à possível pergunta do leitor: qual seria a diferença entre ela e a comunicação em geral? Para que mais um conceito?

Do sentido original de quem se rebela contra a autoridade vigente, acrescentamos o sentido latino de *contumax*, que também poderia ser entendido como rebelde, mas que preferimos usar como aquele resistente e insistente. Assim, teríamos uma comunicação que se rebela, resiste e insiste em seus valores e critérios.

Contudo, a comunicação que se rebela, resiste e insiste não está livre das pressões, sejam elas editoriais, simbólicas, financeiras, políticas, que buscam cooptá-la, absorvê-la ou inseri-la em sistemas de poder e narrativas dominantes, neutralizando seus valores e critérios. Sem a pretensão/tentação de buscar a “pureza” da comunicação rebelde, ela pode ser pensada como antítese ou síntese dos processos comunicacionais, a depender de como se posiciona nos movimentos cotidianos.

Como antítese, enfrenta/desconstrói/rejeita os discursos hegemônicos e as narrativas dominantes, criando rupturas por meio de outras linguagens, estéticas e práticas. Já como síntese, apresenta-se como a necessária nova tese, cuja potência está em reconhecer a rebeldia não apenas como fenômeno destrutivo, mas também criativo, uma vez que pode reelaborar vários elementos e aspectos contidos nas narrativas dominantes, oferecendo, porém, algo novo com possibilidades inclusivas de pensar, agir e comunicar.

Por produzir e reproduzir processos em contínuo dinamismo, deve abrir-se para novos desafios e contradições, configurando, assim, sua relevância sociocomunicacional. Esse movimento dialético

2 No original: *Igitur ad spectandum Britanniae statum missus est e libertis Polyclitus, magna Neronis spe posse auctoritate eius non modo inter legatum procuratoremque concordiam gigni, sed et rebellis barbarorum animos pace componi.* Cornelius Tacitus *Annales* book 14 chapter 39, recuperado de <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0077%3Abook%3D14%3Achapter%3D39>. Acesso em 28 fev. 2025.

apresenta-se como inspiração ao mostrar que a comunicação rebelde não é “oposição por oposição” nem oposição estática.

Ação e reação no espaço urbano

A ação parte sempre do opressor. A reação é a resposta do oprimido. Há um discurso que representa o ideário dos grupos dominantes, o qual sufoca a possibilidade de outras existências. Ao impor e oficializar uma única memória, esse discurso invisibiliza a existência dos grupos marginalizados e subalternizados historicamente.

Berth (2023, p. 236) afirma que os “grupos oprimidos jamais são passivos, apesar de muitos serem pacíficos”. Desse modo, todos os oprimidos produzem formas de comunicação e de memórias que se apresentam como alternativa a esse discurso. Ao responder ao discurso com seu modo de ser, agir, pensar, reagir e existir no mundo, os oprimidos produzem a comunicação rebelde.

A comunicação rebelde pode manifestar-se de diferentes formas. Ela está na recalcitrância da manutenção de antigas tradições, aparentemente esvaziadas de sentidos para a maior parte da população, mas que preenchem a solidão existencial dos que delas participam. É o caso das Folias de Reis e o Cururu (desafio cantado paulista do Médio Tietê), quando realizados em áreas urbanas, exigindo dinâmicas diferentes daquelas utilizadas na zona rural, de onde se originaram. Ao transpor essas manifestações da cultura popular da zona rural para a urbana, seus valores e significados entram em choque com os que se desenvolveram nas cidades.

As manifestações da cultura popular (ou folclore) constituem-se, nas grandes cidades, em ousadia ou até mesmo insanidade, pois não possuem, diretamente, relação com a lógica de produção do capital, estando ancoradas em tradições anteriores à consolidação do capitalismo.

Certeau (1998, p. 175) confirma a existência de “práticas microbianas, singulares e plurais, que um sistema urbanístico deveria admi-

nistrar ou suprimir e que sobrevivem a seu perecimento". São essas práticas que se contrapõem ao discurso dominante, configurando o que chamamos de comunicação rebelde. Guattari (1981) teoriza as revoluções moleculares para indicar as vozes e os devires daqueles que são colocados às margens do capital.

A comunicação rebelde está sempre inserida em um contexto de relações de poder. Ela se torna rebelde justamente por se opor ao status quo ou mesmo à organização e à lógica que se colocam como hegemônicas. Sem a existência dessa desigualdade dentro de uma relação de poder, a comunicação rebelde também não existiria. É a tensão entre o discurso e o diálogo que se estabelece, mas é no primeiro que se funda o encontro, pois o diálogo é também "processo pelo qual vários detentores de informações parciais e duvidosas (ou, em todo o caso, duvidadas) trocam tais informações entre si a fim de alcançar síntese que possa ser considerada informação nova" (Flusser, 2007, p. 89-90).

No entanto, diferentemente da mídia radical alternativa (e da comunicação radical alternativa ou, também, "comunicação rebelde" – *rebellious communication*) proposta por Downing (2002), a comunicação rebelde aqui proposta como conceito não pressupõe que necessariamente exista um ativismo consciente capaz de "desenvolver uma perspectiva de questionamento do processo hegemônico e fortalecer o sentimento de confiança do público em seu poder de engendrar mudanças construtivas" (Downing, 2002, p. 50). Entendemos que o anonimato da pichação oculta a possibilidade imediata de se associar tal ação a um ativismo organizado e consciente, ou apenas a uma ação isolada, ainda que configurada como reflexão contra-hegemônica.

A dimensão espacial da comunicação rebelde: o caso de Nhá Quitéria

Há um bairro em Sorocaba denominado Vila Barão. Eram terras pertencentes ao Barão de Monte Carmelo, segundo atesta o historiador Aluísio de Almeida (1969). Em 1934, já falecidos o Barão e a

Baronesa, as terras da antiga propriedade foram loteadas por Ricardo Coe Junior, que as havia adquirido na mesma época. Por muitos anos, o bairro manteve características rururbanas, ou seja, "áreas longínquas com intersecção entre o urbano e o rural, espaços de pouca organização e com carência estrutural" (Ferreira, 2003, p. 19). Hoje o bairro está completamente urbanizado, mas o traçado de algumas de suas ruas segue a lógica irregular dos primeiros tempos, em que o loteamento não possuía os serviços de urbanização adequados. Nesse bairro, uma rua recebeu o nome de Nhá Quitéria. A lei que denominou essa rua ganhou o número 412 e foi promulgada em 27 de outubro de 1955. No texto da legislação constam os seguintes dizeres:

LEI N° 412, de 27 de outubro de 1955
DISPÕE SÔBRE DENOMINAÇÃO DE VIA PÚBLICA.

A Câmara municipal de Sorocaba decreta e eu promulgo a seguinte lei:

Art. 1º fica denominada "Nhá Quitéria", a atual rua nº 55 da Vila Barão, nesta cidade.

Parágrafo Único- As placas indicativas conterão, além do nome, a expressão "Mulher Centenária".

Art. 2º As despesas com a execução da presente lei, correrão por contas das verbas próprias do orçamento.

Art. 3º Esta lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário:

Prefeitura Municipal de Sorocaba, em 27 de outubro de 1955.

Emerenciano prestes de Barros

Prefeito Municipal³

De fato, nas placas oficiais da rua consta, além do nome, apenas a informação "mulher centenária". Não há data de nascimento, de falecimento ou qualquer outro elemento que possa identificar quem foi Nhá Quitéria.

Aliás, esse é apenas seu apelido. Nem mesmo o nome verdadeiro foi preservado na suposta homenagem que lhe foi feita. Em verda-

3 Recuperado de: <https://leismunicipais.com.br/a/sp/s/sorocaba/lei-ordinaria/1955/42/412/lei-ordinaria-n-412-1955-dispoe-sobre-denominacao-de-via-publica> Acesso em 14 fev 2025.

de, a placa que leva seu nome pouco esclarece sobre quem foi essa mulher. Trata-se de uma informação que não dialoga com os transeuntes e moradores, os quais cotidianamente passam pelo local sem atentar para a personagem que dá nome à rua. Certamente, já não é um “nome a nomear uma mulher centenária”, mas um substantivo simples, um complemento para rua, também substantivo. Quando muito, uma localização: Rua Nhá Quitéria.

Quem foi Nhá Quitéria de Sorocaba?

O seu nome era Josefa Lopes ou Maria Josefa. Ex-escravizada, essa mulher ficou famosa por sua valentia, por seu vigor e sua longevidade. A professora Maria Helena da Cruz (2012), citada por Cavalheiro (2013), realizou pesquisas sobre essa personalidade e revelou que ela era domadora de animais e também era contratada para realizar cobranças de dívidas. Andava descalça, mas com esporas.

Dizem que utilizava de rabo de tatu (um pequeno chicote) e de uma navalha para “persuadir” os devedores a pagarem suas dívidas. Residia na Rua Santa Catarina, uma travessa da atual Avenida General Carneiro. Teria nascido por volta de 1847. Já com idade bastante avançada, era vista trabalhando conduzindo uma carrocinha. Sua condição de penúria – que a obrigava a trabalhar quase até o fim de sua vida – foi “romantizada” pelos cronistas da época que enalteciam sua “disposição ao trabalho”.

Nenhuma dessas informações consta na placa que leva o seu nome, em uma curta rua da Vila Barão. Esse é um lugar de memória que evidencia apenas aquilo que interessa aos detentores de poder: foi uma mulher que faleceu com mais de cem anos de idade.



Fig. 1 - Placa da rua Nhá Quitéria, Vila Barão, Sorocaba. Fonte: Cavalheiro, C. C. (2025)

Esse é um caso de discurso em que a informação dada se restringe ao que, de fato, interessa aos grupos de poder. Evidenciar a origem escravizada, a cor da pele, a necessidade de realizar trabalhos grosseiros para sobreviver e a exploração de seu trabalho quando já era idosa são questões que suscitam embates e debates sobre o status quo. Em 11 de janeiro de 1955, dois dias depois de seu falecimento, o jornal Cruzeiro do Sul publicou a notícia enaltecendo “a disposição incrível para o trabalho” demonstrada “até os últimos instantes de sua vida”.

Alguns anos antes, no entanto, o mesmo jornal publicou uma crônica assinada por Rubens Silva, que não conseguiu esconder seu preconceito disfarçado em comiseração: “Molambo do físico e talvez molambo da mente, um jeitão de macaco apático, com seus gestos largos e custosos como filmes em câmera lenta” (Silva, 1952). Memorialistas e cronistas, em geral, representando essa visão de mundo dos grupos de poder, têm especial inclinação por descrever

os chamados “tipos populares” com certa compaixão, nostalgia e até mesmo como uma forma de redenção, pois o registro dessas vidas tende a ser um libelo de “defesa” da exploração e da humilhação que sofreram em vida. Mesmo que tais memorialistas ou cronistas tenham, porventura, uma visão progressista, ainda assim são afetados pelos preconceitos de seu tempo, os quais muitas vezes traduzem a subalternidade legada historicamente pelo modelo de organização patriarcal e escravista.

Afonso Schmidt, por exemplo, que muito flertou com o anarquismo e com outras tendências socialistas,⁴ não ficou imune a essa afetação. Ao descrever um tipo popular de São Paulo, conhecido por Trinta Quilos, que no Vale do Paraíba recebera dois votos em uma eleição, afirmou que tais votos “subiram-lhe à cabeça fraca”. Entre 1892 e 1893, mudou-se para São Paulo e se tornou “a figura mais popular da cidade, fazendo sombra ao Preto Leônicio e ao Padre Bacalhau” (Schmidt, 1954, p. 174).

Outro famoso cronista, Affonso A. de Freitas, descreve a figura de Espanta-gato, um guarda civil que ganhou a alcunha depois de ter retirado do rio Tamanduateí dois moleques nadadores, prendendo-os por violarem as normas da época. Desde então, tornou-se “algoz e vítima da criançada insubmissa” (Freitas, 1978, p. 65). Já na idade adulta, Freitas relata o encontro de dois ex-banhistas com ele pelas ruas paulistanas, quando apresentava uma “mirrada figurinha [...] meio gibosa e meio curvada pela velhice” (Freitas, 1978, p. 65). O autor termina dizendo: “talvez ao espírito dos dois observadores acudisse a mesma ideia: correr atrás daquele contemporâneo de sua infância, fator positivo de tantas emoções vivas e impagáveis no dourado período de sua juventude; alcançar o Espanta e apertá-lo num afetuoso abraço [...]” (Freitas, 1978, p. 65 -66).

Vicente Caputti Sobrinho, cronista de Sorocaba, declarou seu “amor pelos tipos populares” devido aos seus “comportamentos atípicos, seus espíritos puros, [que] além de me seduzirem, exerce-ram sobre minha literatura sem paramentos um estranho fascínio” (Caputti Sobrinho, 1995, p. 19). Em seguida, o mesmo autor discorre

⁴ Sobre Afonso Schmit, o historiador anarquista Edgar Rodrigues escreveu: “Brasileiro, jornalista, escritor, poeta, militante na imprensa anarquista foi libertário, pelo que escreveu até os últimos dias de sua vida”. Rodrigues, E. (1994). *Os Companheiros* – 1. VJR, p. 47.

sobre o “crioulo Ulisses”, para quem escreveu a crônica *O trapaceiro negro de alma branca*. Caputti, enfim, mostra-se arrependido porque “nunca mais me livrei de seus golpes e suas infindáveis desventuras. Sempre me aparecia seguido de uma fileira de negrinhos verminóticos, filhos espúrios de muitas esposas falecidas” (Caputti Sobrinho, 1995, p. 19).

Poderíamos elencar outros nomes e situações em que os tipos populares são retratados com certo fascínio pelo seu jeito exótico, inusitado, por ser perseguido pela molecada nas ruas (fato constante). Mas o que essas crônicas escondem, em consonância com a perspectiva dos grupos de poder, é a animosidade com que essas pessoas eram tratadas, as tensões sociais, a exclusão social, a falta de políticas públicas de saúde e assistência social, a constante luta pela sobrevivência em um espaço hostil e até a luta de classes. No final, entretanto, esses sujeitos veem-se retratados em livros e crônicas nos jornais, despertando uma hipócrita nostalgia que impele ao abraço apertado. É como o agressor do *bullying* que reencontra a sua vítima anos depois e diz: “Como nos divertíamos no tempo da escola”!

A vida de uma mulher que foi explorada desde o nascimento, Nhá Quitéria, não apareceu na reportagem publicada no dia de seu falecimento. Nhá Quitéria foi, de fato, uma mulher valente, que sobreviveu como pôde, mesmo quando exercia a lógica do opressor (no caso, a venda de sua força de trabalho como cobradora de dívidas). Hoje, seu túmulo no Cemitério da Consolação, em Sorocaba, recebe visitantes que lhe pedem graças, como a uma santa.

O contraponto da comunicação rebelde

Na mesma Vila Barão, a cerca de 1 km da Rua Nhá Quitéria, encontra-se a Rua Antônio dos Santos. Em um de seus muros está pichado uma comunicação muito forte: “Nhá Quitéria foi a preta fod”. Aparentemente, a tinta spray acabou antes que o autor pudesse completar a palavra com a letra “a” final: foda.

A palavra, de origem latina (*futere*) com conotação sexual e considerada chula, também pode ser utilizada em sentido figurado para indicar a capacidade de alguém de enfrentar situações difíceis ou de não permitir ser subjugado. A cantora e compositora Pitty lançou, em 2009, a música , cujos versos dizem: “Não sei mais o que eu tenho que fazer / Pra você admitir/ Que você me adora / Que me acha foda [...]”.

O sentido da palavra aqui é o mesmo da pichação: pessoa excepcional, extraordinária, fora do comum, fantástica. Enquanto a placa informa um detalhe da vida da personagem, ou seja, a sua longevidade, a pichação traz outros elementos que ampliam o entendimento dessa personalidade como sujeito histórico.

Revela, primeiramente, que Nhá Quitéria foi uma mulher preta. Dentro da perspectiva identitária, isso é sobremaneira significativo, uma vez que associa a personagem à sua origem étnica e ao gênero a que pertencia. Dessa maneira, desvela a omissão promovida pelo silêncio da placa oficial em relação a muitos aspectos da vida de Nhá Quitéria, silêncio que, por exemplo, não revela que ela foi uma mulher e preta. Em uma sociedade machista e racista, essas informações alcançam outro patamar na interpretação da pichação, evidenciando as possíveis discriminações com as quais Nhá Quitéria teve de lidar ao longo da vida.

A pichação afirma ainda a quão extraordinária foi essa mulher em diante das agruras que viveu como escravizada e, depois, já liberta, ao sobreviver vendendo sua força de trabalho em pequenos expedientes grosseiros, e isso até o final de sua vida centenária.



Fig. 2 - Pichação na rua Antônio dos Santos. Fonte: Cavalheiro, C. C. (2025)

Fica evidente, aqui, o desejo do autor da pichação de manifestar seu conhecimento sobre essa personalidade. Além disso, percebe-se que as lacunas da placa oficial instigaram a manifestação da pichação. Afinal, havia a necessidade de que as pessoas do bairro soubessem quem foi Nhá Quitéria.

É nessa, e com essa proximidade, que o diálogo possibilita a multiplicação comunicativa. Assim, essa "relação espacial, inapreensível pelas estruturas clássicas de ação e de representação, é inteligível como um princípio de coexistência da diversidade e como conjunto de virtualidades infinitas de coexistência ou de comunicação" (Sodré, 1988, p. 20).

Constitui-se, assim, na fixação de um lugar de memória. Diferentemente do que parece ser, prioritariamente, a ideia de Nora (1993, p. 13), entendida como aquela instituída oficialmente, como museus,

arquivos, cemitérios, coleções, festas, entre outros. Porém, é Nora (1993, p. 13) quem afirma: "Sem a vigilância comemorativa, a história depressa os varreria". Assim, os lugares de memória existem porque não há memória espontânea: ela deve sempre ser provocada (Nora, 1993). Memória e lugares de memória estão imbricados em uma relação de interdependência.

No entanto, também há a produção de lugares de memória por aqueles que não possuem condições materiais (influência política, recursos econômicos, entre outros) para fazê-lo pelos canais oficiais. Enquanto a oficialidade institui o nome de uma rua – oculando detalhes da vida da pessoa supostamente homenageada –, a produção da comunicação rebelde revela dados que interessam a determinados grupos que reivindicam esse nome como referência.

A produção da pichação ou do *graffiti* é entendida por John D. H. Downing como mídia radical alternativa (Downing, 2002). Para ele, o *graffiti* (aparentemente, incluindo a pichação), "apresenta também uma significativa dimensão contra-hegemônica e é um recurso de acesso extremamente fácil" (Downing, 2002, p. 174). Mas Downing está mais preocupado com a mídia radical alternativa, ou seja, a pichação como meio de comunicação. Embora trate da rebeldia nas comunicações (*rebellious communication*), Downing não desenvolve esse conceito e prefere utilizar o termo "comunicação alternativa radical" (Downing, 202, p. 52). Downing defende a ideia de que a mídia radical alternativa "é relativamente independente da pauta dos poderes constituídos e, às vezes, se opõe a um ou mais elementos dessa pauta" (Downing, 2002, p. 39 e 41) e tem a cultura popular como matriz genérica. A comunicação realizada por meio dessas mídias é, por conseguinte, comunicação alternativa radical. Quando utilizamos aqui o conceito de comunicação rebelde, tratamos de algo distinto. A rebeldia da comunicação, conforme concebemos, não pressupõe a consciência revolucionária como proposta de transformação radical da realidade. A comunicação rebelde refere-se à simples contraposição daquilo que está posto como hegemônico. Downing considera mídia e comunicação radical alternativa aquelas que pressupõem um ativismo político (no sentido de ação),

com orientação determinada e que se utilizam de meios próprios de comunicação, em decorrência da suspeita que paira sobre os interesses das mídias convencionais.

Não é disso que se trata aqui a comunicação rebelde, uma vez que consideramos que essa forma de comunicação possa existir de maneira subconsciente. A comunicação rebelde pode ser compreendida em diálogo com a comunicação popular, uma vez que, majoritariamente, as classes populares são produtoras de ambas. Entretanto, a comunicação rebelde salienta o aspecto de insubmissão do seu produtor, que se manifesta em contraposição à comunicação hegemônica do espaço em que se encontra. Assim, a comunicação popular não é rebelde quando produzida e comunicada dentro de seu locus original.

Já o interesse de Downing pela mídia e comunicação radical alternativa concentra-se na ação de grupos que se mobilizam conscientemente na disputa política e ideológica, ainda que essa disputa possa se dar a partir de uma cosmovisão de extrema-direita ou fascista. Por isso, ele argumenta que “por mais repulsa que nos cause o fascismo, nossa análise não pode omitir a sua dimensão de movimento social, assim como não devemos presumir que a mídia radical seja sempre, de algum modo, uma força positiva voltada para o bem” (Downing, 2002, p. 138). Apesar de chamar essa mídia radical de oressora, Downing a abarca em sua análise dentro do conceito que construiu “a mídia radical fundamentalista, racista ou fascista força a sociedade a retroceder [...] Nem por isso deixa de ser mídia radical” (Downing, 2002, p. 28).

A nossa preocupação é outra: encontrar a rebeldia nas comunicações que se opõem ao poder hegemônico ou ao status quo, sem pressupor a existência necessária de um ativismo político organizado ou de uma teoria revolucionária.

No caso da pichação analisada neste artigo, por ser uma manifestação anônima, não podemos presumir a existência desse tipo de organização. No entanto, a pichação não deixa de ser um lugar de

memória, por quanto rememora a existência de uma personalidade histórica, enaltecedo sua condição de mulher preta que sobreviveu lutando contra uma sociedade patriarcal, kyriarcal, machista e racista. Nesse sentido, o texto configura-se como uma comunicação rebelde.

Por outro lado, a escolha do artigo definido “a” no lugar do artigo indefinido “uma” pode ser lida como a consciência da necessidade de referenciar essa memória para as gerações atuais. Se a pichação dissesse: “Nhá Quitéria foi uma preta [...]”, retiraria do sujeito histórico a condição de extraordinária, pois teria sido uma entre tantas. Ao empregar o artigo definido, o autor da frase mantém essa condição, ao mesmo tempo em que provoca os sujeitos históricos da atualidade a seguirem o mesmo exemplo.

Coube à memória popular guardar a lembrança de Nhá Quitéria, enquanto aos meios de comunicação coube destacar apenas sua condição centenária. Essa situação recorda a música *Notícia de jornal*, de Chico Buarque (1975), que lamenta: “A dor da gente não sai no jornal”.

Comunicação rebelde e memória

Paoli (1992, p. 11) diz que vivemos em uma “sociedade constituída na dimensão do conflito, da diferença, das violências, das lutas por direito”. Por isso, a disputa pela fixação da memória facilmente se converte em luta pela própria existência. Existência enquanto sujeito histórico e em pleno gozo da cidadania. O direito à memória é o direito de contar a sua versão da História. Com propriedade, Paoli (1992, p. 12) ensina que:

As memórias que trazemos dentro de nós e as que estão nos livros de história, nos monumentos e nos museus não são transparentes, naturais, inocentes ou eternas. E muito menos as suas diferenças são relativas a opiniões que não se discutem, como se cada um tivesse “a sua verdade”. São versões da história que estão em luta por algo muito

fundamental, que é o modo como uma sociedade imagina suas origens, sua dinâmica, seus valores, suas tradições, seu futuro. É dentro disto que as pessoas podem sentir-se participantes e protagonistas de seu próprio tempo e espaços sociais.

Há uma interface entre memória e comunicação rebelde quando ambas se constituem como forma de “fazer emergir a linguagem daqueles que, enunciando-se como protagonistas da história coletiva, têm o direito de questionar e transformar uma cultura política cristalizada, paralisante, destruidora do sentido comum e do sentimento diferenciado de pertencimento” (Paoli, 1992, p. 12).

A comunicação rebelde é uma das formas de transmitir as memórias de quem (grupo ou indivíduo) sempre teve esse direito preterido. A manifestação da comunicação rebelde é, por natureza, uma tentativa de construção e fixação de uma memória, um grito de quem quer ser ouvido: “Estou aqui e existo”!

Assim, o traçado de uma antiga viela em uma cidade que guarda a memória de outros tempos (quando os automóveis não dominavam as vias asfaltadas), também comunica, por meio de seus símbolos, uma rebeldia (e resistência) ao crescimento urbano.

A pichação do muro na Rua Antônio dos Santos revela essa duplidade de ação. Ela é, ao mesmo tempo, uma busca pela memória de Nhá Quitéria, a mulher preta e pobre que viveu em Sorocaba por mais de um século, e a comunicação rebelde que não aceita a lacuna da placa oficial de outra rua no mesmo bairro.

Considerações finais

Ao analisar o caso específico da intervenção urbana da pichação, em consonância com a placa oficial de uma rua em Sorocaba, situações em que aparece o nome de Nhá Quitéria, podemos afirmar que o primeiro caso se configura como uma comunicação rebelde, em resposta à lacuna produzida pela considerada memória oficial das elites.

A pichação não é um simples complemento da placa oficial, é uma afirmação carregada de simbolismos que desafiam a sociedade patriarcal, kyriarcal, conservadora, machista, racista, sexista, classista, adjetivos que caracterizam a opinião comum acerca da cidade de Sorocaba.

Nesse sentido, a produção da intervenção urbana coloca-se na contramão da considerada memória oficial, que buscou transmitir a ideia de uma sociedade acolhedora ao reverenciar a personalidade de uma ex-escravizada com o nome de uma rua. Um nome, contudo, vazio de sentidos e significados, um complemento que apenas evidencia a sua longevidade como o maior feito.

É possível, portanto, considerar essa intervenção urbana como uma comunicação rebelde. Afinal, ela se contrapõe ao poder estabelecido, que reconhece em Nhá Quitéria apenas o fato de ter sido uma mulher centenária. Na mesma proporção, entretanto, esquece-se que ela foi uma mulher preta, que sofreu exclusão social e preconceitos de época; e que sobreviveu às duras custas do árduo trabalho até, praticamente, o fim de seus dias. Indubitavelmente, o diálogo entre a placa oficial e a pichação é marcado pela tensão e disputa de memórias. Por isso, a resposta dada pela pichação constitui, com efeito, uma comunicação rebelde.

Nhá Quitéria converte-se, a partir da comunicação rebelde da pichação, em um exemplo de resistência e de luta, uma referência para mulheres, sobretudo para as mulheres pretas. Nhá Quitéria, a preta foda.

Referências

- Almeida, A. (1969). *História de Sorocaba*. IHGGS.
- Arici, A. (Ed.). (1983). *Annali di Tacito*, UTET.
- Bordenave, J. E. D. (1997). *O que é comunicação?* Brasiliense.
- Berth, J. (2023). *Se a cidade fosse nossa*. Paz e Terra.
- Buarque, C. (1975). *Notícia de jornal. Álbum: Chico Buarque e Maria Bethânia ao vivo*. Universal Music Ltda.
- Caputti Sobrinho, V. (1995). *Minha terra, minha gente*. FUA.
- Cavalheiro, C. C. (2013). *Nossa gente negra*. Crearte.
- Certeau, M. (1998). *A invenção do cotidiano*. Vozes.
- Cornelious T. (2025). *Annales book 14 chapter 39*. <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0077%3Abook%3D14%3Achapter%3D39>
- Downing, J. D. H. (2002). *Mídia radical: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais*. Senac.
- Ferreira, M. F. (2003). *Objetos instantâneos: brevíssimo ensaio filosófico para uma geografia de instantes*. M. F. Ferreira.
- Freitas, A. A. (1978). *Tradições e reminiscências paulistanas*. Governo do Estado.
- Flusser, V. (2011). *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. Annablume.
- Flusser, V. (2007a). *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Cosac Naify.

Flusser, V. (2007). *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. Anna-blume.

Guattari, F. (1981). *Revolução molecular: pulsões políticas do desejo*. Brasiliense.

Nora, P. (1993). Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História. *Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História*, 10, 7-28.

Paoli, M. C. (1992). Apresentação. *Revista do Arquivo Municipal: Memória e Ação Cultural*, 200.

Pitty. (2019). Me adora. Álbum: *Chiaroscuro*, Deckdisc.

Postali, T. (2019). A comunicação popular urbana. In T. Postali, J. Neto. Entre linhas da pichação: *Diálogos Sorocabanos* (pp. 9-12). Jogo de Palavras.

Rebel. (2025). The metrical chronicle of Robert of Gloucester. (W. Aldis, Ed.). Her Majesty's Treasury. *Digital Collection Corpus of Middle English Prose and Verse*. <https://name.umdl.umich.edu/ahb1378.0001.001>.

Schmidt, A. (1954). *São Paulo de meus amores*. Clube do Livro.

Silva, R. (1952). Crônica do dia. *Cruzeiro do Sul*, 49(13.759), 3.

Sodré, M. (1988). *O terreiro e a cidade: a forma social negro brasileira*. Vozes.

Sodré, M. (2001). *O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil*. Vozes.

Zé, T. (1968) Álbum: *Grande liquidação*, Sony Music.

Afinal, e quando o estereótipo resolve falar? É com voz própria ou dublada que fala?

After all, when does the stereotype decide to speak?
Does he speak with his own voice or is he dubbed?

Al fin y al cabo, ¿cuándo decide hablar el estereotipo?
¿Habla con su propia voz o con una voz doblada?

Taliboy

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO

Este artigo analisa o trabalho *Aparição de Partes de uma Parte das Masculinidades Embucetadas a Olho Vivo* (2024), que utiliza práticas visuais urbanas como metodologia crítica e experimental para questionar normas de gênero e estereótipos sobre masculinidades dissidentes. A partir do transfeminismo, da teoria queer e das políticas afirmativas latino-americanas, o trabalho lança próteses penianas no espaço público, com o intuito de literalizar a voz do estereótipo que há tempos insinua o que as Masculinidades Embucetadas carregam por “entre” as pernas, abrindo espaço para outra pergunta: esse gesto é repetição ou diferença? Sem a pretensão de resposta definitiva, o texto apresenta essa provocação por meio da instalação de três *modus* de aparição que, ao partilhar o constrangimento, ativam memórias antigas e instauram “novas” presenças, inclusive nos espaços oníricos, desafiando as fronteiras do corpo, da norma, da política sexual e do olhar nos contextos urbanos no contemporâneo entre México e Brasil.

Palavras-chave: masculinidades embucetadas, intervenção urbana, estereótipos de gênero, transfeminismos, teoria queer

Trabalho submetido: 15/06/2025
Aprovado: 22/09/2025

Este documento é distribuído
nos termos da licença Creative
Commons Attribution-Non
Commercial-No Derivatives 4.0
International (CC BY-NC-ND 4.0)
[https://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/4.0/](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)
© 2025 Taliboy

ABSTRACT

This article analyzes the work *Aparição de Partes de uma Parte das Masculinidades Embucetadas a Olho Vivo* (2024), which uses urban visual practices as a critical and experimental methodology to question gender norms and stereotypes surrounding dissident masculinities. Drawing from transfeminism, queer theory, and Latin American affirmative policies, the work throws penile prosthetics into public space to literalize the voice of the stereotype that has long suggested what "Embucetadas" (Pussey) Masculinities carry "between" their legs—thus opening space for another question: is this gesture repetition or difference? Without aiming for a definitive answer, the text unfolds this provocation through three "modes of appearance" that, by sharing the discomfort, activate old memories and establish "new" presences—including within dreamlike spaces—challenging the boundaries of the body, the norm, sexual politics, and the normative gaze across urban and contemporary contexts in Mexico and Brazil.

Keywords: queer masculinities, urban intervention, gender stereotypes, transfeminism, queer theory

RESUMEN

Este artículo analiza el trabajo *Aparición de Partes de una Parte de las Masculinidades Empanochadas a Ojo Vivo* (2024), que utiliza prácticas visuales urbanas como metodología crítica y experimental para cuestionar normas de género y estereotipos sobre masculinidades disidentes. A partir del transfeminismo, la teoría queer y las políticas afirmativas latinoamericanas, la obra lanza prótesis penianas al espacio público con el fin de literalizar la voz del estereotipo que desde hace tiempo insinúa lo que las Masculinidades Empanochadas cargan "entre" las piernas, abriendo así otra pregunta: ¿este gesto es repetición o diferencia? Sin pretensión de respuesta definitiva, el texto propone esta provocación mediante la instalación de tres *modus de aparición* que, al compartir el constrangimiento, activan memorias antiguas e instauran "nuevas" presencias —incluso en los espacios oníricos— desafiando las fronteras del cuerpo, la norma, la política sexual y la mirada normativa en los contextos urbanos y contemporáneos de México y Brasil.

Palabras clave: masculinidades con coño, intervención urbana, estereotipos de género, transfeminismos, teoría queer

Taliboy é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGArtes/UERJ), bolsista CAPES.

<https://orcid.org/0000-0003-2185-127X> | tali.ha.correia@gmail.com

Apontamentos iniciais

Aparição de Partes de uma Parte das Masculinidades

Embucetadas a Olho Vivo (2024) emerge como uma dessas tentativas de literalizar o que antes era apenas insinuado, assumindo o que as vozes da norma e de suas teorias sociais – principalmente do século XIX – por tanto tempo nos gritaram: que nós, das Masculinidades Embucetadas¹ desejaríamos ter uma “parte de uma parte...”² por “entre”³ as nossas pernas. A obra traz à cena fragmentos de um corpo marcado por interdições históricas e pela busca, em partes, por inteligibilidade. Carrega em si rastros de mais de 15 anos das práticas visuais urbanas, mas também é atravessada por deslocamentos e apaixonamentos recentes – como a experiência da bolsa sanduíche no Centro de Investigaciones y Estudios de Género da Universidad Nacional Autónoma de México (CIEG/UNAM), a experimentação de hormônios, a retomada das próteses penianas e o contato com o texto *Unfinished Business* (2024), da professora-pesquisadora de Literatura Comparada e Estudos do Oriente Médio Gil Hochberg que, mesmo não sendo do Sul Global, nem se inscrevendo nas Masculinidades Embucetadas, acabou reverberando fortemente em mim.

Sem imaginar onde tudo isso daria – afinal, até pouco tempo atrás, meu ativismo feminista e lésbico tinha deixado, ou melhor, esquecido um pênis de plástico no armário de uma ex-namorada, há muito mais de 15 anos. Eu jamais pensei que voltaria a “buscar” (não apenas um, mas vários). Foi então que, envolto nesses processos de experimentação, leituras intensas, descanso, descobertas, reinvenções e apaixonamentos, reencontrei no texto de Gil Hochberg (2024) o empurrão final para ir mais a fundo no processo de literatizar partes dessas vivências. Outra curiosidade, que talvez seja um dos impasses centrais desta pesquisa é que, até aqui, o mais difícil tem sido encontrar, no Brasil, mulheres ou lésbicas que afirmem explicitamente sua masculinidade ou, ao menos, partes delas, salvo raríssimas exceções como o poeta e ativista paulistano chamado Formigão. A maioria das pessoas com quem cruzei ou li afirma o não-performar da feminilidade, muitas vezes recorrendo

1 Masculinidades Embucetadas nomeia corpos com vulva que performam masculinidades, como lésbicas, *marimachos*, homens trans e pessoas transmasculinas. Mais que rótulo, é fricção ‘entre’ afirmação e a subversão das identidades. Ao evocar o “embucetada”, a palavra promete força, raiva e indocilidade, mas também convoca aquilo que escapa no ato de enunciar, abrindo espaço para que o contraditório se instale – tema aprofundado ao longo deste texto. É nesse ‘entre’ que a formulação se sustenta.

2 A expressão “parte de uma parte...” é acionada como tática para recusar qualquer ideia de totalidade identitária. Ao invés de representar um suposto todo, afirma-se o fragmento, o que é incompleto e localizado. Isso também implica reconhecer que nem todos nas Masculinidades Embucetadas usam ou desejam esse tipo de prótese, o que reforça a recusa a um corpo único ou a uma performance obrigatória. Trata-se, assim, de uma política do desvio e da multiplicidade. E também será assim entre aspas com reticências e em itálico que irei nomear essas próteses penianas ao longo do texto.

3 ‘entre’ seguido das aspas é uma maneira de escritura que passei a desenvolver no doutorado, visa reforçar visualmente o espaço que se encontra no meio das aspas, assim como será usado apenas quando o intuito for destacar a representação visual do termo, ou situá-lo no meio dos binários.

ao termo “desfem”, mas não reivindica a masculinidade para si, que aparece quase sempre como uma imposição binária social e não como afirmação subjetiva ou política. É justamente nesse vácuo que o texto de uma autora que não se inscreve diretamente nesse campo acabou me atravessando de modo inesperado.

Hochberg (2024), de outra geração, se identifica como uma mulher queer, é lida socialmente como “feminina” e oferece uma reflexão afiada sobre os limites das categorias identitárias que, segundo ela, nunca lhe serviram plenamente. Traz em sua escrita algo que perpassa uma parte das Masculinidades Embucetadas, mas não só. Em seu texto, a autora afirma sentir falta não da masculinidade em si, mas do pênis – não o simbólico, mas o de “carne e osso” – e compartilha as maneiras, teóricas e práticas, como enfrentou essa ausência ao longo da vida, além do silêncio social que a circunda. E foi assim, impactado por essa experiência de alguém de uma geração anterior à minha⁴, que acelerei meus próprios processos e comprei meu segundo *packer* pela internet, algo que vinha planejando desde os idos da pandemia. Foi com ele “entre” as pernas que logo depois desembarquei para a experiência da bolsa sanduíche no CIEG-UNAM, México.

Tudo que compartilho nas próximas linhas com esse trabalho não foi uma tentativa de conciliação com esse “novo”⁵ corpo – o que, a princípio, uma partezinha minha acreditava ser – foi, antes, a forma mais incisiva que encontrei de tensionar as normas que me atravessam e insistem em me conter. Cada “nova” situação que se apresentava, carregada de memórias, sonhos interrompidos e cheios de constrangimentos, inquietações longas demais que não pediam mais silêncio, e sim enfrentamento, ou melhor, compartilhamento social. Sabia que jamais conseguiria estar com essas “partes de uma parte...” “entre” as pernas – de forma “confortável”, porque esse conforto nunca me foi concedido. E também não é mais esse conforto que busco. O que procuro agora é fricção, deslocamento, exposição social e desobediência. Ao tensionar questões de gênero através do transfeminismo, da teoria queer e das políticas afirmativas na América Latina, de modo

4 A geração de Gil Hochberg e Jack Halberstam (1998), anterior à minha, que lidou com essas questões das dissidências e dos limites do que pode desejar e estar em um corpo embucetado, enfrentou silenciamentos e ausências de referência e gramáticas que, em parte, motivaram suas experimentações. A minha geração, por sua vez, segue movendo parte dessas fronteiras discursivas, e encontrando ainda questões muito similares e também distintas, abrindo caminho para a geração atual das dissidências sexo-gênericas que já encontram discussões sobre transmasculinidades e dissidências como pauta presente em sua adolescência e infância, mesmo que isso também traga ‘novos’ tipos de impasses e enfrentamentos. Esse trânsito intergeracional muito interessa essa pesquisa e pretendo aprofundar-me mais nela na tese que estou em vias de finalizar.

5 ‘novo’ também seguido de aspas para ressaltar que tais presenças ou práticas não são propriamente ‘novas’, mas sim diferentes da norma - e, por isso, frequentemente tratadas como novidade quando vêm à tona. Essa ideia permeará todo o texto.

que pratico através do campo e das especificidades da linguagem das Artes Visuais e intervenções urbanas, este trabalho iniciado em 2024, ao lançar no espaço público próteses penianas pertencentes a “parte de uma parte das Masculinidades Embucetadas”, provoca questionamentos ambíguos sobre os limites do que pode ser visto, dito e desejado no corpo das cidades e nas demais dissidências sexo-gênericas. Seria mais do mesmo? Ou um desejo genuinamente “novo”?

Não deixa de ser curioso observar a modificação dos termos das próteses penianas ao longo de sua historicidade recente, algo sobre o qual também me debruço ao analisar antigas e “novas” formas de nomeações sexo-gênericas no campo das dissidências, especialmente das Masculinidades Embucetadas. A prótese peniana, por exemplo, aparece sob diferentes nomes e usos: o “dildo”, geralmente associado ao prazer sexual; a “cinta-caralha”, expressão popular no Brasil, comumente usada por lésbicas, bissexuais e pessoas transmasculinas — mas não só — em práticas sexuais e, mais recentemente, o *packer*, termo amplamente adotado por comunidades transmasculinas para designar próteses utilizadas no cotidiano, com função de dar volume, “presença” e “proteção” no vestuário de pessoas transmasculinas com passabilidade cisgênera. É essa camada do simbólico que atravessa distintas situações e sujeitos que me interessa quando deixo esses objetos — sejam dildos, cintas, pintos de plástico (borracha) ou *packers* — caírem pelas ruas da cidade; mais do que artefatos eróticos ou utilitários, são rastros encarnados de outras presenças possíveis, invisíveis e fragmentárias.

Foi a partir das reflexões deste estudo que cheguei ao título/ pergunta deste ensaio-artigo. Importante frisar que a fala do estereótipo nem sempre se pronuncia em voz alta, ela olha, avalia, molda, julga antes mesmo do gesto acontecer. Em se tratando do olhar da norma, há sempre o risco de tudo ser lido, visto ou ouvido como uma cópia mal feita, uma versão dublada do que sempre foi dito sobre corpos como o meu. Judith Butler (2015) escreveu bastante sobre como a linguagem performativa acaba produzindo

a realidade ao tentar nomeá-la. E talvez o estereótipo funcione justamente assim: ele fala mesmo quando silencia, fala por meio dos olhares, das expectativas, dos filtros que impõe ao que pode ou não ser visto, escutado, desejado.

Aqui, a pergunta é sincera e também arriscada: nos criaram ou nos fizemos por desejo próprio, mesmo que atravessado, roteirizado, encenado antes mesmo do gesto que nos descreveram?

Reconheço que essa pergunta pode soar como um retorno ao inatismo biologicista, o que não pretendo. Talvez ela sirva menos para reivindicar uma origem e mais para tensionar o próprio campo da cultura e sua pretensão também de totalidade.

É nessa busca por “novas” miradas sobre antigos dilemas que este trabalho e texto se inscrevem. E se ele, o estereótipo, estivesse ali, me olhando de volta? Esse olhar/fala que precede, que espera o mesmo, que molda o sentido antes do gesto. É a ele também que me dirijo quando espalho “*partes de uma parte...*” pela cidade. Quero saber se, ali, no deslocamento do objeto e na fratura da expectativa, o estereótipo tropeça na própria sentença. Será que é repetição? Ou já é diferença?

Por fim, vale ainda destacar que os nomes que abrem os tópicos das três partes distintas deste texto que descrevem as rupturas nos *modus* de aparição das “*partes de uma parte...*” derivam de um trabalho anterior, intitulado *Ceci n'est pas des organes génitaux! Isso não é uma genitália, ou É preciso não ter culhões para fazer parte das Masculinidades Embucetadas, ou Pencas de proteção ou Balangandãs das Masculinidades Embucetadas* (2023)⁶.

Parte 1 - *Ceci n'est pas des organes génitaux! Isso não é uma genitália!*

Nos primeiros dias no México, com as “*partes de uma parte...*” por “entre” as pernas, tudo parecia deslocado. O corpo carregava uma espécie de tensão muda, angústias acumuladas, constrangimentos miúdos e contradições que buscava resolver no acolhimento

⁶ Para saber mais sobre o trabalho “*Ceci n'est pas des organes génitaux! Isso não é uma genitália, ou É preciso não ter culhões para fazer parte das Masculinidades Embucetadas, e Pencas de proteção ou Balangandã das Masculinidades Embucetadas*” <https://www.instagram.com/p/C7AkHls-p-Wc/?hl=pt-br>.

de registros fotográficos dessas “*partes de uma parte...*” soltas pelo espaço, íntimas, fragmentadas e compondo um diário visual afetivo que revelavam também as outras “*partes de uma parte...*” imersas nos objetos cotidianos. Não tinha a intenção alguma de compartilhar essas imagens e só de pensar nisso me dava frio nas espinhas – e talvez tenha sido justamente esse calafrio que me mostrou que o caminho deveria ser por aí. Expor o olhar da norma para ver se assim o expurgava de mim também (Fig. 1).



que dupla que pertuba nossa paxx
não?!



Fig. 1 - Registros espontâneos das primeiras *Aparições das Partes de uma Parte das Masculinidades Embucetadas a Olho Vivo* imersas no cotidiano, 2024. Fotografia: Taliboy. Fonte: Acervo pessoal.

Foi assim que lá pelo décimo dia, ainda assombrado com os receios sociais de deixar o *packer* escapulir pela rua, assim como as constantes revistas nas mochilas pelas forças de segurança da cidade, o que me deixava cada dia mais indignado, encontrei um antídoto para essa angústia. Passei a visitar/conhecer as sex shops do centro da Cidade do México para comprar mais *packers*

e, logo em seguida, começar a espalhá-los discretamente pela cidade. A ação seria acompanhada por uma câmera escondida, para registrar esse encontro, individual e coletivo, “entre” as pessoas que transitam pela cidade e as “partes de uma parte...” (Fig. 2).

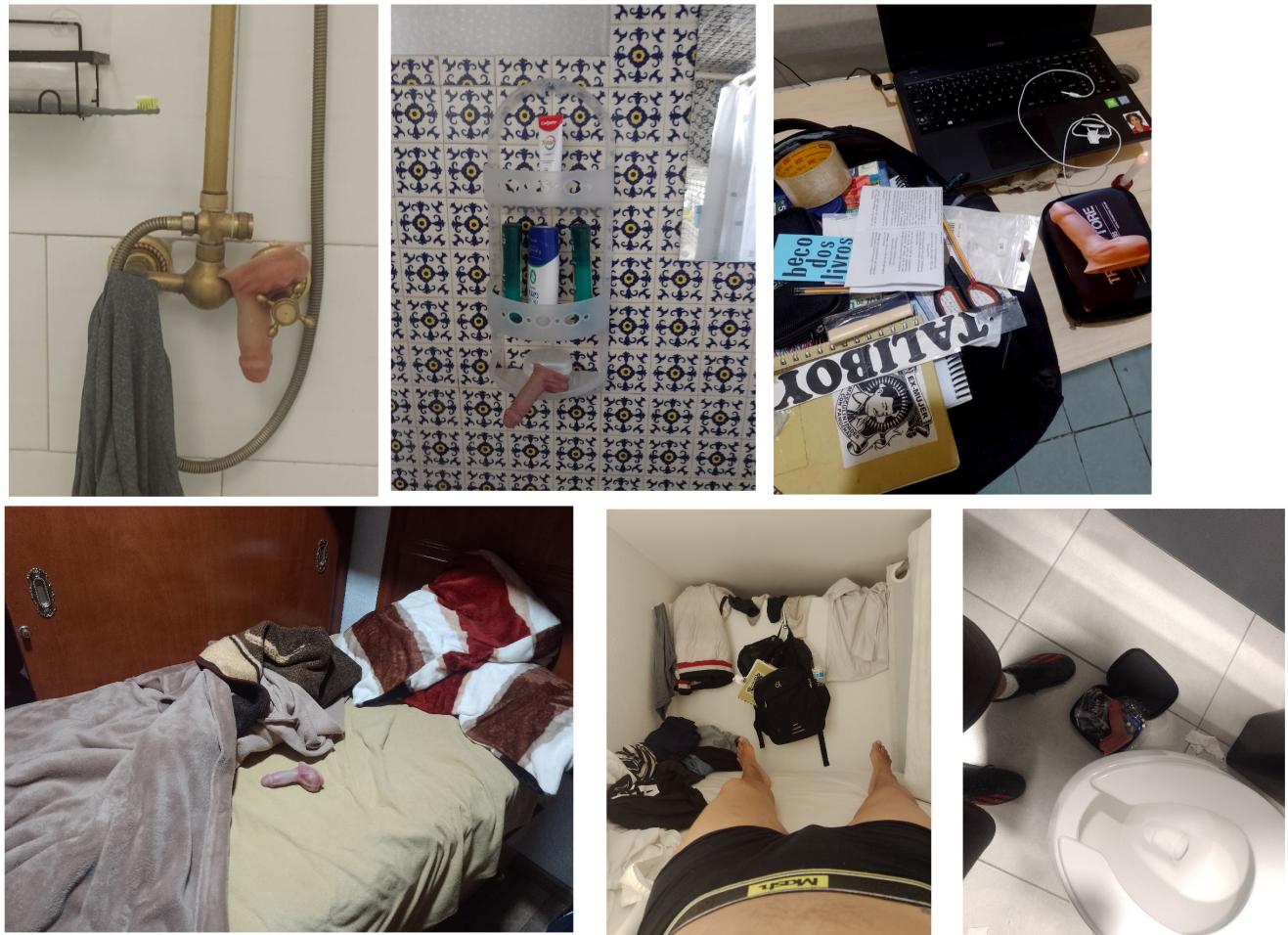


Fig. 2 - Visitas a sex shops no centro da Cidade do México junto com anotações no bloco de nota, 2024. Fotografia de Taliboy. Fonte: Acer-vo pessoal.

Creio que é importante fazer as ressalvas em torno dos receios que este trabalho me despertava, até porque esse olho da norma não habitava apenas em mim, mas com mais força ainda no meu entorno. O medo do “atentado ao pudor”, o risco do que esse signo de borracha, assim, para fora, poderia provocar em outro

país, sob outra gramática de moralidade pública que, de alguma forma, eu desconhecia e, ao mesmo tempo, conhecia bem... Brasil e México dividem números alarmantes de feminicídios, LGBTcídio e a simples ideia de lançar um pênis de borracha no chão, em um espaço público, me fazia questionar se esse gesto poderia ser lido como subversivo ou ofensivo, perigoso, até criminoso — ou se esse peso da moralidade não era também um resquício de um feminismo radical que ainda me atravessa.

Por outro lado, é justamente por essas questões que o trabalho emergiu. Porque seguir tratando esse pedaço de borracha como mera representação da genitália de um corpo masculino cisgênero — além de silenciar a existência de mulheres trans e travestis — é defender esse signo como exclusivo e natural da masculinidade, mantendo intacta a lógica simbólica que associa o falo ao poder, o que violenta todos os outros corpos. Interditar essa imagem normativa é justamente o que o trabalho pretende fissurar. Se há violência colada a esse signo, é porque ele foi apropriado como instrumento de dominação; talvez jogá-lo no chão, reivindicá-lo como “*partes de uma parte...*”, remarcá-lo, deslocá-lo da centralidade fálica, seja uma forma de rasurar esse *script* da norma. Assim, dias depois me dirigi ao Grito da Independência, na Praça do Zócalo — coração político e histórico da Cidade do México. Em meio à multidão, em uma super encruzilhada de Exxu, com o coração batendo forte, soltei o primeiro pinto de plástico no chão. Senti de imediato o t(r)emor identitário — um misto de medo, vergonha, mas também de coragem e alívio. Peguei o celular para registrar, mas exatamente no momento do encontro com a “cena primordial” virei rapidamente a câmera, como se olhar diretamente para o pinto de plástico em público parecesse insuportável demais.

Didi-Huberman (1998) propõe que, muitas vezes, o que vemos também nos olha. Sustentar esse olhar nem sempre é fácil, assim como devolvê-lo ao outro — não como gesto de revanche ou confrontamento puro, mas como abertura ética. Essa reflexão inspira meu relato sobre a experiência urbana e o encontro com objetos que desafiam normas sociais. Quem está sendo visto, medido

e tensionado neste ato não são apenas os corpos dissidentes, mas também quem os encara. O que me interessa nesta inversão da mirada não é apenas tensionar o conforto ou desestabilizar o previsível, mas socializar o incômodo. O que você vê ao mirar um “pinto” de plástico jogado na rua? Isso te incomoda? O que você faz com isso? Ao compartilhar esse desconforto, busco compreender melhor meu próprio olhar. Trata-se de fazer ver — ou melhor, fazer-se visto — por aquilo que deveria permanecer oculto e, nesse gesto, propor não só uma ruptura, mas também, quem sabe, um encontro.

Desse modo, em meio ao caos da encruzilhada, o primeiro *packer* desapareceu tão rápido quanto apareceu. O olho da norma, assim como o meu, pareceu recuar, não sustentar aquela visão: era preciso retirá-lo rapidamente das vistas. Dias depois, em um passeio à Livraria da Cineteca Nacional da Cidade do México, me deparei com a *História do olho* (2018), de Georges Bataille. Na hora, soube que aquela história e olho — anárquico, escrachado, erótico — poderia dialogar diretamente com esse olhar normativo que o trabalho parecia assombrar. Comecei a ouvir o *audiobook* pelas ruas da cidade. O olho de Bataille carregado de excreção, profanação e sem filtros morais, não se esquia — ele encara, transborda, delira. Diferente do olhar fugidio da multidão, esse olho permanece com a gente, ao mesmo tempo que abre caminhos. Foi nessa abertura e permanência incômoda que reencontrei a coragem para seguir o olho que sustenta o olhar, talvez seja essa mirada desafiadora que também pode nos libertar da vergonha de sermos vistos através do olho da norma.

Mas foi na posse histórica da primeira presidente mulher do México que a cena ganhou outro rumo. Ali na mesma praça do Zócalo, o pinto de borracha virou até bola de futebol: foi pisoteado, chutado por crianças, adolescentes ensaiaram até fazer embaixadinhas. Pessoas tropeçavam, gargalhavam, paravam o seu trajeto e o apontavam. Ficou por um bom tempo na sarjeta, mas à vista. Aquele escracho coletivo, à luz do dia, também me atravessava, contrastava com o meu estado de tensão redobrada, afinal, era a posse da primeira presidente do México.

E o que se dava ali era exatamente a expulsão do olhar da norma, ao invés da seriedade e interdição, havia o deboche, a banalização, profanação do objeto não mais como ordem, mas como fragmento de uma cena cotidiana pertencente ao comum (Agamben, 2007).

Dias depois, longe da multidão e da solenidade política, em uma praça qualquer, em um dia qualquer como de praxe em que levava uma das “*partes de uma parte...*” na mochila e a câmera escondida no bolso, sentei em um banco, discretamente, e deixei o pinto de borracha por lá. Em poucos minutos, um grupo de adolescentes se aproximou, rindo e cochichando. Em menos de dez minutos, o objeto desapareceu. Ninguém mais viu. Só a minicâmera que eu havia posicionado “entre” os arbustos. As imagens captadas foram incríveis. O dilema “entre” a atração e o desconforto era visível. Um embate quase cômico “entre” a masculinidade cisgênera e o que não parecia ser apenas suas partes. Afinal, havia marcado explicitamente no corpo desses pintos de borracha pequenos lembretes que diziam a quem pertenciam – *partes de una parte de las Masculinidades con Panochas*.

O que se ouve na gravação é uma sequência repetitiva, ansiosa: “*Pega-lo, pega-lo, pega-lo!*”. Mas, antes, um deles tratou logo de fazer uma foto e parecia se divertir compenetrado com o que estava a compartilhar nas suas redes sociais ou grupos de *WhatsApp*. Depois, improvisaram um papel para evitar o contato direto com o objeto, colocaram dentro do bolso lateral da mochila de outro deles e desapareceram excitados, eufóricos com o que haviam acabado de testemunhar e viver.

Fiquei por alguns segundos imaginando o que fariam com essa prótese peniana, até deixar para lá esses pensamentos/imagens e desejando que a usassem para descobrirem “novos” prazeres consigo mesmos. Ainda assim, alguns pensamentos persistiram comigo, ali, “entre” o ver para crer e o não posso acreditar no que vejo; a masculinidade cisgênera incrédula mirava seus próprios limites, em forma de matéria plástica, desencarnada, deslocada e, agora, parte de um jogo que escapa totalmente ao seu controle, ou melhor, do seu corpo.

Já na virada do ano de 2024-2025, exatamente à meia-noite, nos arredores do “novo” centro político e econômico da Cidade do México — o Ángel de la Independencia, na Avenida Reforma — que, naquela noite, foi transformado em uma grande pista de dança ao ar livre, com luzes psicodélicas, música alta e multidão em transe foi o território escolhido para mais uma aparição dos pintos de borracha, suspenso “entre” a festa e a contagem regressiva.

Ali, o que me surpreendeu foi novamente ver um grupo de homens adultos cis em volta dele rindo, às gargalhadas, e fazendo chacota em voz alta em tom de deboche: *¿Quién los dejó caer?* Não era apenas sobre quem havia deixado aquele pinto de plástico cair; era sobre o que transbordava em excesso que o fazia estar ali, naquele lugar, naquela hora. A surpresa de sua presença deslocava não só o objeto, mas o próprio chão onde a masculinidade pisa. (Fig. 3)

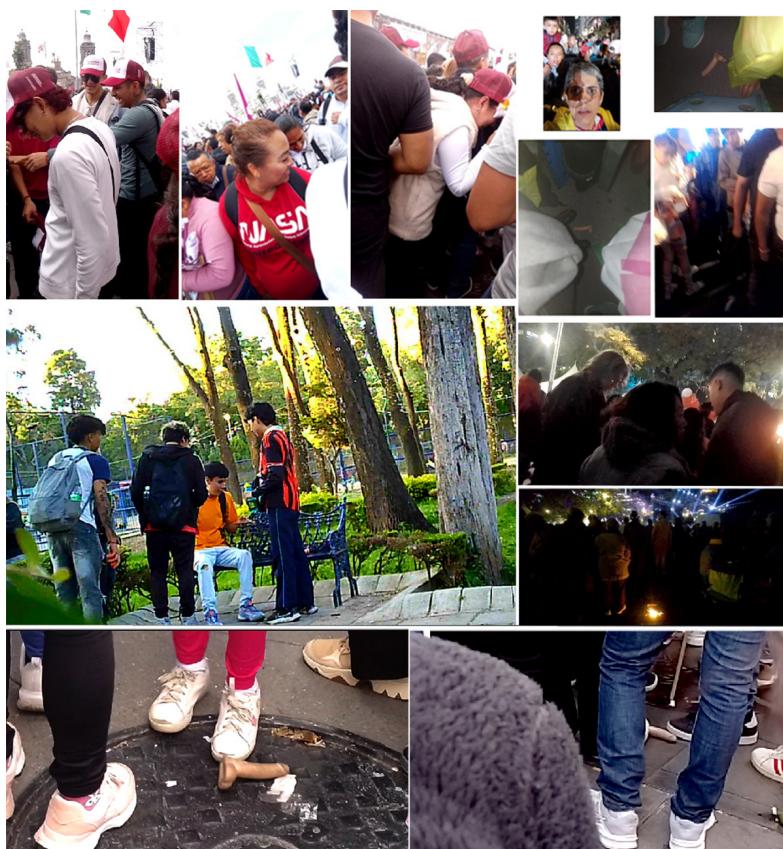


Fig. 3 – Imagens variadas das Aparições de Partes de uma Parte das Masculinidades Embucetadas a Olho Vivo Parte 1 - pelas ruas da Cidade do México, 2024, intervenção urbana. Fotografia: Taliboy. Fonte: Acervo pessoal

Parte 2 - É preciso não ter culhões para fazer parte das Masculinidades Embucetadas

Já no início de 2025, os *modus* de aparição das “*partes de uma parte...*” foram se transformando conforme as situações também iam se modificando. O gesto central deixou de ser anônimo: passou a ser abrir a mochila em público e compartilhar com afetos e desafetos o que carrego dentro dela — não um, mas vários pintos de borracha. Afinal, ainda hoje ecoam muitas especulações sobre o que uma parte das Masculinidades Embucetadas carregam em suas pochetes presas à cintura. E é sobre essa insistência no que carregamos dentro de nossas mochilas e/ou pochetes que compartilho também algumas outras partes dessas partes que fazem suas aparições em camadas mais subjetivas do mundo invisível — mas nem por isso menos coletivas e/ou políticas, que são registradas, guardadas muitas vezes dentro dessas mochilas e/ou pochetes.

Assim, mais do que um lugar onde guardo “*partes de uma parte...*”, a mochila, ela mesma é uma dessas partes. Uma extensão de nosso mundo subjetivo e político, uma prótese do cotidiano que me acompanha por horas seguidas, colada ao meu corpo, ao meu gesto e ao percurso que faço diariamente pelas ruas das cidades. Dentro dela, acumulam-se textos, anotações, livros insurgentes, comida, água, roupas, chaves, documentos e objetos que me ajudam a reter sensações e memórias. Nada ali é fixo, tudo é fluxo, passagem e movimento.

Na infância, tentei caber dentro das mochilas como quem procurava esconderijos ou lugares seguros para guardar meu mundo íntimo e privado, que não encontrava espaço seguro do lado de fora. Levei anos para entender que não há esconderijos possíveis, que não há dentro sem fora e fora sem dentro. E que para me sentir bem no meu espaço interno, era preciso socializar e organizar o íntimo aqui fora, assim como filtrar o que de fora me adentrava sem pedir licença. Buscando equilibrar esse jogo de forças que resolvo seguir abrindo essa mochila em público e

compartilhar, além dos relatos e imagens das aparições físicas e materiais das “partes de uma parte...”, também camadas mais voláteis feitas de sonhos, memória, desejo e imaginação — mas nem por isso menos reais ou menos coletivas —, como as que se manifestaram desde o momento em que passei a compartilhar “partes de uma parte...” no espaço público.

Logo após a aparição no parque e a reação dos adolescentes empolgados com o objeto, com o *packer* em dois momentos distintos na mesma noite, eu sonhei. Em ambos sonhos, estava com Roberta Nascimento, com quem compartilhei uma relação afetiva e sexual de mais de doze anos. Na primeira cena, estávamos nos “amassando” quando ele — o pinto de borracha — encostava na barriga dela, o que se abria em contradição em mim, pois não usávamos essas “partes de uma parte...” em nossa vida sexual e, consequentemente, não sabia se no sonho estava gostando, ou se estava incomodado com tal situação. Na segunda, eu o tocava e havia um desejo explícito de enfiar o dedo naquele furinho por onde sairia o xixi que, olhando do outro lado, serve para acoplar a haste de penetração. No mesmo sonho, me masturbava e, de repente, a glande do *packer* abria e se partia. Entrava em pânico: pensava que ele era novo, não tinha sido barato e a frustração se misturava ao prazer. Um dilema afetivo e material, afinal foi também por conta da limitação financeira que só consegui comprar um às vésperas de ir ao México, quando o dinheiro extra da bolsa caiu.

Em outra noite, sonhei que paquerava e era paquerado por uma *chica* desconhecida. Ela percebia a presença dele na minha cueca, ria alto e gostava da ideia. A cena era pública, todos ao redor pareciam escandalizados, mas eu não. Eu ria junto, orgulhoso. O escândalo já não era meu, nem nosso. A gente se desejava e buscava um lugar mais reservado. O sonho avançava para uma espécie de fuga, perseguições, lutas, um elevador usado pela elite e pelos opressores que, naquele momento, virava rota de escape. Depois seguíamos subindo degraus sem fim até que uma sala era invadida. Tensão. Cerco. Um sonho distópico sobre tensão e tesão. Ou sobre o desejo que insiste em escapar pelos mesmos lugares que buscam o conter.

Teve também a noite em que sonhei com *gzh*. Ela me masturbava com o “hecho en México”, um desses pintos de borracha que tenho carregado nas intervenções urbanas. O prazer era evidente, mútuo e muito real. Não havia espaço para o constrangimento, este apareceu apenas ao despertar e constatar que era sonho. Em seguida, aparecia com minha irmã, ouvindo suas aventuras cisheterosexuais por telefone, eu era só constrangimento e contradição, uma velha e conhecida sensação me invade ao ouvir as aventuras sexuais da norma e ela nem percebia. Depois, caminhava sozinho, debaixo de chuva, com um guarda-chuva quebrado pelas ruas do bairro do Dois de Julho, em Salvador, Bahia, minha última morada em Salvador. A cidade e os lugares urbanos sempre presentes, sempre cenário e também parte de mais um personagem nessas histórias que nos povoam. Se engana quem acha que é a gente que habita as cidades, mas, na verdade, é ela também nos habita.

E como se não bastasse os sonhos — o corpo também vibrou, falou e “entre” vigílias e devaneios — que acordei, dias depois, no final de outubro de 2024, com incontinência urinária. Reconheci na hora a dor, era a mesma de quase 20 anos atrás, quando tive pela primeira e, até então, única vez, uma infecção urinária. Corri para o plano de saúde que havia contratado no México e consegui atendimento. Acabei passando o Dia dos Mortos à base de antibióticos, urinando da cor da flor de *cempasúchil* que, segundo os mitos mexicanos, é pela luminosidade alaranjada dessa flor que os mortos encontram o caminho de volta à vida.

Meses depois, já de volta ao Brasil, descobri que o que me atravessava ali seguiria comigo por mais um tempo, eu carregava pedras nos rins. Mais uma “*partes de uma parte...*” que as Masculinidades Embucetadas também podem carregar. Afinal, problemas renais é algo que facilmente a gente pode desenvolver por conta do uso de hormônios que não são desenvolvidos para os nossos corpos, tudo ainda baseado em protocolos que atendem exclusivamente à realidade de homens cisgêneros.

No final de dezembro de 2024, vivi desperto a experiência de ser paquerado por uma *chica guapa*. Estava com as “*partes de uma parte...*” por “entre” as pernas e aquilo me causou um constrangimento profundo, mais vergonha do que desejo. Naquele momento, tudo o que eu queria era não estar com o *packer*. Mas também já intuía que esse dilema seria recorrente: quando eu não estiver, vou desejar estar e quando eu estiver, talvez deseje desaparecer. Enfim, só com muita paciência — e uma boa dose de respiração coletiva — para sustentar esse paradoxo. Afora uma pequena discussão com uma amiga cissexual que parecia zombar das próteses penianas, isto é, ela falava que nada se comparava a pele ou o contato com um pênis de “verdade”. Ou, ainda, em uma das despedidas em que me levaram para uma boate LGBTQIAPN+ — a mesma em que estive em 2019, quando vivi uma das noites mais *crazys* de pegação sem pegação desta curta vida. Ali, em meio a corpos que se encontravam, um rapaz cis parecia se animar ao sentir o contato das “*partes de uma parte...*”. Nesse instante, busquei relaxar, até me divertir com o momento, que não passou de leves e felizes insinuações e recordações.

Talvez por isso tudo tenha decidido retomar aquela antiga vontade de compartilhar uma mochila cheia de pintos de plásticos não apenas para as forças de segurança que nos assediam o tempo todo na Cidade do México — por ser vizinho dos Estados Unidos, e viver sob constante controle de fronteiras e corpos —, mas com as pessoas queridas e, quem sabe, diminuir as tensões que me recaiam de maneira individual.

Em janeiro de 2025, voltei a visitar *sex shops*, comprei mais pintos de plástico e, dessa vez, passei a compartilhar o ato de colocar camisinhas nos *packers* com as atendentes das lojas. Também comecei a frequentar eventos sociais, como quem prepara o terreno para seguir enfrentando, em público, as zonas ambíguas do desejo e da exposição. Assim terminei meus dias no México, compartilhando umas “*partes de uma parte...*” do que havia dentro da minha mochila.

Sinto que a cada nova partilha fui conseguindo lidar de forma mais suave com essas *“partes de uma parte...”*. E, embora como disse no início, eu não buscasse exatamente uma redenção, talvez um pouco dela não me fizesse mal algum — ainda mais a um corpo que, por tanto tempo, não teve paz com suas próprias partes e, em muitos momentos, precisou se reinventar em pedaços para, enfim, poder se mostrar inteiro (Fig. 4).

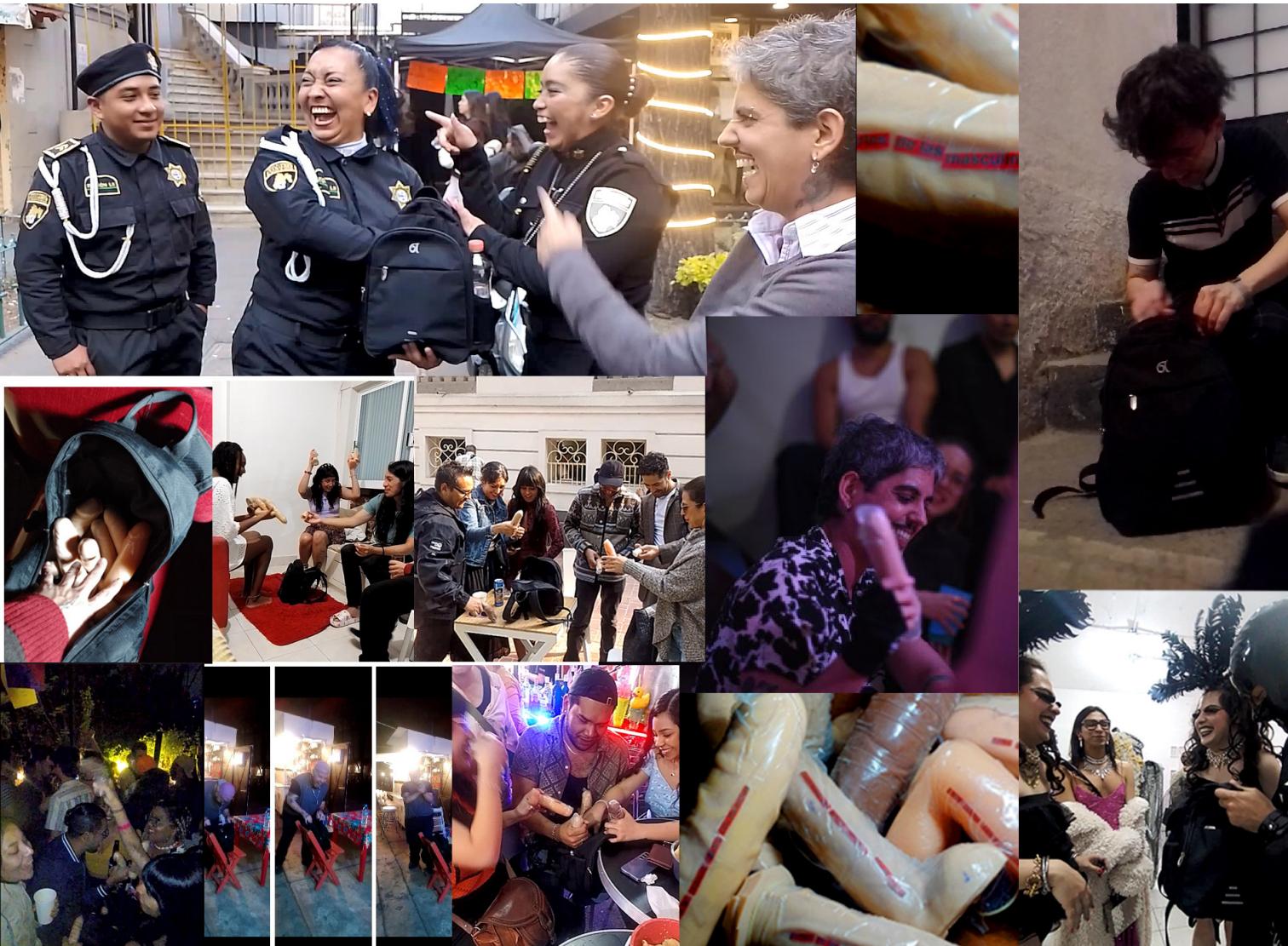


Fig. 4 - Imagens variadas das Aparições de Partes de uma Parte das Masculinidades Embucetadas a Olho Vivo” - Parte 2 - pelas ruas da Cidade do México, 2024, intervenção urbana. Fotografia: Taliboy e Mario Maldonado. Fonte: Acervo pessoal

Em uma dessas partilhas, uma das contradições centrais deste texto — e das reflexões sobre a fala do estereótipo — voltou a se manifestar. Uma sapatão, socialmente lida como “masculina”, ao ver a mochila, comentou: “Essas coisas sempre voltam pra mim”. Contou, do dia em que recebeu, sem aviso, dildos enormes enviados por um artista para sua galeria. “É como receber algo que você não pediu”, completou. Aqui deixo uma provocação: qual seria a voz própria do estereótipo? Seria recusar o esperado, não se dobrar ao que se atribui como previsível? E quem aceita o esperado, estaria necessariamente apenas reproduzindo, dublando, a norma? Ou será que esse modo de pensar é também uma armadilha discursiva, mais uma faceta da repetição que o próprio estereótipo engendra?

Essa tensão “entre” recusa e repetição, “entre” a voz própria e a dublagem, reflete o paradoxo que Judith Butler (1997) aponta: linguagens injuriosas e insultos normativos que, à primeira vista, parecem apenas reafirmar as normas, também podem ser ressignificados, reapropriados e rearticulados pela própria comunidade caluniada, abrindo espaço para múltiplos níveis de agência e subversão, já que nem toda repetição é rendição; às vezes, é dentro da própria dublagem que se esconde a *raxxadura*. E pode ser que seja exatamente na recusa e no uso do insulto aos nossos modos de vida que esteja operando a regulação e/ou subversão da norma.

E é assim que cada dia mais me certifico que o estereótipo opera como um mecanismo de defesa da norma, um modo de protegê-la por meio da ridicularização daquilo que ela, sob hipótese alguma, está disposta a tolerar. Por isso utiliza os recursos linguísticos do exagero, ridiculariza, antecipa o julgamento e transforma a diferença em caricatura, convertendo o dissidente em riso e sua existência em constrangimento. Cria-se, então, um anteparo simbólico que impede que mesmo aqueles que se reconhecem neste lugar de desejo possam nele se afirmar sem medo ou vergonha. Talvez aí esteja uma das razões pelas quais ainda é tão difícil encontrar mulheres e lésbicas assumindo orgulhosamente

sua masculinidade (Halberstam, 1998) — ou mulheres cisgêneras “femininas” afirmando a falta do pênis como quem reivindica um lugar fora do eixo fálico, sem precisar conciliá-lo com culpa, ressentimento ou desejo de completude (Hochberg, 2024).

Nesse sentido, o estereótipo é uma armadilha que regula o possível antes mesmo que ele aconteça. Mas, é justamente por isso, por sua antecipação e previsibilidade, que também pode se tornar um campo fértil para a torção. E há quem o recuse. Há quem o brinque. Há quem o assuma. Há quem joga com ele. Nem sempre é possível saber se trata-se de dublagem, subversão ou criação. É nessa linha tênue, no “entre” buscando espaço e respiro no meio do interdito, que esta pesquisa e vida se movimentam. Onde a repetição pode não ser apenas cópia. E a voz própria, esta sim, pode ser uma repetição.

Parte 3 - Pencas de proteção ou balangandãs das Masculinidades Embucetadas: “Ops, caiu!”

Seis meses depois, já de volta ao Rio de Janeiro após a intensa experiência em solo mexicano, achei que o trabalho se encerraria por lá. Imaginava, inclusive, que o fim aconteceria no caminho de volta, com as “partes de uma parte...” retidas pelas forças de segurança do aeroporto. O que julgava ser um final coerente e já me preparava para captar esta imagem — afinal, foi o olhar de vigilância constante que disparou este trabalho. E, preciso admitir, que uma parte consciente de mim já queria se ver livre deste trabalho, e das tantas “partes de uma parte...” que vinha carregando na mochila nesses últimos meses. Mas ledo engano, ainda havia muito por vir.

Atravessei o raio-x com a mochila cheia de pintos de borracha e, para minha surpresa, tirando alguns sorrisos envergonhados dos agentes de segurança, nada aconteceu. Apenas pediram para abrir a mochila, mas pasmem, o objeto que pediram para verificar era uma bola meio murcha de futebol americano que também trazia dentro dela. Por um segundo, pensei: será que descobri uma nova forma de traficar substâncias ilícitas? Já que nessa pesquisa de

doutorado, tenho dito “que tenho mexido com drogas pesadas” (masculinidades, futebol e América Latina). Brincadeiras à parte, o que ficou mesmo gravado dessa situação é a constatação de como o trânsito pelas fronteiras rumo à América do Sul costuma ser mais brando ou mais flexível do que na direção contrária, rumo ao norte. E foi no retorno à lida cotidiana — onde tudo parecia igual, mas já era diferente — que, nas idas ao Restaurante Universitário da UERJ, percebi que o antigo receio de deixar cair um pinto de plástico do meu corpo já não me causava pânico. Pelo contrário, agora ele voltava como um “novo”, empoderado e inesperado *modus* de aparição. Simples assim, deixá-lo cair à minha frente, exclamar um “ops, caiu!” e recolocá-lo calmamente “entre” as calças. Fiquei meses com essa ideia na cabeça, tentando entender como e quando realizá-la. Pensei em usar um short para facilitar a queda “entre” as pernas, e lógico, com a câmera previamente posicionada para captar as reações ao redor.

Eis que três meses depois, ao visitar uma exposição de arte feminista da artista guatemalteca Regina Galindo, que por coincidência se chamava “Primavera Democrática”⁷, em um bairro nobre da cidade do Rio de Janeiro, levo as “*partes de uma parte...*” comigo, com a intenção de soltar uma delas ali, mas ainda sem entender exatamente como nem onde. Chego, observo e entendo que o melhor lugar para essa aparição é a porta de entrada da galeria — lugar de Exxu. E aí me posiciono. Estou de calça social. Coloco o pinto de plástico na cintura e começo a me movimentar para que ele escorregue por “entre” minhas pernas, até ficar preso “entre” a barra da calça e o sapato. Paro. Fico de costas para as pessoas. Até que ele se desprende por completo do meu corpo, mas ainda fica ao meu lado no chão. A partir daí, sigo ficcionando a cena por mais algum tempo, ajo como se ainda não tivesse percebido. Até que a presença no chão se torna inegável. Olho para ele, depois para as pessoas ao redor. Faço uma cara de surpresa. Digo algo como: “Ops, caiu!” ou “Não acredito no que estou vendo: TALIBOY caiu!”. Sorrio com uma cara de sem graça, me abajo, pego o pinto de plástico, não me desculpo e o coloco de novo “entre” as calças.

7 Coincidemente, tenho outro trabalho das práticas visuais urbanas intitulado Primavera das Masculinidades Embucetadas: Inventando o Sexo (2021), que foi compartilhado na Mostra Digital Vasto Edônico, curadoria de Phoebe Coiote (2023). Nele, me filmo de maneira chula e coloquial “batendo uma punheta em meu grelo-duro”, sobre um cobertor florido, em que, no enquadramento do vídeo, só aparecem as “partes de uma parte...”. Esse trabalho não surgiu com a intenção de ser artístico, mas como um desejo erótico nunca compartilhado com um afeto lésbico durante a pandemia. Compreendi que, antes, essas questões precisavam ser trabalhadas no social para se tornarem quem sabe im-possíveis, devido às interdições das práticas sexuais em desconformidade com a norma. <<https://drive.google.com/file/d/1Ls1aHTxqoHd0A1-K1zK-tPOIpMxakqkn2/view>>

O mais difícil e divertido deste terceiro *modus* de aparição é sustentar o olhar e a partilha no olhar do outro, algo que aprendi como mágico no processo de iniciação à palhaçaria nos idos de 2008, pois só assim tenho certeza que a visão aconteceu. Também posso mirar em primeira pessoa a reação das pessoas que são extremamente intensas e diversas, desde o choque, principalmente dos *boys* císgêneros, ainda mais quando estão com suas parceiras: é, de fato, indescritível o espanto com que me olham; já quando estão sozinhos ou em grupos, a reação é mais de deboche e de escracho mesmo. As mulheres no geral ficam um pouco constrangidas, há também uma empatia vindo de seus olhares.

Já uma senhora parecia também não acreditar naquela cena toda e uma jovem ao lado dela que vi de soslaio, antes de pegar ao chão, respondeu com o sinal da cruz. Quando me desculpei ouvi de outra senhora um “não se preocupe, acontece”. E talvez seja por isso que sigo escolhendo os lugares com cuidado: a porta do teatro, da galeria, a rua cheia de pessoas em eventos culturais, a igreja turística — espaços onde o deboche, a subversão, a proteção, a afirmação e a arte podem andar juntas.

E eu, simplesmente compartilhando o embaraço, pois talvez seja justamente essa a tônica mais potente (e difícil) deste trabalho, que é não evitar o constrangimento, mas devolver seu peso ao outro, porque a vergonha — mais uma vez — não é minha. Ela é do olhar que espera que tudo esteja dentro das conformidades tácitas, que se incomoda com o que escapa, com o que performa sem pedir permissão. O “ops, caiu!” virou palavra-chave de uma política do escape, da aparição não autorizada, da exposição como tática de desarmar o olho da norma.

E foi assim, me jogando e fazendo, que percebi que estava reperformando uma antiga memória que me marcou ainda na infância. Foi na sala de aula, durante uma aula de português, no momento em que a professora escrevia no quadro, de costas para a turma, quando, de repente, uma calcinha de renda vermelha escapa pela barra da calça e fica presa “entre” o sapato e a calça. Foram segundos que pareceram uma eternidade. O que se seguiu foi o

burburinho, risadas de canto de boca, olhos desviados. Até que alguém avisa. Ela, desconcertada, pede desculpas e guarda a peça íntima dentro da mochila. O que senti naquele momento, além da vergonha imediata e empatia por ela, foi uma dúvida: por que uma calcinha de renda vermelha nos perturbava tanto? Por que aquilo nos calava? Cresci achando que, na vida adulta, essas barreiras seriam superadas. Mas não foram. O silêncio daquela sala ainda reverbera. É na tentativa de romper com esse silêncio que hoje me coloco em seu lugar — de modo completamente surpreendente, para falar agora dos meus desejos, dos meus transbordamentos e do que me escapa, mas que não deveria. Para logo em seguida perguntar a você, sociedade: *o que do seu desejo escaparia por “entre” suas pernas, desceria pela barra da sua calça e causaria escândalo no meio social?*

Ao reperformar uma cena que não era minha, mas poderia, percebo que o gesto não é de cópia, mas de travessia. A vergonha que antes assisti de fora, com olhos de criança, hoje retorno com corpo adulto e o transformo em política de aparição. Essa memória, que me moldou sem ser minha, agora é território de invenção. E talvez seja isso que seja surpreendente: quando o retorno acontece, seja na memória, na repetição, ou do gesto, não evitar a queda, mas deixar-se cair junto. Não apagar o embaraço, mas compartilhá-lo. Pois é só quando a vergonha deixa de ser arma do outro e vira matéria da minha expressão que eu consigo, enfim, me ver, aparecer, instalar meus esconderijos sem paredes, mochilas ou fechaduras na casa da norma e, mesmo assim, escapar em todas as contradições e/ou transparências sugeridas por essa cena. Talvez seja aí, justamente aí, que começa a nossa aparição.

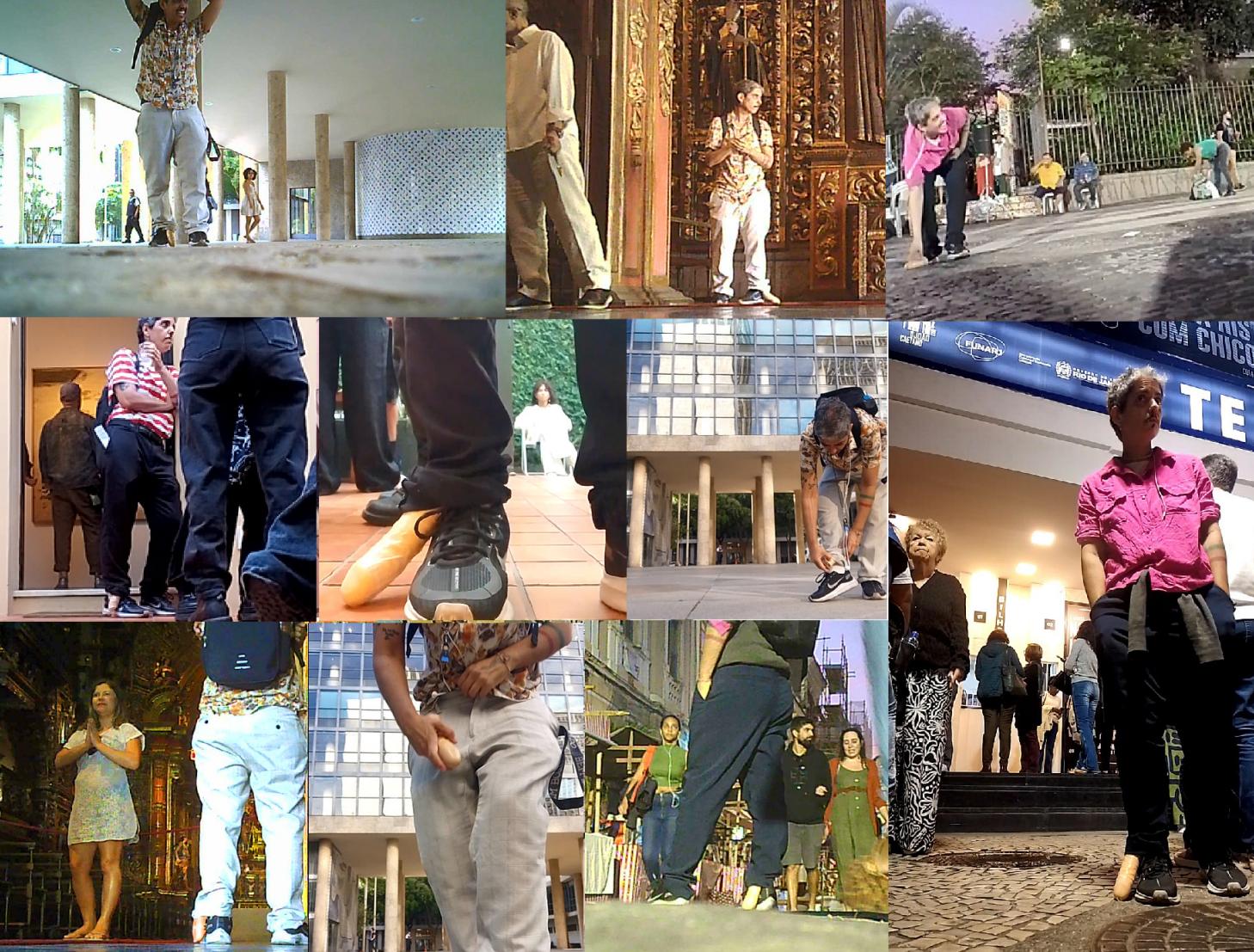


Fig. 5 - Imagens variadas das *Aparições de Partes de uma Parte das Masculinidades Embucetadas a Olho Vivo - Parte 3* - pelas ruas do Rio de Janeiro, 2025, intervenção urbana. Fotografia: Taliboy. Fonte: Acervo pessoal

Considerações Finais

Creio que agora, nestas considerações finais, seja importante relatar a primeira aparição de um pênis de carne e osso em minha vida e como lidei com essa “imagem inaugural”. Era criança quando entrei em um banheiro e me deparei com ele, preso ao corpo de um homem cisgênero adulto. A cena me atravessou como uma ferida muda, insistente, mesmo que não entendesse o porquê do incômodo ou da ferida. Para a psicanálise, seria uma fratura simbólica, mas, para mim, foi a inscrição precoce de uma diferença sexual que eu ainda não comprehendia, porém já intuía como interditada e/ou não pertencente ao meu corpo.

Desde então, uma das táticas que desenvolvi foi negar essa imagem e, com ela, a centralidade desproporcional que a sociedade deposita sobre essa parte do corpo. Durante anos, evitei o contato com esse órgão superestimado. Ao mesmo tempo, era por ele que o mundo dizia que não somente eu seria movido. A vulva, nesse discurso, era ausência, silêncio, o segundo sexo (Beauvoir, 2009) ou o inexistente (Irigaray, 2017). Foi com as feministas e teóricas críticas que comecei a reinventar não só um modo de vida, mas uma gramática visual e genital *im-possível*, para além da lógica da diferença sexual.

Mas o incômodo não desapareceu. Voltava como ruído, fragmento, às vezes durante o próprio ato sexual — a imagem do pênis surgia, mesmo quando não deveria. Dentro do sexo lésbico, sobretudo sob a influência do feminismo lésbico radical, do qual me alinhei por um breve e intenso momento, era contra a centralidade desse órgão aliado à estrutura do falo e poder com o qual lutávamos. Ainda assim, a imagem voltava, insistente — e isso me confundia. Cheguei a questionar minha sexualidade, mas não minha cisgeneridade, até porque, àquela época (2010), esse conceito ainda não circulava nos espaços que frequentava como hoje.

Foi nesse conflito que os “novos” vislumbres advindos do movimento transmasculino e das teorias trans e queer — como Viviane Vergueiro (2015) e a cisgeneridade, Paul Preciado (2017), com seu olhar “espião” que invade a sala do casal hétero para roubar as próteses do poder masculino, e Judith Butler (2003; 2019), com o falo lésbico e as paródias de gênero — começaram a me atravessar, lá pelos idos de 2018. Demorei a lê-lxs (queers), talvez por resistência à teoria do Norte Global, talvez pela visão binária que relacionava a centralidade do pênis somente à masculinidade cis hegemônica e às estruturas de poder. Curiosamente, foi a extrema direita no Brasil que abriu caminho para minha própria ruptura teórica e prática, afinal, não fazia sentido criticar uma autora ou teoria que eles também atacavam, assim como não podia mais seguir fingindo que o debate trans não me atravessava diretamente.

Dessa forma, depois de uma longa jornada que envolveu uma pandemia, minha radicalização de gênero, um mestrado e agora a finalização do doutorado sobre essas questões e as práticas visuais urbanas que, em 2024, entro mais uma vez no olho do furacão — da norma e das suas teorias — para lançar também pela última vez, por hora, a pergunta: ao fazer aparecer as *Partes de uma Parte das Masculinidades Embucetadas a Olho Vivo* que por tanto tempo me gritaram, o que acontece? Estaria apenas repetindo a profecia do estereótipo? Ou, talvez, ao repetir com outro timbre, esta repetição já seja sua desmontagem?

Inventivos e subversivos que somos, jogamos com o que sempre nos foi negado e, ao mesmo tempo, apontado. Profanamos, mais uma vez, o desejo do outro. E se, nessa brincadeira, o pinto de borracha insiste em cair no meio da cidade, talvez seja porque nunca nos pertenceu — mas, ainda assim, escolhemos carregá-lo, não como completude, mas como ruína.

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro à pesquisa, por meio da bolsa de doutorado e do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) 2024.2; ao PPGArtes – UERJ; às autoras e autores citados no texto; aos afetos intergeracionais e demais deslumbramentos que nos atravessam tempo/espaço, permitindo que as aberturas de caminhos para além da norma permaneçam escancaradas.

Referências

- Agamben, G. (2007). *Profanações*. (S. J. Assmann, Trad.). Boitempo.
- Bataille, G. (2018). *História do olho*. (E. R. Moraes, Trad.). (1a. ed.). Companhia das Letras.

Beauvoir, S. (2009). *O Segundo Sexo: Fatos e Mitos / A Experiência Vivida*. (S. Milliet, Trad). Nova Fronteira.

Butler, J. (2003). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Editora Civilização Brasileira.

Butler, J. (1997). *Excitable speech: a politics of the performative*. Routledge.

Butler, J. (2015). *A vida psíquica do poder: teorias de subjetivação*. (R. Bettoni, Trad.). Autêntica Editora.

Butler, J. (2019). *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”* / J. Butler. (V. Daminelli & D. Y. Françoli, Trad.). (1a. ed.). N-1 Edições; Crocodilo.

Didi-Huberman, G. (1998). *O que vemos, o que nos olha*. (P. Neves, Trad.). Editora 34.

Halberstam, J. (1998). *Female masculinity*. Duke University Press.

Hochberg, G. Z. (2024). *Unfinished Business*. Los Angeles Review of Books, Los Angeles. Recuperado de: <https://losangelesreview.org/unfinished-business-by-gil-z-hochberg/>

Irigaray, L. (2017). *Este sexo que não é só um sexo: sexualidade e status social da mulher*. (C. Prada, Trad.). Senac São Paulo.

Preciado, P. B. (2017). *Manifesto contrassexual*. (2. ed.). N-1 Edições.

Vergueiro, V. (2015). *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneride como normatividade*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia). Repositório Institucional UFBA. <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/19685/1/VERGUEIRO%20Viviane%20-%20Por%20inflexoes%20decoloniais%20de%20corpos%20e%20identidades%20de%20genero%20inconformes.pdf>.

Corposfissuras: comunidades em trânsito e práticas micropolíticas no espaço urbano

Corposfissuras: communities in transit and micropolitical practices in urban space

Corposfissuras: comunidades en tránsito y prácticas micropolíticas en el espacio urbano

Giancarlo Martins

Universidade Estadual do Paraná, Brasil

Ana Paula Tasso Cândido de Lima

Universidade Estadual do Paraná, Brasil

RESUMO

A partir da análise das ações performativas *O que você está fazendo agora [?]*, do coletivo Núcleo Fuga! e Converso sobre qualquer assunto, da artista-pesquisadora Eleonora Fabião, este artigo investiga como práticas artísticas performativas podem reconfigurar a percepção dos espaços públicos — marcados por dinâmicas de aceleração, controle e repetição — e tensionar os automatismos da cidade, instaurando zonas de escuta, presença e invenção coletiva. A reflexão ancorada em teóricas e teóricos como Suely Rolnik (2018), André Lepecki (2013), Christine Greiner (2019), Roberto Esposito (2007), entre outros, busca compreender de que maneira tais práticas — no encontro com o outro e na esfera do comum — podem operar como potências micropolíticas e disruptivas dos modos hegemônicos de existência.

Palavras-chave: performance, espaço público, micropolítica, comunidade, fissura

Trabalho submetido: 14/06/2025
Aprovado: 06/05/2025

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
© 2025 Giancarlo Martins, Ana Paula Tasso Cândido de Lima

ABSTRACT

Based on the analysis of the performative actions *O que você está fazendo agora [?]* by the Núcleo Fuga! collective and *Converso sobre qualquer assunto* by artist-researcher Eleonora Fabião, this article investigates how performative artistic practices can reconfigure the perception of public spaces — marked by dynamics of acceleration, control, and repetition — and strain the automatisms of the city, establishing zones of listening, presence, and collective invention. Anchored in the reflections of theorists such as Suely Rolnik (2018), André Lepecki (2013), Christine Greiner (2019), and Roberto Esposito (2007), among others, seeks to understand how these practices — in the encounter with the other and in the sphere of the common — can operate as micropolitical and disruptive forces against hegemonic modes of existence.

Keywords: performance, public space, micropolitics, community, fissure

RESUMEN

A partir del análisis de las acciones performativas *O que você está fazendo agora [?]*, del colectivo Núcleo Fuga!, y *Converso sobre qualquer assunto*, de la artista-investigadora Eleonora Fabião, este artículo investiga cómo las prácticas artísticas performativas pueden reconfigurar la percepción de los espacios públicos — marcados por dinámicas de aceleración, control y repetición — y tensionar los automatismos de la ciudad, instaurando zonas de escucha, presencia e invención colectiva. Basada en reflexiones de teóricas y teóricos como Suely Rolnik (2018), André Lepecki (2013), Christine Greiner (2019), y Roberto Esposito (2007), entre otros, la reflexión busca comprender cómo estas prácticas — en el encuentro con el otro y en la esfera de lo común — pueden operar como potencias micropolíticas y disruptivas frente a los modos hegemónicos de existencia.

Palabras clave: performance, espacio público, micropolítica, comunidad, fisura

Giancarlo Martins é Professor Associado do Mestrado Profissional em Artes e dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR / FAP). Atua como artista, curador e colaborador em produções artísticas. É colíder do Grupo de Pesquisa em Dança (CNPq/UNESPAR).

<https://orcid.org/0000-0003-1038-5701> | giancarlo.martins@unespar.edu.br

Ana Paula Tasso Cândido de Lima é dançarina e arquiteta, mestrandona Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual do Paraná (PPGARTES-UNESPAR).

<https://orcid.org/0009-0002-6749-4925> | anapaula.tasso@gmail.com

Introdução

Este artigo parte da observação do corpo em trânsito pelas cidades — corpos apressados, imersos em temporalidades aceleradas e repetições. As pausas, as contemplações e os deslocamentos à deriva — sem objetivos previamente definidos — tornam-se cada vez menos frequentes. A partida e a chegada são calculadas dentro de um tempo cronometrado. As metrificações acompanham cada movimento: corpos atravessados por uma estrutura política dominante, na qual a produção contínua se impõe, invisivelmente, como prioridade.

Diante desse contexto, surgem questões urgentes: de que maneira os corpos podem tensionar tais dinâmicas nos espaços urbanos? É possível experimentar outros modos de vida nesses territórios? Essas perguntas não emergem apenas do campo teórico, mas ganham força nas vivências cotidianas, nas experiências em meio às cidades e nos incômodos diante de suas repetições e automatismos.

Emergem também do desejo de deslocar a arte para além dos espaços institucionalizados, como os teatros e museus. Ao longo das últimas décadas, nota-se a presença de práticas artísticas em outros territórios urbanos — entre os quais ganham relevo, neste artigo, os espaços de passagem, de circulação e de repetição —, onde o cotidiano não apenas atravessa a arte, mas também se deixa por ela atravessar.

Nesses encontros, abrem-se frestas nos fluxos automatizados da cidade, revelando possibilidades de outras formas de relação. É na abertura ao outro e na potência micropolítica do coletivo que a arte pulsa e resiste, mesmo diante das normas hegemônicas de existência. Nesse sentido, as práticas artísticas performativas analisadas nesse artigo — *O que você está fazendo agora [?]*, do coletivo Núcleo Fuga! e *Converso sobre qualquer assunto*, da artista-pesquisadora Eleonora Fabião — propõem modos de apropriação dos espaços públicos que deslocam os limites da arte

como espetáculo e restituem sua dimensão pública e relacional. No percurso desta pesquisa, essas ações se desdobram como experiências de escuta e de presença em espaços atravessados por silêncios, tropeços e encontros. Ao serem realizadas em diferentes cidades e contextos, instigam reflexões sobre como práticas artísticas performativas atuam como microinsurreições no espaço urbano. São experimentações que interrompem o automatismo da cidade, instauram zonas de escuta e produzem fissuras nos modos habituais de vida.

Em tempos de neoliberalismo, no qual o desejo é capturado, como nos alerta Suely Rolnik (2018), e as cidades são reorganizadas a partir das lógicas do consumo, conforme elucida David Harvey (2014), tais ações insistem na criação de campos relacionais e na reinvenção do comum.

Das cidades cafetinas

No livro *As esferas da insurreição*, Rolnik (2018) aprofunda o entendimento sobre o regime colonial-capitalista e suas consequências na configuração do mundo globalizado contemporâneo. Ela destaca a aproximação entre neoliberalismo — desdobramento atual desse regime — e (neo)conservadorismo, unificados por interesses que visam à destruição das democracias, à dissolução das subjetividades e ao apagamento dos imaginários coletivos que sustentam os projetos de emancipação política e social. Para Rolnik, o capitalismo financeirizado demanda subjetividades “rudes” no poder: agentes que desempenham o “trabalho sujo” da instauração do Estado neoliberal, eliminando conquistas democráticas e erradicando seus protagonistas (2018, p. 100).

Esse regime, ao canalizar a pulsão de vida para a acumulação e o poder, opera uma violência invisível, travestida de proteção. A autora a descreve por meio da metáfora da cafetinagem: o capitalismo atua como o cafetão que seduz e domina sua força de trabalho, objetificando o outro para seu próprio gozo e lucro.

Essa lógica funda o que denomina de “inconsciente colonial-capitalístico” ou “inconsciente colonial-cafetinístico”, em que o desejo e a subjetividade são cooptados por esse regime (2018, p. 109).

Essa análise pode ser amplificada pela perspectiva crítica de Harvey, cuja obra sobre o neoliberalismo expõe as formas pelas quais o capital reestrutura o espaço, as instituições e as subjetividades para garantir sua reprodução e expansão. Harvey (2014) evidencia como o neoliberalismo reorganiza o espaço urbano a partir da lógica do consumo, da exclusão e do isolamento: shoppings e construções monumentais destinadas ao comércio e ao lazer fomentam o consumo e uma vida cada vez mais isolada, individual, alimentada pela neurose e pela ansiedade. Trata-se do domínio da classe capitalista sobre os modos de vida, que ultrapassa as instâncias do Estado e alcança o campo do sensível, moldando afetos e formas de se relacionar com o mundo. Tal processo ressoa com a crítica de Ro琳ik ao inconsciente colonial-capitalístico: um sistema que não atua apenas nas instâncias visíveis do poder, mas infiltra-se nas camadas mais sutis da vida cotidiana — nos automatismos, nos gestos repetidos. A captura se dá também no plano do sensível. E é justamente nele que as artes podem suscitar outras políticas.

Diante das lógicas impostas pela estrutura política dominante, algumas perguntas emergem: como libertar os desejos capturados? Como descolonizar o inconsciente e propor outros modos de vida? Que insurreições micropolíticas podem fissurar os automatismos e reiniciar o comum? Como o corpo — em sua potência estética e política — pode tensionar o espaço urbano e propor outras poéticas para habitá-lo?

O desafio está na emergência de subjetividades contestadoras e desestabilizadoras, que tensionem o regime dominante e reivindiquem o direito à criação de outras existências possíveis. Trata-se de avançar nas esferas das micropolíticas — sem abandonar as macropolíticas —, construindo processos de

germinação capazes de reativar a alteridade e reinventar modos de estar no mundo.

É nessa fissura entre o desejo capturado e o desejo em criação que se inserem certas ações performativas no espaço urbano. Ao tensionarem o cotidiano com gestos de presença e escuta, elas revelam não apenas os automatismos que moldam os corpos na cidade, mas também as possibilidades de desvio. O corpo, ao tropeçar no chão da rotina, reabre o espaço à experiência. E é a partir desse tropeço que este artigo se movimenta.

Do tropeço ao processo

O ensaísta, crítico e dramaturgo André Lepecki (2013b) nos convida a pensar em outros planos de composição. Ele nos lembra que o chão da dança, assim como os espaços que habitamos, não é liso nem neutro. Há ali acidentes de terreno que “não são mais do que as inevitáveis marcas das convulsões da história na superfície da terra — cicatrizes de historicidade” (Lepecki, 2013b, p. 113). É no tropeço que o corpo encontra outra maneira de se relacionar com a superfície: tropeça-se para que a relação com o chão se transforme em experiência.

Retomar o tropeço é, então, reencontrar o espaço vivido em sua complexidade. É por meio desse corpo atravessado pelo entorno que se abre um gesto político e estético: insistir em outras formas de estar no mundo, de ocupar os espaços.

Um bom exemplo desse corpo que tropeça é a ação performativa *O que você está fazendo agora [?]*, do Núcleo Fuga!, apresentada em diferentes festivais e espaços públicos. Em 2015, integrou o *Invasão Urbana* do FEVERESTIVAL (Festival Internacional de Teatro de Campinas), ocupando o Terminal Central de Campinas, São Paulo. A ação articula dança, teatro e performance, e propõe procedimentos para a criação de enquadramentos poéticos que tensionam a relação entre o real e o ficcional. Por meio da escuta ao cotidiano, as ações se mantêm em constante movimento, recriando-se a partir do que está acontecendo.¹

¹ A ação performativa *O que você está fazendo agora [?]*, apresentada em 2015, no Terminal Central de Campinas, São Paulo, está disponível no canal do YouTube em: <https://youtu.be/P2Ck9c-tlnAk>.



Fig. 1 - Registro da ação performativa *O que você está fazendo agora [?]*, em 2015, no Terminal Central de Campinas, São Paulo. Fotografia: Maycon Soldan. Fonte: Rabelo, F., Ferracini, R., & Reis, B. (2016). Planos de composição em ato: possibilidades poéticas do cotidiano. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 6(2), 266-286. <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/58386>

O território escolhido não é aleatório. Um terminal de ônibus é espaço de passagem e transitoriedade, configurado, em seu uso cotidiano, por corpos inconscientes e práticas automatizadas, onde a repetição prepondera. Nesse contexto, o espaço se apresenta como potência de criação: matriz para emergência de outros corpos que escapam às coreografias funcionais impostas invisivelmente pelo regime colonial-capitalista. No e com o espaço torna-se possível criar relações, encontros, desvios, fissuras, outros modos de olhar, sentir, tocar, falar, desvelando territórios onde singularidades podem emergir, mesmo que em uma temporalidade efêmera.

O que você está fazendo agora[?] expõe as rachaduras do espaço público. Inscreve-se na esfera do micro e faz do cotidiano o centro pulsante de todo o processo. Segundo os artistas propositores, a ação se ancora no cotidiano que afeta e se deixa afetar — e é justamente daí que nascem as perguntas que impulsionam a criação. Perguntas que também emergem de questionamentos sobre os modos composicionais nas Artes do Corpo:

Quais as condições necessárias para estar em cena? Quais as condições necessárias para dançar, atuar, performar? A partir dessas perguntas, os artistas propõem a criação de situações cotidianas para dançar, aproveitar essas situações para dançar, e ainda provocar o olhar a perceber tais situações como dança: como a sua casa dança? Quais e quantas danças o seu cotidiano revela e produz? (Rabelo et al., 2016, p. 274)

É nas fissuras do espaço urbano que se insinuam outras possibilidades de corpo — corpos em desvio, não mais configurados no fluxo automatizado da cidade. Ao inserir a política como “operação coreográfica”, Lepecki (2013a) aborda a coreografia como “coreopolítica”, em que movimento, corpo e lugar se entrelaçam, permitindo que o sujeito político emerja. Esse sujeito revela o chão que não é livre de acidentes, liso e neutro, desestabilizando coreografias sociais que visam conter modos de vida dissensuais:

Porque a rachadura, finalmente, não é mais do que o chão emergindo como força coreopolítica: desequilibrando e desestabilizando subjetividades predeterminadas e corpos pré-coreografados para benefício de circulações que, apesar do agito, mantêm tudo no mesmíssimo lugar. A rachadura já é o chão, já é o lugar, e é com sua parceria que podemos agir o desejo de uma outra vida, de uma outra pôlis, de uma outra política — de uma coisa outra, pois a arte e a política, na sua fusão coconstitutiva, nos relembram que há tudo ainda a ser visto, sim; há tudo ainda a ser percebido, sim; tudo ainda a ser dançado. (Lepecki, 2013a, p. 57)

Movidos pelo anseio de produzir outras políticas e outras danças, Rabelo et al. (2016) desenvolveram o que a artista-pesquisadora Eleonora Fabião vem nomeando, em suas práticas, como "Programas Performativos".² São roteiros, planos, estruturas objetivas e claras que planejam e organizam a ação, mas sem rigidez. A ação performativa, enquanto acontece, está o tempo todo aberta às imprevisibilidades, à contaminação e ao aqui e agora. Inclusive, considerando os acasos e as experimentações que se dão em ato, os Programas podem ser refeitos ou escritos posteriormente, na sequência das ações.

Os Programas se apoiam em três procedimentos:

- 1) Apropriação e transformação em dança dos padrões comportamentais dos elementos humanos e não humanos presentes no espaço — cartografias corporais;
- 2) Criação de instalações no espaço a partir de objetos cotidianos, cujos vínculos afetivos com os artistas são fortes — disparam-se, então, as narrativas em deriva;
- 3) Narrativas em Deriva — narrações em terceira pessoa do presente daquilo que o corpo cartográfico vê, sente, percebe do outro, do espaço, das movimentações. Criam-se narrativas reais ou ficcionais, a partir da ação vivida, mas também do que está inscrito e corporificado em cada artista. Memórias que se atualizam a cada instante, a cada microação, nos pequenos movimentos do cotidiano.

Os procedimentos não são fixos: transformam-se no decorrer do processo. Distanciam-se da lógica de criação pautada em treinos, ensaios e apresentação. Já não existem ensaios, apenas planejamento e execução. A apresentação não é um produto, mas sim um processo. Nessa abordagem, a composição se dá na experimentação, em ato, atravessada pelos fluxos e desvios de um coletivo imerso naquele espaço-tempo.

2 O conceito de programa performativo, como proposto por Eleonora Fabião, ressoa com ideias formuladas por Deleuze e Guattari, que tratam o programa como uma força impulsora da experimentação — algo que cria corpo, ativa relações entre corpos e deflagra negociações de pertencimento. Fabião leva esse pensamento adiante ao propor o programa como enunciado da ação performativa: uma estrutura clara, objetiva e aberta, formulada com verbos no infinitivo, sem adjetivos e sem ensaio prévio — um convite à ação partilhada e ao encontro imprevisível.

Essa mesma lógica se faz na ação performativa *Converso sobre qualquer assunto*, proposta por Eleonora Fabião desde 2008, em diferentes cidades do mundo. A artista se instala nas calçadas, inicialmente com duas cadeiras — no decorrer dos anos passou a acrescentar mais e mais — com um cartaz anunciando:

CONVERSO SOBRE QUALQUER ASSUNTO.³

“Sentar numa cadeira, pés descalços,
diante de outra cadeira vazia
(cadeiras da minha cozinha).
Escrever numa grande folha de papel:
CONVERSO SOBRE QUALQUER ASSUNTO.
Exibir o chamado e esperar” (2015, p. 12).

³ Em entrevista concedida ao programa Arte do Artista, da TV Brasil, Eleonora Fabião conversa com Aderbal Freire-Filho sobre a ação performativa *Converso sobre qualquer assunto*. Trecho disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/artedoartista/post/leonora-fabiao-conversa-sobre-qualquer-assunto-no-arte-do-artista>.



Fig. 2 - Registro da ação performativa *Converso sobre qualquer assunto*, em 2008, no Largo da Carioca, Rio de Janeiro. Fotografia: Felipe Ribeiro. Fonte: Fabião, E. (2020, novembro 4). #16 Urgências do agora | O impossível como matéria de pensamento e ação [Entrevista concedida a Rodrigo Sarmento]. Revista eletrônica 4 Parede. <https://4parede.com/16-urgencias-do-agora-o-impossivel-como-materia-de-pensamento-e-acao/>

Durante horas, permanece ali, muitas vezes atravessada por conversas breves ou longas, outras vezes em silêncio. A artista suspende o fluxo funcional do cotidiano e ativa o espaço urbano como campo de escuta, partilha e presença.

A ação acontece e se desfaz no seu tempo natural. Não se trata de uma obra fechada, mas de uma ação em estado de criação constante, contaminada pelo tempo, pelo espaço e pelos encontros. O cotidiano, mais uma vez, é matéria mobilizadora. Assim como em *O que você está fazendo agora [?]*, a ação performativa não visa ao espetáculo. Ela existe enquanto acontece e se desfaz em seguida — como uma dobra no tempo do cotidiano.

Christine Greiner (2019b) ao discutir o *reenactment* ontológico e político, contribui para compreender a performance como processo contínuo de criação, sempre em estado de contaminação. A performance, nesse sentido, se constitui na própria ação: não há “resultado final”, mas presença, desestabilização, compartilhamento. Além disso, Greiner nos provoca acerca dos processos de criação. Para ela, não basta apenas questioná-los, mas também, “fortalecer os procedimentos de compartilhamento” (p. 29).

Do ser em comum, ser-com o outro

O *reenactment* político se faz, assim, no entre, no contato, no comum que se constitui por meio de microativismos de afeto. No sentido da construção do comum, o filósofo Roberto Esposito (2007), ao analisar etimologicamente o termo “*communitas*” — a partir do “*cum*” e “*munus*”, do qual deriva — afirma que a comunidade não é uma substância. Ela não se constrói a partir de membros idênticos, mas da ausência “de subjetividade, de identidade, de propriedade”. Trata-se da dissolução do sujeito individual, da ruptura da subjetividade, para a abertura à alteridade. Nas linhas seguintes, o autor nos diz: “se o sujeito da comunidade não é mais o ‘mesmo’, será necessariamente um ‘outro’. Não um outro sujeito, mas uma cadeia de alterações que não se fixa nunca em uma nova identidade” (p. 18).

Alinhado a esse pensamento, Jean-Luc Nancy (2016), em *A comunidade inoperada*, reflete sobre uma comunidade que não se constitui de uma essência ou substância, mas que se dá na abertura: no deslocamento do ser em comum, no surgimento e compartilhamento de singularidades — o que exige presença.

A ação performativa *O que você está fazendo agora [?]*, ao se inserir nos espaços de circulação automatizada da cidade, convoca o outro à presença e ao compartilhamento de singularidades, abrindo-se para um tempo em que o automatismo da rotina cede lugar ao encontro. A identidade cede lugar à exposição recíproca, à doação em apropriação — como propõe o “*munus*” de Esposito —, ao comum que se faz no entre corpos.

Essa doação se faz também presente na ação performativa *Converso sobre qualquer assunto*. Quando Fabião (2015) propõe a receptividade como instrumento de trabalho, convida a alteridade ao encontro. Não se trata de estabelecer mensagens predeterminadas, ou esperar uma compreensão mútua, mas de tornar-se disponível ao imprevisível e à doação. Como a própria artista nos conta: “Longe disso. Trabalho para a cocriação de sentidos momentâneos e compartilhados. Para a criação conjunta de um campo relacional” (p. 17).

Ao contrário de uma comunidade fundada na identidade ou em uma substância comum, a ação performativa proposta por Fabião opera o comum por meio da diluição dos papéis sociais e da emergência de singularidades em trânsito, encontrando-se com as reflexões de Esposito e Nancy. A comunidade que se forma ali é efêmera, instável, mas real. A cada conversa, um entre é criado: um instante de pertencimento mínimo, uma copresença que suspende o automatismo da cidade e abre espaço para o comum.

A cada encontro, a cada conversa, no tempo dilatado do gesto, vão se formando comunidades transitórias:

O dia em que ele me confessou que nos últimos quatro anos, desde que chegou naquela cidade vindo do Oriente Médio, nunca havia conversado com ninguém daquela maneira. Ninguém. O dia em que o Brasil caiu ali mesmo. E escutamos, juntas, sons que o Brasil faz quando quebra. O dia em que as cadeiras cortaram meus ombros de tão pesadas e do tanto que era preciso caminhar para chegar até a praça da catedral pois o hotel onde me botaram ficava longe. O dia em que ela voltou com dois cafés pra gente, muito doces e frios os cafezinhos. O dia em que saímos e deixamos as cadeiras vazias pra ir comer uma coxinha de galinha logo ali. O dia em que ela me trouxe no dia seguinte o *Livro de Mórmon* de presente, e eu agradeci. O dia em que se formou uma fila de mulheres que queriam sentar comigo ali e conversar à sombra da amendoeira [...] O dia em que uma criança adivinhou o nome da minha filha na primeira tentativa. Pimba, sem titubeação. O dia em que ficamos juntas, ali, fazendo silêncio. Silêncio, que na rua, nem tem muito como fazer. Ou tem. (Fabião, 2020, online)

Outro ponto importante a se destacar são os objetos mobilizados pelas duas ações performativas discutidas. No caso do Núcleo Fuga!, os artistas carregam objetos cotidianos —bolsa, cafeteira, luva, entre outros — e, com eles, instauram no espaço público fragmentos de uma intimidade deslocada. Ao trazer elementos do cotidiano doméstico para o terminal, a ação tensiona as relações entre o público e o privado, entre o espaço de circulação e o espaço de habitação. A maneira como os artistas dispõem e ativam esses objetos transforma o que era apenas objeto em corpo prolongado, vetor de relação. Esse pequeno deslocamento abre-se para uma experiência de comum: um espaço em que o corpo do outro é convidado a entrar, não como espectador, mas como presença que coexiste.

Nesse viés, o cartaz escrito por Fabião — CONVERSO SOBRE QUALQUER ASSUNTO —, assim como as cadeiras vazias dispostas no espaço urbano, constituem-se como potências materiais e

poéticas para a construção do comum. Ambos funcionam como convites silenciosos, provocando aberturas para o encontro, para a escuta e para a relação.

As ações performativas de Fabião e do Núcleo Fuga! revelam, cada qual à sua maneira, como a arte pode produzir formas de convivência que resistem à lógica da produtividade e da identidade. Em vez de reforçar identidades prontas, tratam-se de movimentos que desestabilizam o sujeito fechado e o reconfiguram como uma singularidade em processo. A experiência se dá na e com a alteridade. O comum se constrói no encontro com os transeuntes da rua e do terminal — sujeitos múltiplos, em trânsito, que não compartilham uma identidade, mas um instante, uma história, uma presença.

São microações que, ao desestabilizarem os fluxos cotidianos das cidades automatizadas e a ordem hegemônica vigente, promovem outras relações com o espaço e com o tempo. Com isso, ativam outras possibilidades de relação e propõem desvios perante a estrutura política dominante. O comum, aqui, não é destino nem projeto, é acontecimento.

Das microrresistências e microativismos

Suely Rolnik (2018) nos fala sobre as relações entre o sujeito e o fora-do-sujeito. Segundo a autora, o familiar e o estranho habitam os corpos e operam nas experiências subjetivas — dentro (pessoal) e fora deles (extrapessoal). Trata-se de uma relação paradoxal, em que a subjetividade é tensionada entre dois movimentos: de um lado, o conservador, familiar, no qual o sujeito se reconhece em sua própria experiência; de outro, aquele que cultiva a germinação, propondo outros modos de vida e de mundo. Esse mal-estar, resultante dos paradoxos entre o estranho e o familiar, provoca um estado de alerta na subjetividade e impõe ao desejo uma negociação constante entre os dois. É aí que entra a esfera micropolítica: no embate entre as políticas do desejo.

Nessa perspectiva, Christine Greiner (2019a) aponta para uma política que se faz fora dos moldes da representação e da identidade. Para ela, a performance conta com processos de macro e microproduções que se nutrem da alteridade e que desestabilizam a dicotomia entre esses dois campos. A arte — especialmente aquela que respeita o tempo da criação e que se constitui como processo de criação — alimenta-se da diferença e se torna potência política e desestabilizadora de padrões vigentes. A autora prossegue:

Talvez possamos pensar o mesmo em relação à arte. Vigora uma macroprodução artística, coerente com as expectativas do mercado e com tudo aquilo que já é familiar e propenso a uma boa receptividade. Mas, simultaneamente, há uma microprodução artística, suscetível às desestabilizações, ao risco e a tudo aquilo que tende a ser visto como falha — nem um nem outro, mas a negação desta mesma dicotomia. (Greiner, 2019a, p. 62)

Assim como Greiner, Rolnik afirma que “nossa desafio está, portanto, em superar em nós mesmos a nefasta dicotomia entre micro e macropolítica, buscando articulá-las em todos os campos relacionais de nossa cotidianidade e de nossos movimentos insurrecionais coletivos” (2018, p. 144). Além disso, ela alerta para a urgência da descolonização do inconsciente — condição essencial para que a insurreição micropolítica possa acontecer — e aponta as possibilidades de que agentes humanos e não humanos, intencionados na potencialização da vida, se movam para anunciar novos mundos, em processos de experimentação e criação, contaminando outros sujeitos e irrompendo outros processos.

A ação performativa *O que você está fazendo agora [?]* insurge na esfera micropolítica, uma vez que exige um mergulho no fora-do-sujeito e uma escuta sensível das forças que habitam os corpos e o mundo, onde pulsa a possibilidade de outros modos de existência, mais potentes e coletivos. Sugere a descolonização do inconsciente e atua com foco no invisível e no inaudível, libertando a subjetividade cooptada pelo regime colonial-capitalista.

Imersa nessa mesma lógica, *Converso sobre qualquer assunto* se instala na escuta do fora, abrindo espaço para a irrupção do estranho no ordinário. Não se trata de ações macro, visíveis, audíveis, focadas no sujeito — as macropolíticas —, mas de ações na esfera do micro, onde o foco se desloca para a tensão entre sujeito e fora-do-sujeito, para aquilo que escapa à percepção imediata e ao automatismo da cidade.

Também não se trata de promover grandes mudanças políticas e sociais, como elucida Greiner, mas de suspender, ainda que por um instante, as normas hegemônicas e criar estados de crise no que está dado e estabelecido.

Assim, instauram-se conexões que podem desestabilizar hábitos e crenças e apontar possibilidades. É neste sentido que o estado de alteridade pode se traduzir como um estado de criação – um ativismo absolutamente fundamental sobretudo nos ambientes mais acometidos pela lógica neoliberal que se nutre do desinteresse pelas singularidades. (Greiner, 2019a, p. 63)

Considerações finais

Nas brechas do cotidiano urbano, as ações performativas aqui analisadas constituem-se como arranjos antagônicos aos padrões vigentes: ações que, mesmo imersas no sistema, fazem da criação a chave da sobrevivência. Elas não propõem saídas absolutas, nem transformações grandiosas, mas insistem nos desvios: na experimentação como campo de resistência, na construção do comum e na abertura ao outro como gesto político. Seus gestos reverberam no tecido urbano automatizado e promovem outra relação com o espaço-tempo. Ao interromperem, mesmo que por instantes, as coreografias normativas da cidade, essas ações instauram zonas de escuta, de pausa e de encontro, onde outras formas de estar em coletivo se tornam possíveis.

É essa capacidade de produzir rachaduras no espaço urbano que mobiliza esta pesquisa: investigar práticas performativas que

proporcionem novas políticas de chão. Colocar o corpo na rua, em contrafluxo aos fluxos cotidianos; experimentar em coletivo; estabelecer outras relações possíveis com o território, consigo mesmo e com a alteridade — eis alguns caminhos. Caminhos que, mesmo sutis, podem romper com a cidade automatizada e abrir frestas para o que pode ser sentido, escutado, vivido com o outro.

E é por meio do corpo presente — aberto, poroso, mergulhado no espaço-tempo — que tudo isso se torna possível. Como já dizia Gilberto Gil, na canção *Aqui e Agora*: “o melhor lugar do mundo é aqui e agora”.

Referências

Esposito, R. (2007). Nihilismo e Comunidade. In R. Paiva (Org.), *O retorno da comunidade: os novos caminhos do social* (pp. 15-30). Mauad X.

Fabião, E. (2013). Programa performativo: O corpo-em-experiência. *Revista Ilinix*, Campinas, Universidade Estadual de Campinas (4), 1–11. <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/276>

Fabião, E., & Lepecki, A. (Orgs.). (2015). *Ações*. Itaú Cultural.

Fabião, E. (2016, julho 7). *Converso sobre qualquer assunto* [Entrevista concedida a Aderbal Freire-Filho]. TV Brasil. <https://tvbrasil.ebc.com.br/artedoartista/post/leonora-fabiao-conversa-sobre-qualquer-assunto-no-arte-do-artista>

Fabião, E. (2020, novembro 4). #16 Urgências do agora | O impossível como matéria de pensamento e ação [Entrevista concedida a Rodrigo Sarmento]. *Revista eletrônica 4 Parede*. <https://4parede.com/16-urgencias-do-agora-o-impossivel-como-materia-de-pensamento-e-acao/>

Greiner, C. (2019a). O corpo e os mapas da alteridade. *Moringa – Artes do Espetáculo*, 10(2), 53–64. <https://doi.org/10.22478/ufpb.2177-8841.2019v10n2.49816>

Greiner, C. (2019b). O *reenactment* político da performance e seus microativismos de afetos. *Revista Científica/FAP*, 21(2), 18–32. <https://doi.org/10.33871/19805071.2019.21.2.3179>

Harvey, D. (2014). *Cidades rebeldes: Do direito à cidade à revolução urbana* (J. Camargo, Trad.). Martins Fontes.

Lepecki, A. (2013a). Coreo-política e coreo-polícia. *Ilha: Revista de Antropologia*, 13(1-2), 41–60. <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>

Lepecki, A. (2013b). Planos de composição: dança, política e movimento. In P. Raposo, V. Z. Cardoso, J. Dawsey, & T. Fradique (Orgs.), *A terra do não-lugar: diálogos entre antropologia e performance* (pp. 111-121). Editora da UFSC.

Nancy, J.-L. (2016). *A comunidade inoperada* (S. G. Hoepfner, Trad.). 7 Letras.

Núcleo Fuga. (2017, julho 1). *O que você está fazendo agora [?]* – Terminal Central de Campinas/SP [Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/P2Ck9c-tlnAk>

Rabelo, F., Ferracini, R., & Reis, B. (2016). Planos de composição em ato: possibilidades poéticas do cotidiano. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 6(2), 266–286. <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/58386>

Rolnik, S. (2018). *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. n-1 edições.

Cine “El Plata” entre los vecinos de Mataderos y el Complejo teatral de Buenos Aires

“El Plata” Cinema among the residents of Mataderos and the Buenos Aires Theater Complex

Cine “El Plata” entre os vizinhos de Mataderos e o Complexo Teatral de Buenos Aires

Saba Sultani

Universidad de Buenos Aires, Argentina

RESUMEN

El Cine “El Plata” es un lugar emblemático del barrio de Mataderos, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, cuya recuperación fue impulsada por un extenso y sostenido reclamo vecinal. Tras su reapertura, la administración del espacio pasó a depender del Complejo Teatral de Buenos Aires, organismo que gestiona otras salas teatrales de la ciudad. Ello generó tensiones entre los vecinos y el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, principales actores de este proceso, debido a diferencias en sus visiones y expectativas sobre el uso del espacio. A partir de la realización de trabajo de campo, se han identificado problemáticas como la coexistencia de categorías nativas contrapuestas, la divergencia de objetivos según el sector entrevistado y las distintas experiencias y significados atribuidos tanto al cine como al barrio. A continuación, se analizan debates sobre la apropiación del espacio, su programación cultural y su vinculación con la comunidad local.

Palabras clave: vecinos, cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires

Trabalho submetido: 08/06/2025
Aprovado: 22/09/2025

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
© 2025 Saba Sultani

ABSTRACT

The El Plata Cinema is an iconic venue in the Mataderos neighborhood of Buenos Aires, whose restoration was driven by extensive and sustained demands from local residents. After its reopening, the administration of the space became the responsibility of the Buenos Aires Theater Complex, the agency that manages other theaters in the city. This generated tensions between the neighbors and the Buenos Aires City Government, the main actors in this process, due to differences in their visions and expectations regarding the use of the space. Based on fieldwork, issues have been identified such as the coexistence of conflicting native categories, the divergence of objectives according to the sector interviewed, and the different experiences and meanings attributed to both the cinema and the neighborhood. Below, we analyze debates about the appropriation of the space, its cultural programming, and its connection to the local community.

Keywords: neighbors, culture, Government of the City of Buenos Aires

RESUMO

O Cine “El Plata” é um lugar emblemático do bairro de Mataderos, na Cidade Autônoma de Buenos Aires, cuja recuperação foi impulsionada por uma ampla e sustentada reivindicação dos moradores. Após a sua reabertura, a administração do espaço passou a depender do Complexo Teatral de Buenos Aires, organismo que gerencia outras salas de teatro da cidade. Isso gerou tensões entre os vizinhos e o Governo da Cidade de Buenos Aires, principais atores desse processo, devido a diferenças em suas visões e expectativas sobre o uso do espaço. A partir da realização de trabalho de campo, foram identificadas problemáticas como a coexistência de categorias nativas opostas, a divergência de objetivos segundo o setor entrevistado e as diferentes experiências e significados atribuídos tanto ao cinema quanto ao bairro. A seguir, analisam-se debates sobre a apropriação do espaço, sua programação cultural e sua vinculação com a comunidade local.

Palavras-chave: vizinhos, cultura, Governo da Cidade de Buenos Aires

Saba Sultani es estudiante de grado de la Universidad de Buenos Aires, Argentina.

<https://orcid.org/0000-0002-1882-0459> | saba00sultani@gmail.com

Problema de investigación

El presente trabajo pretende analizar las relaciones, conflictos y disputas que existen entre los diferentes sectores que se encuentran comprometidos con la recuperación de espacios culturales abandonados en la Ciudad de Buenos Aires. Para ello, se ha realizado el trabajo de campo en el Cine “El Plata”, ubicado en el barrio de Mataderos, una de las tantas experiencias en las que los vecinos se organizaron para recuperar espacios ociosos con el fin de promover una agenda cultural barrial.¹ En estas experiencias – que tuvieron distintos resultados –, se pueden ver las disputas que existen entre los vecinos, el Estado y los sectores privados en torno a los espacios culturales.

El llamado antiguamente “Gran Rex de Mataderos” cerró a fines de los años 1980 y quedó abandonado, hasta que en el 2004 fue comprado por el Gobierno de la Ciudad. Volvió a abrir sus puertas en 2021, luego de años de lucha de los vecinos². El espacio se recuperó mediante un largo proceso de resignificación, defensa del espacio y organización de los propios vecinos hasta que se logró detener su venta y demolición. Desde su reapertura forma parte del Complejo Teatral Buenos Aires (en adelante, CTBA)³. A medida que fui definiendo el tema de investigación, surgieron preguntas tales como: ¿de qué manera se dió el proceso de recuperación del teatro?; ¿por qué forma parte del Complejo teatral y no es una organización autogestiva?; ¿qué relevancia tiene para los vecinos el teatro?; ¿les interesan las producciones que se presentan o sólo el hecho de que exista un espacio cultural en el barrio?; ¿cuáles son las tensiones en la actualidad? Luego de un tiempo y con mayor conocimiento del campo, se han elaborado preguntas más específicas como: ¿cuáles son los actores y espacios físicos que juegan un rol en el funcionamiento del Cine?; ¿qué implica la noción de barrio para cada uno?; ¿existe una polarización entre ambos sectores? Estas preguntas se intentarán responder a lo largo del trabajo.

1 El Teatro 25 de mayo en Villa Urquiza, “El Taricco” en la Paternal, y el “Cine Urquiza” en Parque Patricios, son algunos de los ejemplos.

2 La categoría “vecinos” trae cierta complejidad que se desarrolla con mayor especificidad en el apartado analítico

3 EL CTBA está formado por un grupo de teatros que pertenecen a la Ciudad de Buenos Aires. Entre ellos se encuentran el teatro de la Ribera, el teatro San Martín, el teatro Regio entre otros.

Una de las primeras hipótesis formuladas sostenía que la compra e incorporación del Cine "El Plata" al CTBA fue la única alternativa que el Gobierno de la CABA ofreció a los vecinos que denunciaban su cierre y demolición. Y que esto se dio dentro de un contexto en el que el Gobierno de la Ciudad trabajaba en la puesta en valor del barrio de Mataderos. Además, al comienzo de la investigación de campo tenía el precepto de que los trabajadores del Cine no iban a tener una buena relación con los vecinos organizados en la coordinadora vecinal del barrio, y que las disputas de agenda, de gestión del Cine y las diferentes decisiones, se iban a reflejar en las relaciones interpersonales. A medida que pasó el tiempo y se profundizaron los conocimientos sobre algunas particularidades del funcionamiento del Cine, se abrió la posibilidad de reformular estas primeras hipótesis hacia la siguiente: los vecinos sí habían pedido que el Gobierno de la Ciudad compre el Cine, pero con la particularidad de que exigían la cogestión del mismo. Es por ello que continúan los reclamos sobre la oferta cultural del espacio. Asimismo, si bien ambos sectores proponen diferentes formas de gestionar el espacio, al compartir el día a día en el Cine, incluso compartir la preocupación porque continúe en funcionamiento, no se observan disputas interpersonales -constantes- entre los vecinos y la gestión del CTBA como creía al comienzo.

Para llevar a cabo este trabajo, se utilizarán dos conceptos centrales que deben pensarse como dos caras de la misma moneda: la cultura, por un lado, y las políticas culturales, por el otro. Cuando se habla de cultura, es preciso retomar años de discusiones teóricas, ya que se trata de un concepto limado por su extrema utilización en el mundo cotidiano y en el mundo académico en igual medida. Con el fin de clarificar, el trabajo de George Yúdice (2003) *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global* puede ser de utilidad. Este artículo habilita la comprensión de la cultura a partir de dos ejes: por un lado, una historización de las discusiones anteriormente nombradas y, por el otro, el concepto de cultura inserto en un contexto neoliberal, donde se constituye como una herramienta con múltiples fines para los ciudadanos, para el Estado e incluso para las empresas⁴. Por otra parte, para analizar las políticas

4 En los últimos años, desde la academia distintos autores han reflexionado sobre el concepto de cultura. Para profundizar sobre estas discusiones ver: Beirak Ulanosky, J. (2022). *Cultura ingobernable: de la cultura como escenario de radicalización democrática y de las políticas que lo fomentan*. Ariel. Pinochet Cobos, C. (2024). *La cultura descentrada: Estudios sobre democracia cultural en Chile y América Latina*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Cuche, D. (2004). *La noción de cultura en las ciencias sociales* (P. Mahler, Trad.; ed. actualizada). Nueva Visión

culturales, En este trabajo se hablará partiendo de la definición clásica de García Canclini:

...conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social. (García Canclini, 1987, p. 26)

Además, se recurrirá a trabajos como el del de Rubens Bayardo (2013), "Políticas culturales y economía simbólica de las ciudades", en el que se analiza el nacimiento de las políticas culturales en los años 1950 con la instauración de la necesidad de crear políticas públicas para el desarrollo de la cultura, hasta la transformación de las políticas culturales en industrias creativas. Victor Vich (2014), por su parte, en su libro *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*, abre la puerta para hablar de las relaciones de poder que existen dentro de la gestión cultural y de la diversidad de actores que se encuentran implicados.

A lo largo del trabajo de campo se han identificado – en la línea de Vich – la aparición de los distintos actores que formaban parte del Cine "El Plata". Así, en ese espacio no solo se podía observar a los trabajadores de CTBA, sino también a los directores de las obras contratadas por el CTBA, los vecinos, la coordinadora de vecinos, los espectadores cotidianos y los eventuales. Asimismo, se pudo advertir que, en términos de espacios físicos, no sólo el Cine era relevante, sino el bar de la vuelta, la pizzería que se encuentra a tres cuadras, la feria del barrio, entre otros lugares. Bourdieu y Wacquant (1995) hacen referencia a los diferentes aspectos del territorio cuando dicen que el investigador debe establecer un vínculo relacional con el campo. Por lo tanto, se entenderá al contexto como un entramado de relaciones que deben tenerse en cuenta al investigar. Es decir, no será suficiente estudiar las características del director del Cine o de una vecina del barrio, sino que se deberá comprender cómo funcionan las articulaciones de estas características dentro de un conjunto de relaciones más amplio.

Metodología

En torno a los abordajes metodológicos, han sido utilizados varios y con distintas preferencias. El total de registros de campo fueron cuatro. Los primeros dos fueron observaciones participantes con algunas conversaciones informales que surgían en el momento. La primera vez asistí a la obra teatral *Un Mundo posible* – una función que se ofrecía únicamente para escuelas– y la segunda vez observé a un espectáculo homenaje al Padre Mugica. Esos dos primeros momentos estuvieron signados en mayor medida por el conocimiento del funcionamiento del Cine en la actualidad. Allí tuve la posibilidad de conocer al director del Cine y al director de una obra teatral que se promocionaba en la agenda – es decir, ambos empleados del CTBA. La otra mitad de los registros fueron entrevistas a dos mujeres participantes de la Coordinadora vecinal (una virtual y otra presencial). Se trató de entrevistas semiestructuradas en las que, si bien yo introducía algunos tópicos centrales en la charla, el tema de conversación viraba, por momentos, hacia una dirección que no coincidía necesariamente con mis preguntas originales de investigación.

Finalmente, se realizan dos aclaraciones respecto a las categorías utilizadas en este trabajo: La primera tiene que ver con las implicancias en el uso de ciertas categorías nativas. En este caso, las fuentes secundarias utilizadas para comenzar la investigación fueron unas escasas notas que hacían referencia a la inauguración del “Cine-teatro El Plata” y la página del CTBA, donde se encontraba la agenda cultural del Cine y algunas fotos. La incorporación de los distintos datos brindados por las fuentes secundarias (y oficiales), desde el comienzo de la investigación, me hicieron creer que el espacio que había elegido para analizar se llamaba “Cine-teatro El Plata” – y así lo llamaba yo. Pero a lo largo de la entrevista con M, noté que ella lo nombraba diferente, y cuando hacía referencia a él decía “Cine El Plata”. Esa diferencia continuó unos minutos hasta que M expresó:

Después logramos salir de la Dirección General de Museos y la Legislatura aprobó un proyecto de ley para que estuviera dentro de el Complejo Teatral de Buenos Aires y si bien eso

lo jerarquizó un montón, también nos limitó un montón claro, porque entonces ahí cuando pasó al Complejo Teatral ellos le pusieron "Cine-teatro El Plata" y entonces es fundamentalmente es un teatro para ellos, es un teatro. Nosotros seguimos insistiendo porque es un cine viste.⁵

Por ello, se ha decidido denominar al espacio cultural como "Cine El Plata", reconociendo que el trabajo antropológico no es completamente objetivo, y que la utilización de los conceptos tampoco lo es. La segunda aclaración tiene que ver con la categoría vecinos, ella engloba tanto a los residentes del barrio de Mataderos como a la Coordinadora Vecinal. Si bien, de manera estricta, no son lo mismo, todas las actividades organizadas por la Coordinadora se llevaron a cabo en conjunto con una gran cantidad de vecinos. Para los fines de este trabajo y con el objetivo de generar una herramienta analítica, ambos sectores serán considerados conjuntamente, a excepción de aquellas actividades que sean específicas de la Coordinadora Vecinal.

5 Fragmento de registro n3, 05/10/2024, entrevista a M.

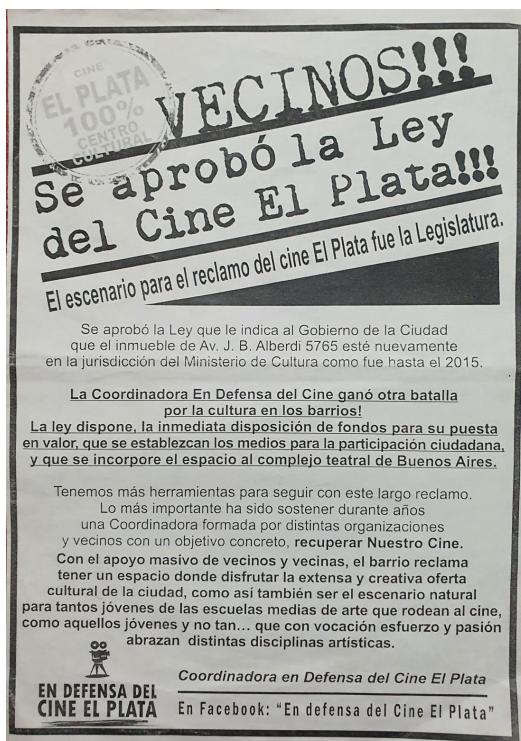


Fig. 1 - Folleto mostrado en la entrevista a una participante de la asamblea de vecinos de Mataderos. Fotografía: archivo personal de entrevistada. Fonte: Entrevista realizada en septiembre 2024.

Análisis preliminar

Para comprender de forma más completa el funcionamiento del Cine "El Plata", es necesario describir no sólo las características propias del mismo, sino su ubicación y las características de alrededor, teniendo como motor la primera pregunta ¿cuáles son los actores y espacios físicos que juegan un rol en el funcionamiento del Cine?

Como se ha dicho, el Cine se ubica en el barrio de Mataderos, dentro de la comuna 9 de la Ciudad de Buenos Aires. Este barrio se encuentra al sudoeste de la Capital y es lindero con los barrios de Liniers, Parque Avellaneda y Villa Lugano.

El Cine se encuentra en la intersección de las calles Alberdi y Larrazábal, dos avenidas rodeadas de comercios, algunos de ellos de atención diurna y otros nocturnos. Entre estos, se destaca la pizzería "El Cedrón", muy conocida en el barrio, y el bar "9 de Julio", declarado recientemente de interés cultural de la ciudad, ubicado a la vuelta del cine. Hacia la Avenida Directorio uno puede observar el Polideportivo "Club Atlético Nueva Chicago", representante del barrio, y en sus alrededores, los fines de semana, se celebra la reconocida "Feria de Mataderos". Finalmente, al sur del barrio, la Avenida Eva Perón se extiende como una guía que muestra Ciudad Oculta (villa 15), el complejo de edificios "Los Perales" y la cancha de Chicago. Todo este paisaje se ve acompañado de las particularidades características del barrio: pintadas en verde y negro sobre las paredes, construcciones antiguas de mataderos abandonados, casas bajas y, en ciertos momentos, un particular olor a carne vacuna abombada en el aire.

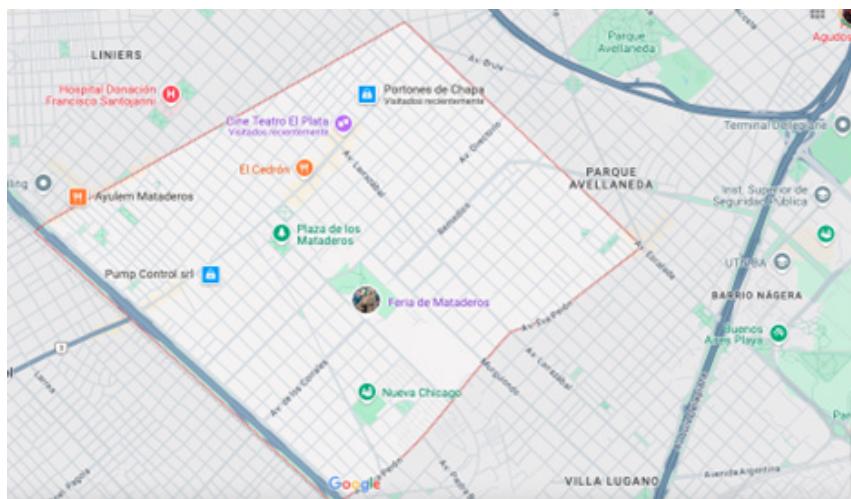


Fig. 2 - Recorte del barrio de Mataderos. Fuente: Plataforma Google Maps.

Rockwell (2009) advierte sobre la apertura que implica la práctica etnográfica: para poder vincular los conceptos con el contenido empírico que se observa, es necesaria la apertura del investigador hacia una construcción etnográfica flexible y permeable a nuevos haces de relaciones. Es en este punto donde cobran importancia las implicancias de lo observado y el conocimiento local, que tiene la capacidad de poner en jaque los esquemas previos del investigador. En el caso trabajado, la decisión de analizar las tensiones entre el Estado y los vecinos sobre el funcionamiento del Cine, me llevó a poner foco en un sólo lugar del mapa: Lo que creía como un único espacio que condensaba todas las tensiones que pretendía investigar, tenía, además, a la vuelta, un bar donde había nacido la coordinadora:

...se cierra el cine con el pretexto de no dejarlo abandonado, lo alquilaron para un lugar que se llamaba Fontana que tenía artículos de hogar y qué sé yo. Bueno, ahí empezó la destrucción del cine." "Y yo un día sentada en un bercito que se llama 9 de Julio. El que está a la vuelta. Y escucho que

un señor dice, 'no, tenemos que hacer algo' y yo estaba con mi marido tomando un café, entonces le digo a mi marido 'mirá escuchá, dice que hay que hacer algo' y lo íbamos escuchando y era un señor que se llamaba Siriano. Y él es el que enciende la mecha.⁶

6 Fragmento de registro n4, 7/11, entrevista a Z.

O también existía una pizzería reconocida del barrio:

-¿Y por qué decís que Mataderos es un barrio especial?
-“Conozco varios barrios, pero Mataderos es muy fiel, no le toques este teatro, no le toques el bar de la esquina, EL CEDRÓN NO SE LO TOQUÉS.⁷

7 Fragmento de registro n2, 4/10, charla con L.

Estas situaciones, incluidas con otras que nombraban el barrio Los Perales, el club y demás.

Si bien fue posible reconocer la heterogeneidad del campo, el foco de la investigación se centró en el Cine y con dos actores principales: El CTBA y los vecinos. Como se ha dicho en las páginas anteriores, la categoría vecinos trae consigo bastante complejidad. En este caso en particular, la categoría vecinos es de uso cotidiano, pero también es una categoría nativa que cambia el significado según el contexto de su utilización o una categoría analítica utilizada por mí. De esta manera, a lo largo de las conversaciones que fui llevando a cabo en el campo, surgían algunos indicios de la utilización de la categoría vecinos. Frases como: "nosotros nos lo pusimos al lomo, pero los vecinos nos acompañaron"⁸ diferenciaban a la Coordinadora vecinal de los vecinos. Pero también en la misma entrevista, Z expresaba: "Y nosotros digamos, nosotros tenemos contacto porque somos del barrio, somos vecinos, los feriantes son vecinos, la gente que va al barrio, es vecina y, nosotros nos encargamos principalmente"⁹. Es decir, la categoría vecinos transformaba su significado según el motivo de su uso (o según quién sea el interlocutor)

8 Fragmento de registro de campo n4, entrevista a Z.

Otras de las categorías que fueron registradas están vinculadas al circuito teatral de Buenos Aires, que se divide en tres tipos: el

9 Fragmento de registro de campo n4, entrevista a Z.

circuito independiente, compuesto por espacios autogestivos; el comercial, caracterizado por producciones privadas; y el oficial, gestionado por el Estado. En el caso del Cine “El Plata”, existe una paradoja: aunque pertenece al circuito oficial –a partir de que los vecinos exigieron al Gobierno de la Ciudad que compre el edificio abandonado– la recuperación del espacio fue impulsada de forma autogestiva por los vecinos.

Esta paradoja no puede entenderse sin antes definir la noción de cultura. Ello a partir de que, en las tensiones, disputas y conflictos generados en el Cine, resuenan constantemente frases como “traer cultura al barrio”, “acceder a la cultura”, entre otras. Pero, ¿a qué idea de cultura hacen referencia estas afirmaciones? ¿por qué no hay una perspectiva homogénea sobre este concepto? Víctor Vich, en su libro *Desculturizar la cultura*, expresa:

la cultura es aquella que proviene de la antropología contemporánea y que afirma que se trata del dispositivo socializador a partir del cual los seres humanos nos constituimos como tales; es decir, la cultura es aquel agente que establece y regula la forma en que se practican las relaciones sociales. (Vich, 2014, p. 84)

Esta visión ampliada de la cultura ya no concibe a la misma como una esfera separada de la política o la economía, como ocurre en el discurso moderno. La cultura es un tema de discusión y disputa por distintos objetivos (sociales, económicos, políticos) embanderados en este caso en particular por los vecinos y el Estado. Por este motivo, los proyectos culturales no se representan igual para un sujeto que ha vivido en Mataderos durante varios años de su vida, que para alguien que habita el Cine y el barrio en función de un trabajo de gestión estatal. Es decir, se juegan distintos tipos de relaciones sociales y formas de socialización, por lo tanto, no sería extraño que haya distintas concepciones de cultura.

Como se ha dicho al principio de este artículo, se entenderá a la cultura y a las políticas culturales como dos caras de la misma moneda. Por ello, resulta valioso recapitular históricamente lo que Rubens Bayardo (2008) plantea en su texto *Políticas culturales: derroteros y perspectivas contemporáneas*, para no sólo partir de la definición ampliada de cultura, sino para recabar históricamente cuáles fueron los debates en torno a las formas de intervención, fomento, gestión de la cultura, y luego, poder situarnos en el barrio de Mataderos para poder pensar cómo se reflejan en la práctica. La primera generación que describe Bayardo (2008) se enmarca en los años 1950, a partir de la Segunda Guerra Mundial. En un contexto en el que las políticas apuntaban a edificar la nación, se crean museos, academias y teatros con el fin de establecer un canon cultural "legítimo" y "auténtico" que representara la identidad nacional.

Una segunda generación se caracteriza por la expansión del concepto de cultura hacia las industrias culturales y los medios de comunicación. Con la iniciativa de "democratizar la cultura"¹⁰, se reconoció el potencial del desarrollo tecnológico, en particular de la transmisión audiovisual. A partir de este momento, comenzó a haber una segmentación de las audiencias y producciones, que empezaron a discriminar entre distintos públicos. Las producciones estadounidenses ganaron gran influencia y se abrió la puerta al crecimiento de sectores privados. Teorías críticas sobre la manipulación de las conciencias, la estetización de la vida y la banalización de la cultura – propias de la Escuela de Frankfurt¹¹, dieron pie a producciones alternativas que intentaban escapar a la cultura de masas.

Por último, la tercera generación identificada por el autor —y la herramienta de análisis que se utilizará en el caso del Cine— está marcada por una concepción de la cultura como motor de desarrollo y crecimiento económico. En esta etapa, la noción amplia de cultura termina de romper con la visión restringida que la limitaba al arte tradicional (como las bellas artes y la literatura). Esto abrió paso al acceso de ámbitos como el diseño, la moda,

10 Se debe entender a la idea de democratizar la cultura con ciertos reparos, en tanto propone que existe una cultura única a la que la sociedad debe tener acceso y no una cultura diversa que deba ser sostenida a través de políticas culturales. Es decir, es una categoría con rasgos coloniales. De todas formas, se nombra en este artículo con el fin de historizar el recorrido de las políticas culturales y poder comprender de qué forma se ha llegado a la actualidad (y por lo tanto, al campo estudiado)

11 Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1998). Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos (J. J. Sánchez, Trad.). Editorial Trotta. (Trabajo original publicado en 1944)

la gastronomía, etc. Comenzaron a abarcarse de forma excesiva distintos ámbitos de la cultura, y las políticas culturales comenzaron a pensarse con un fin rentable (Bayardo, 2008). A partir de ese momento, las cuestiones estéticas tendrán la estrategia única de generar un rédito económico.

Estas ideas como el fin rentable y el rédito económico, pudieron observarse en el Cine sobre todo en el sector oficial. Si bien la inauguración del Cine fue en el 2021, el Gobierno de la Ciudad compró el edificio en el 2004. De un tiempo a esta parte, los objetivos sobre lo que pretendían del Cine desde la gestión fueron cambiando: un depósito, la construcción de un centro de gestión de la Ciudad o un Museo fueron algunas de las formas que intentaron establecer en el Cine.¹² A partir de las conversaciones, observaciones de las obras teatrales y de la página oficial del CTBA, puede observarse que la línea de las políticas culturales se asocia a una estrategia de gestión vinculada a la puesta en valor del barrio de Mataderos.¹³ De esta forma, empleados del CTBA aplaudían como logro la gestión de ofrecer obras de renombre internacionales en el barrio o la interpretación de artistas reconocidos a nivel nacional.

En paralelo, en el caso de los vecinos, el objetivo central para la gestión del Cine se condensa en un principio elaborado por la Coordinadora vecinal: “El cine El Plata 100% centro cultural”. En las entrevistas las integrantes expresaban:

Nuestro sueño y de muchos de la Coordinadora siempre fue, que cualquier pibito del barrio que quisiera aprender algo de música, algo de teatro, encontrara en el Cine El Plata su casa” o “que sea utilizable para que la gente pueda tener un espacio cultural accesible que los costos de las entradas no sean muy caras y que no necesitemos ir al centro para ver una obra de calidad o algún cine claro.¹⁴

12 En ese interín, los vecinos organizaban proyecciones de películas en la puerta, arreglos del sistema de cañerías, cuidado de la limpieza y tareas de prensa y difusión, son algunas de las tareas que la Coordinadora de vecinos realizó tanto en los momentos previos como posteriores al 2021

13 Los últimos años, el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires se propuso poner en valor distintos barrios relegados de la Ciudad. En específico sobre el barrio de Mataderos, pueden observarse distintos eventos que lo muestran: <https://turismo.buenosaires.gob.ar/es/otros-establecimientos/feria-de-mataderos>, <https://buenosaires.gob.ar/noticias/el-bar-9-de-julio-fue-declarado-de-interes-cultural>, https://www.clarin.com/informacion-general/mataderos-pizzeria-declarada-interes-cultural-conserva-formula-secreta-1935_0_fDVilt3kcC.html?srsltid=AfmBOooGxdW5yCholAPCOPKCpjTEhtXkRcZys-cKhzqPioxJsh2B5KfTN

14 Fragmentos del registro n3 y n4, correspondientes a las entrevistas de M y Z. Ver en el anexo imágenes de los folletos.



Fig. 3 - Folleto mostrado en la entrevista a una participante de la asamblea de vecinos de Mataderos
Fotografía: archivo de la entrevistada. Fuente: Entrevista realizada septiembre 2024.

Esta diferencia de iniciativas entre la gestión y los vecinos, entre promulgar políticas culturales únicamente como una gestión de eventos – generalmente con el fin de vender entradas y atraer a vecinos de otros barrios –, y lo que promulgan los vecinos al exigir ofertas de actividades artísticas para el barrio de Mataderos, refleja que las propuestas de la gestión están desarticuladas con el territorio. Es decir, se promueven, de parte de la gestión, actividades que no tienen en cuenta las necesidades del campo. En esa línea, Victor Vich insiste en que el objetivo de un gestor cultural consiste tanto en cartografiar la producción cultural de su localidad como en tener un diagnóstico de los problemas sociales para proponer nuevas intervenciones simbólicas (Vich, 2014, p. 93) Aunque se han llevado a cabo actividades conjuntas (como, por ejemplo, que cada dos semanas se realice una milonga en el hall o que se utilice el espacio

para eventos de escuelas de la zona) reclamos como la oferta de talleres artísticos o mayor potestad de los vecinos para gestionar la agenda cultural no han llegado a puerto.

Esta postura se enmarca en lo que George Yúdice (2003) nombra como "cultura instrumental". El autor analiza la transformación del concepto de cultura, a partir de que poderosas instituciones y bancos internacionales comenzaron a desarrollar la concepción de la cultura como herramienta capaz de resolver problemas (como la exclusión social, la escasez de trabajo e incluso la reducción de gastos). La creación de industrias como el turismo cultural y las industrias creativas, son algunos de los casos donde la inversión se enfoca en el rédito -sobre todo económico- de los proyectos culturales. En el caso del mundo urbano, uno de los ejemplos ofrecidos por el autor es el caso del Museo Guggenheim, el cual fue establecido en Bilbao a partir de la preocupación del sector empresarial y político por el decaimiento de la ciudad. La construcción del museo produjo un gran caudal de turistas que posibilitaron catapultar la ciudad hacia el crecimiento económico y el reconocimiento global. El "efecto Guggenheim" es una estrategia que se replica en distintos puntos del mundo. Así, en el marco de este nuevo paradigma cultural, muchas veces el Estado impulsa políticas culturales en línea con las inversiones privadas. Así, en el caso de la Ciudad de Buenos Aires, la puesta en valor de distintos barrios como Mataderos, o la creación de distritos creativos, se enmarcan en esta perspectiva.¹⁵

Tanto la concepción de cultura utilitaria de Yúdice como la de cultura como desarrollo y crecimiento económico de Bayardo, son útiles para poder pensar algunas líneas en torno a por qué existe una intencionalidad -sobre todo del CTBA- de crear una agenda cultural que posicione a Mataderos como un barrio destacado o llamativo en clave cultural. Además, respondiendo a la pregunta ¿qué implica la noción de barrio para cada uno? y ¿existe una polarización entre ambos sectores?, se puede afirmar que, por el lado de la gestión, el barrio se ve como un trampolín para posicionar a territorios de la Ciudad de Buenos Aires en lugares llamativos culturalmente con el fin de un ingreso económico. Y, por el lado de los vecinos, el barrio

15 Los distritos creativos son focos que se construyen en barrios determinados de las ciudades para fomentar el crecimiento de las industrias creativas. Las empresas que se establezcan en los distritos, están eximidas de distintas obligaciones fiscales. Este es el caso de los tres distritos de CABA: <https://buenosaires.gob.ar/noticias/los-distritos-creativos-crecen-en-el-sur>

es el territorio donde viven y crecieron, lo que se traduce en exigir que en las propuestas del Cine “El Plata” se contengan las necesidades de los habitantes.

De todas formas, a lo largo de los registros de campo, la tendencia como investigadora continuamente exige “tomar posición entre un sector u otro” y, si bien la objetividad dentro del campo no es posible, hacer a un lado esas tendencias, permite abrir el mapa y revisar algunos presupuestos. En este sentido, previo a realizar trabajo de campo, suponía que el rol que ocupan los diferentes actores era condición suficiente para saber qué postura toman en relación al Cine y, además, creía que las posturas estaban extremadamente polarizadas. Respondiendo a la última pregunta – ¿los sectores se encuentran polarizados? –, se puede decir que, antes de ir al campo, creía que los empleados del CTBA respondían únicamente a la gestión del Complejo y que continuamente debían negociar con la coordinadora vecinal. Luego de hablar con L., noté que su tarea como director del teatro lo impulsaba a tener relación con mucha gente: varios vecinos, M de la coordinadora, el director del Teatro San Martín e incluso gente con mayor poder como la subsecretaría de cultura. En la conversación que tuvimos, él dice:

Si, lo que pasa... a ver cómo te explico... lo estábamos sosteniendo solamente con funciones de sábado y domingo, uno de los pedidos de los vecinos fue que pongan cine, se puso, pero muy poco. No tenemos proyector, es muy caro, el gobierno de la Ciudad se puede hacer cargo pero igual. Falta el cableado, los microcines están acá (señala dos salas donde estábamos sentados, en la parte de arriba) y entonces proyectamos en la sala, ya además nos pedían si podíamos traer otras cosas, que los espectáculos sean continuados o sea termina uno y que venga otro que también se está logrando.¹⁶

L trabaja en el teatro de martes a domingo casi todo el día. Aunque sus jefes sean del CTBA, él relata las acciones y necesidades de la Coordinadora como si fueran propias. Se podría decir que realiza un trabajo de mediación constante y, por lo tanto, por momentos se reconoce como parte del CTBA y casi siempre como una persona

16 Fragmento de registro n2, “Homenaje al Padre Mugica”.

involucrada con el barrio y el Cine como espacio de los vecinos. Por lo tanto, tiene una distancia social mayor que un vecino, pero menor que un directivo del Complejo.

Al pensar el proceso de construcción de los datos en la labor etnográfica, sea quizás pertinente retomar los planteos de Batallán (1995). Como remarca la autora, la realidad no es algo dado, sino que es construida. De la misma forma, los datos no son productos que se “recogen” en el campo, sino que los hechos se someten continuamente a un proceso de interpretación por parte de autor y actores, desplazando de esta manera la figura del autor-intérprete como garante moral del trabajo de campo. Me interesa rescatar la noción de “ fusión de horizontes” que señala la autora para decir que el conocimiento, siempre significado en función del contexto, resulta del cruce entre las precomprensión del intérprete y las tradiciones que se busca conocer. En este punto, Batallán (1995) entiende al campo como resultado de:

la tensión entre la anticipación de sentido proyectada por la investigación, los conceptos que la constituyen y, desde luego, las categorías sociales producidas por la experiencia vital que acompañan al proceso de interacción entre investigador y los sujetos parte del mundo en estudio. (1995, p. 106)

Por lo tanto, puede decirse que las relaciones interpersonales son mucho más estrechas de lo que aparentan a simple vista: si bien existen estos dos sectores (el oficial, representado por los trabajadores del CTBA y el de la coordinadora, representado por los vecinos participantes) el vínculo es constante e incluso los directivos del teatro tienen mucho respeto por las personas que forman parte de la Coordinadora. De todas formas, los participantes de la Coordinadora se posicionan en un lugar de reclamo constante hacia los directivos, en cuestiones concretas como la agenda semanal y también en cuestiones simbólicas como se ha dicho en páginas anteriores, en relación al nombre del Cine.

Esta cuestión recuerda lo que Bourdieu (1994) desarrolla sobre el campo artístico. Éste no es homogéneo, sino que es un campo de lucha, una “revolución permanente”. Estas luchas pueden ser por la conservación del orden establecido o por su transformación, lo cual se da a partir del acceso a los distintos capitales económicos (ingresos), simbólicos (reconocimiento o prestigio) y políticos (mayor posibilidad de negociación con determinados sectores) que los posicionan en un polo dominado o un polo dominante según sus posibilidades. A partir de ahí Bourdieu plantea que “se engendran las estrategias de los productores, la forma de arte que preconizan, las alianzas que sellan, las escuelas que fundan, y ello a través de los intereses específicos en él que se determinan” (p. 60). El campo artístico del Cine “El Plata” se desarrolla en una lucha constante –a veces directa y otras veces indirecta– donde ambos sectores (los vecinos por un lado y el CTBA por el otro) se comprometen con un espacio artísticos común, pero con pretensiones distintas, y algunas similares veces similares.

Finalmente, si bien existen grises dentro del desarrollo del funcionamiento del Cine, Victor Vich (2014) asevera que las políticas culturales no pueden pensarse por fuera de las relaciones de poder. La heterogeneidad de los agentes implicados en el caso muestra que existen distintas posiciones, pero es preciso clarificar que así como los roles son diversos, los lugares de poder y de decisión también. Si se sostiene que la cultura puede concebirse como una herramienta o estrategia multifacética, utilizada para fomentar “el reconocimiento de derechos, garantizar y proteger una participación activa en la ciudadanía, interpelar diversos usos y representaciones de un pasado significativo, y tanto transformar como perpetuar un orden social dominante” (Infantino, 2019, p. 34). Resulta imprescindible tener en cuenta que el Cine “El Plata” es un territorio en disputa.

Recopilando la información recabada hasta ahora, se evidencia que la postura de los vecinos (en particular de la Coordinadora) es radical en torno a qué lugar ocupa el CTBA dentro de la disputa de poder. Luego de 17 años de reclamos y de idas y vueltas, si bien existe por momentos predisposición desde el sector estatal, los

actores son claros al evidenciar que se trata de un conflicto y que deben estar alertas ante las formas de gestión del Cine. De todas formas, el conocimiento en profundidad sobre otros participantes de la Coordinadora, funcionarios del CTBA, vecinos que participen de forma externa e incluso un trabajo de análisis sobre los espectáculos ofrecidos por la gestión, podrían dar más elementos para completar el análisis.

Referencias

Althabe, G., & Hernández, V. (2005). *Implicación y reflexividad: Tres aproximaciones a las condiciones de producción de conocimiento etnográfico*. Alteridades, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa.

Bayardo, R. (2008). Políticas culturales: derroteros y perspectivas contemporáneas. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 7(1). Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela.

Batallán, G., & García, J. F. (1992). Antropología y participación. Contribución al debate metodológico. *Publicar en Antropología y Ciencias Sociales*, 1(1), 79-89.

Beirak Ulanosky, J. (2022). *Cultura ingobernable: de la cultura como escenario de radicalización democrática y de las políticas que lo fomentan*. Ariel.

Bourdieu, P. (1999). *Intelectuales, política y poder*. Eudeba.

Bourdieu, P., & Wacquant, L. (1995). *Respuestas: Por una antropología reflexiva*. Grijalbo.

Bourdieu, P. (2000). *El oficio del sociólogo*. Siglo XXI.

Capogrossi, P., et al. (2015). Los desafíos de Facebook: Apuntes para el abordaje de las redes sociales como fuente. *Revista de Antropología Experimental*, 15, Texto 4.

Chiappe, M., & Ramos, I. (2017). Estrategias de búsqueda y sistematización de fuentes escritas. En A. Domínguez Mon (comp.) *Trabajo de campo etnográfico. Prácticas y saberes*, 23-52. EFFYL.

Crespo, L., & Tozzini, E. (2011). De pasados presentes: hacia una etnografía de archivos. *Revista Colombiana de Antropología*, 47(1), 69-90.

Cuche, D. (2004). *La noción de cultura en las ciencias sociales* (P. Mahler, Trad.; ed. actualizada). Nueva Visión.

Emerson, R. M., Fretz, R. I., & Shaw, L. L. (1995). *Writing Ethnographic Fieldnotes*. University of Chicago Press.

Giddens, A. (1982). *La constitución de la sociedad: Bases para la teoría de la estructuración*. Alianza.

García Canclini, N. (1987). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.

Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1998). *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos* (J. J. Sánchez, Trad.). Trotta. (Trabajo original publicado en 1944).

Infantino, J. (Ed.). (2019). *Disputar la cultura: Arte y transformación social*. RGC Libros.

Pinochet Cobos, C. (2024). *La cultura descentrada: Estudios sobre democracia cultural en Chile y América Latina*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Rockwell, E. (2009). *La experiencia etnográfica: Historia y cultura en los procesos educativos*. Paidós.

Vich, V. (2014). *Desculturalizar la cultura: La gestión cultural como forma de acción política*. Siglo XXI.

Yúdice, G. (2003). *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global*. Gedisa.

Equipamentos públicos como espaços para tecnologia social de transformação em favelas e comunidades urbanas

Public Facilities as Spaces for Transformative Social Technology in Slums and Urban Communities

Equipamientos públicos como espacios para la tecnología social transformadora en favelas y comunidades urbanas

Laís Tiemi Saito

Universidade Estadual Paulista, Brasil

Juarez Tadeu de Paula Xavier

Universidade Estadual Paulista, Brasil

RESUMO

No universo da pesquisa sobre tecnologias sociais adotadas por movimentos sociais em contexto do enfrentamento à desigualdade e como ação política, surgiu, a partir da netnografia na busca por iniciativas locais disruptivas, o aparecimento no mapa do grupo cultural, teatral e performático que tem em sua base, a pesquisa e a vontade de dizer algo ao mundo – resultando em ocupar o espaço público. A etnografia e entrevistas também foram feitas para entender as motivações, formas de organização, de linguagens, para analisar na perspectiva dos fundamentos bibliográficos da colonialidade, do território e das expressões humanas e subjetivas em meio à tona tecnológica. Busca-se a interpretação do contexto, percebendo as contradições capitalistas, fabulações mercadológicas e possibilidades comunicativas, criativas, artísticas, políticas e econômicas, decorrentes da articulação comunitária no intuito de formação cultural com pesquisa e performance.

Palavras-chave: tecnologia social, comunidade, performance, netnografia, território

Trabalho submetido: 15/06/2025
Aprovado: 05/08/2025

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
© 2025 Laís Tiemi Saito, Juarez Tadeu de Paula Xavier

ABSTRACT

In the research on social technologies adopted by social movements in the context of confronting inequality and as political action, netnography, in its search for disruptive local initiatives, has led to the emergence of a cultural, theatrical, and performance group based on research and a desire to express itself to the world — resulting in occupying public space. Ethnography and interviews were also conducted to understand the motivations, organizational forms, and languages, analyzing them from the perspective of the bibliographic foundations of coloniality, territory, and human and subjective expressions amidst the technological frenzy. The aim is to interpret the context, perceiving capitalist contradictions, market fabrications, and communicative, creative, artistic, political, and economic possibilities arising from community engagement aimed at cultural formation through research and performance.

Keywords: social technology, community, performance, netnography, territory

RESUMEN

En la investigación sobre tecnologías sociales adoptadas por movimientos sociales para enfrentar la desigualdad y como acción política, la netnografía, en su búsqueda de iniciativas locales disruptivas, ha dado origen a un grupo cultural, teatral y escénico basado en la investigación y el deseo de expresarse al mundo, lo que resulta en la ocupación del espacio público. También se realizaron etnografías y entrevistas para comprender las motivaciones, las formas organizativas y los lenguajes, analizándolos desde la perspectiva de los fundamentos bibliográficos de la colonialidad, el territorio y las expresiones humanas y subjetivas en medio del frenesí tecnológico. El objetivo es interpretar el contexto, percibiendo las contradicciones capitalistas, las invenciones del mercado y las posibilidades comunicativas, creativas, artísticas, políticas y económicas que surgen de la participación comunitaria dirigida a la formación cultural a través de la investigación y la performance.

Palabras clave: tecnología social, comunidad, performance, netnografía, territorio

Lais Tiemi Saito é mestra em Mídia e Tecnologia, pesquisadora no Núcleo de Estudos em Economia Criativa (NeoCriativa) da Universidade Estadual Paulista (Unesp).

<https://orcid.org/0009-0009-6863-0010> | lais.tiemi@unesp.br

Juarez Tadeu de Paula Xavier é docente da Universidade Estadual Paulista e membro do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design (PPGMiT/Faac), coordenador do grupo de pesquisa NeoCriativa Universidade Estadual Paulista (Unesp).

<https://orcid.org/0000-0001-7427-7334> | juarez.xavier@unesp.br

Introdução

Reunir saberes e criatividade no campo de conhecimento individual e coletivo, conectado pelas redes e circulante nos territórios tem sido um desafio nos espaços regionais marcados pela desigualdade e seus traços interseccionais, de classe social, gênero, étnico-raciais, de faixa etária e capacidades (Collins, 2020, p.16.). Nos contextos periféricos e de pobreza das favelas e comunidades urbanas (IBGE, 2024), existem as vidas que recriam as possibilidades de valorizar a sua história e sua cultura perante as dificuldades agravadas com casos recorrentes de violências estruturais e de operações policiais. Sobreviver torna-se imperativo, mas não só pela sobrevivência, a proposta é a busca para prosperar. Nesse sentido, coloca-se o fazer artístico e sua formação como ponto fundamental de atos disruptivos, sendo tecnologias de resistência (Nemer, 2021), sobretudo quando acontecem em espaços públicos.

A pesquisa feita de maneira etnográfica em áreas marginalizadas no interior do Estado de São Paulo, somada à revisão bibliográfica, netnográfica (Ferro, 2015), junto das entrevistas com agentes culturais e atores sociais, reuniram as metodologias praticadas e aliadas à autoetnografia (Santos, 2017) em que a experiência da autoria é levada em consideração durante a busca das interpretações a partir de descrições densas (Geertz, 1973). Ocorre ao percorrer as periferias pensando em movimentos sociais e pessoas que se articulam para enfrentar as condições de precariedade e injustiças sociais (Custódio, 2017), manifestando suas expressões e recriando alternativas de oportunidades para ascensão social e ter uma vida com dignidade em sua plenitude. Muitas iniciativas podem ser mapeadas sobre quem faz o quê nas áreas periféricas, onde, como, com quem, por quais causas, com quais canais e meios de comunicação, qual linguagem, propósito e perspectiva de mudança. Assim aconteceu na cidade de Bauru, São Paulo¹, localizada no centro-oeste paulista, que se destaca por ser um polo regional como um centro de comércios, serviços, educação e saúde, sendo candidata ao reconhecimento

¹ Informações contidas no panorama de Bauru, no Portal Cidades do IBGE. Disponível em www.cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/bauru/panorama.

em ser uma das Cidades Criativas pela Unesco, com destaque para o audiovisual e o projeto que visa mapear, reconhecer e potencializar os setores criativos da cidade². Foram identificados grupos culturais na cidade como agentes de transformação social, a partir da ação de sonhar o que gostariam de dizer ao mundo, adentrar no universo da pesquisa e aprofundamento histórico, para então performar no espetáculo que, para acontecer, teve de ser produzido participativamente, bem como ter aprendido sobre os seus processos e técnicas que envolvem o trabalho da produção cultural, no caso, cênica e em dança.

As questões políticas são centrais sobre posicionar a importância da economia criativa como política pública (Cunha & Yanaze, 2015), mais do que como um modelo de desenvolvimento. Isto porque a criatividade, como um capital imaterial, pode gerar mudanças nas leituras de mundo com sua formação crítica na intenção de soluções estruturais e maior alcance no sentido de democratizar os meios. Os resultados esperados são condições equânimes de oportunidades, de alternativas para renda, qualidade de vida com soluções inclusivas, educadoras, tecnológicas, políticas, econômicas e culturais, levando à maior ocupação de espaços públicos com ação performática, ou seja, ao executar seus atos a partir da compreensão do cenário e criação teatral para levar uma mensagem no próprio espaço, principalmente com financiamento por captação de recursos.

O território sob condições de poder

O Brasil, terra indígena, colonizado pelos europeus, foi marcado pelos conflitos violentos para a obtenção de domínio sobre as terras, de poder político e econômico. Fanon (1965) marcou, em sua obra *Os condenados da terra*, os estudos sobre o impacto do colonialismo na construção da subjetividade brasileira, no país que viveu 388 anos de escravidão e ainda deixa os resquícios quanto à exploração do trabalho e à manutenção da precariedade com seus traços de pobreza e miséria, aliados a uma política de aniquilamento físico e simbólico da população negra (Nascimento, 2025).

² Cultura, Desenvolvimento Econômico, Turismo e Inovação, Educação (2022, 12 de dezembro). Parque Vitória Régia recebe evento Bauru Cidade Criativa. Bauru. Prefeitura de Bauru. www2.bauru.sp.gov.br/materia.aspx?n=42031

Na perspectiva urbanista, após a transição dos períodos, ao crescimento do capitalismo e na globalização, crescem os lugares segregados dos interesses hegemônicos, nomeados como as favelas e comunidades urbanas (IBGE, 2024). O estudo com dados vindos da pesquisa realizada pela FGV (2022) é o Novo Mapa da Pobreza, representando a mudança de 2020 para 2021 na mostra do aumento de 42,11% do índice, correspondendo a 7,2 milhões de novos pobres no país, sendo 29,6% da população total do país com renda mensal de até R\$ 497, somando 62,9 milhões de brasileiros. O Estado de São Paulo voltou a elevar a porcentagem da classe mais pobre a partir de 2015, saindo de 11,09% e saltando até 2020 com 15,53% e para 2021, com 17,85%. A proporção da desigualdade no Brasil pode ser mostrada pelo fato de que o 1% mais rico recebe 32,5 vezes mais que os 50% mais pobres, segundo o Mapa da Desigualdade (Rede Nossa São Paulo, 2023). Dados recentes mostram que, em 2025, a desigualdade foi reduzida com o avanço de programas sociais e, até então, voltou ao mesmo patamar do ano de 2012 (Ribeiro, 2025).

Dentro do Plano Diretor da cidade de Bauru (Fipe, 2025) é visível a destinação de áreas privilegiadas, urbanizadas, longe das áreas em prolongada urbanização, denominadas de lotes não implantados, como é possível ver na figura abaixo com legendas marrons, visivelmente periféricas.

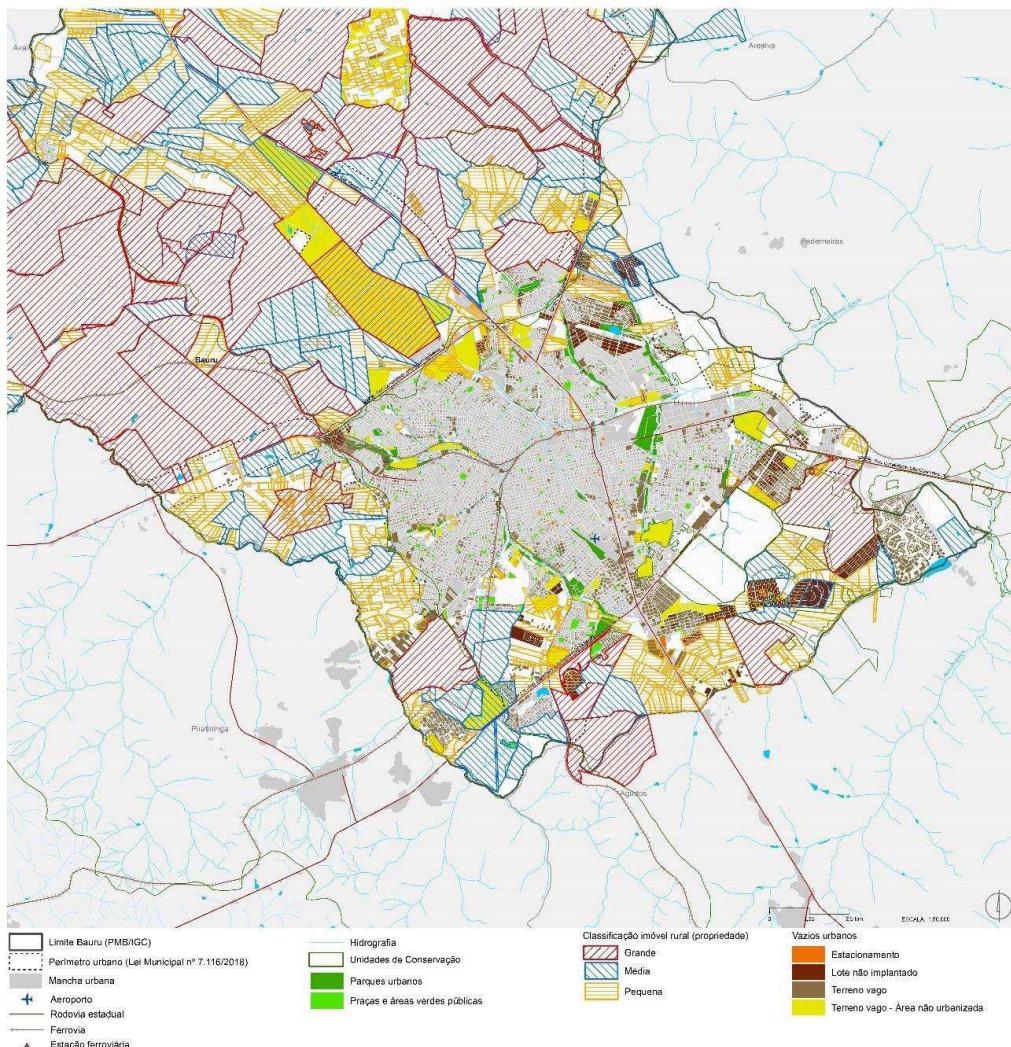


Fig. 1 - Estrutura fundiária e áreas vazias em Bauru. Fonte: Elaboração Fipe: Revisão do plano diretor e da legislação complementar de parcelamento, uso e ocupação do solo do Município de Bauru.

O Objetivo de Desenvolvimento Sustentável número dez³ é apontado sobre a redução das desigualdades e, neste caso, ressalta-se em “até 2030, empoderar e promover a inclusão social, econômica e política de todos, independentemente da idade, gênero, deficiência, raça, etnia, origem, religião, condição econômica ou outra” (Nações Unidas, 2025).

Resta a pergunta sobre como as pessoas enfrentam as situações cotidianas, no sentido de preservar sua cultura, reinventar novas

3 Sustainable Development Goal 10: Redução das desigualdades | As Nações Unidas no Brasil. (n.d.). Brasil. un.org. <https://brasil.un.org/pt-br/sdgs/10>

possibilidades, expressar suas angústias e ter a chance de alterar suas realidades para algo melhor?

O lugar em disputa material e simbólica

Evidentemente, espaços como as favelas carregam um fator semântico de associação com a criminalidade, questão que a arquiteta e urbanista Raquel Rolnik dirá sobre a ligação do “status de ilegalidade com a própria condição humana de seus habitantes” (Rolnik, 2015, p. 193), momento em que ela associa ao conceito do estado de exceção e que Mbembe (2018) explica no uso da comparação com o regime de *apartheid* ocorrido na África do Sul durante o período de transgressão dos limites morais, resultando na destruição de corpos humanos e populações, denominado como conceito da necropolítica.

O sociólogo Jessé Souza (2018) explana sobre a sociedade periférica no Brasil ser configurada no princípio da exclusão resultante de um longo processo histórico e aceita como um fato natural (Souza, 2018, p. 237). Dá ênfase nas fontes morais que passam a formar a cultura ocidental, partindo de intelectuais que usam as suas teses para justificar a noção de superioridade e teorias legitimadoras de diferenças (Souza, 2018, p. 54). Então busca localizar os aparatos simbólicos para as perspectivas do reconhecimento social que “tem uma base cultural, comunitária e linguística” (Souza, 2018, p. 63).

Santos (2018, p. 33), em uma leitura geográfica da técnica, espaço e tempo, comenta sobre o meio técnico-científico formado pela tecnoesfera e psicoesfera, principalmente, que é resultado das crenças, desejos, vontades e hábitos que inspiram comportamentos e diz:

Hoje, o próprio espaço, o meio técnico-científico, apresenta-se como idêntico conteúdo de racionalidade, graças à intencionalidade na escolha dos seus objetivos, cuja localização, mais do que antes, é funcional aos desígnios dos atores sociais capazes de uma ação racional. (Santos, 2018, p. 33)

O lugar observado na cidade de Bauru foi a região do Ferradura Mirim, uma das maiores favelas de Bauru, região ocupada na zona leste da cidade durante a década de 1980 com estimadas 950 famílias. O bairro está em processo de regularização fundiária, foi rebatizado como Vila do Sucesso pela prefeitura, mas ainda é chamado de Ferradura pela maioria dos moradores, que assim tem em sua história e memória afetiva. No centro do bairro, existe o Centro Comunitário, que abrigava atividades regulares de capoeira para jovens, adultos e crianças, assim como eventos esporádicos, como apresentação de artistas, entre outras atividades eventuais. Recentemente, com o roubo de fiação no local, houve um incêndio que derrubou parte da estrutura principal do local – fato não noticiado em nenhuma mídia local, assim como não solucionado pelo poder público.



Fig. 2 - Visão aérea do bairro Ferradura Mirim/ Bom Sucesso, em Bauru, São Paulo. Fonte: Google Maps. 2025.

Na proximidade do bairro, um grande local que abriga jovens e famílias para atividades de lazer e de formação é o CEU das Artes. O Centro de Artes e Esportes Unificados (CEU) chegou como uma política para a instalação de equipamentos públicos estatais em áreas de vulnerabilidade social para integrar atividades socioculturais, socioassistenciais, recreativas, esportivas, de formação e de qualificação, surgido em 2003, na gestão da Marta Suplicy como prefeita de São Paulo, espalhando mais de 50 unidades pelo Estado de São Paulo. Na cidade de Bauru, o CEU das Artes, chegou em 2015, com mutirões de pinturas e atividades variadas. Atualmente, abriga também a Secretaria de Esportes e Lazer, Cultura e Assistência Social (SESEL) e o Centro Referenciado de Assistência Social (CRAS), que realiza atendimentos das famílias, encaminhamentos indicados, acompanhamentos e oficinas de prevenção de riscos sociais, que seriam violências ou violação de direitos. A estrutura do prédio, com o tempo, ficou marcada pela falta de manutenção e de gestores, junto com a dificuldade de agentes culturais ocuparem seu espaço, sustentado pelo relato do grupo de teatro na dificuldade de conseguir a chave para o uso da sala que frequentemente permanece vazia.



Fig. 3 - Visão aérea do CEU das Artes, em Bauru, São Paulo. Fonte: Google Maps, 2025

Saídas disruptivas e sistemáticas

Foram observadas três iniciativas que participaram de uma formação artística no interior do Estado de São Paulo por meio da proposição de vivências que oportunizassem o aprendizado sobre técnicas, junto à consolidação de novos grupos que pudessem seguir com autonomia. Este olhar é associado à perspectiva trazida pelo professor Xavier (2022)⁴, proferida em sua disciplina sobre locus e logus como arranjos disruptivos, produtivos intensos, vindos da cultura subalterna.

Três grupos foram mapeados para serem analisados e um deles é na periferia bauruense, instalado na sede formada por afirmação de parceria com o Instituto Profissional de Reabilitação Social (Ipresa), e outros dois, como grupos que resultaram do processo de formação em conjunto durante oito meses. As perguntas foram sobre as pessoas envolvidas, os processos que percorreram, as plataformas utilizadas e os protocolos éticos adotados.

Durante a entrevista com o primeiro grupo, conforme ocorriam as perguntas e retrospectiva sobre suas trajetórias e ações realizadas, houve um momento de retomada sobre a inspiração no Teatro do Oprimido, de Augusto Boal⁵, revelando a origem das intenções na formação continuada, na vida como teatro e na contestação política, priorizando o atendimento de pessoas marginalizadas. O Centro de Artes e Esportes Unificados da cidade, batizado de CEU das Artes⁶, foi o lugar propício para a realização de encontros semanais, oficinas artísticas, criação de cenários, ensino sobre pesquisa aprofundada, técnicas digitais e preparação para apresentações.

4 Fala do professor Juarez Tadeu de Paula Xavier na disciplina Locus e logus disruptivos da economia criativa, Unesp, em 2022

5 Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido. (n.d.). www.youtube.com/watch?v=VE48YJ767kQ

6 Os CEUs também já foram conhecidos como "Praças", PECs (Praça dos Esportes e da Cultura) e Praça do CEU, até serem rebatizados, voltando a chamar CEUs das Artes a partir da Portaria MinC nº54 de 18 de agosto de 2023.



Fig. 4 - Folleto mostrado en la entrevista a una participante de la asamblea de vecinos de Mataderos
Fotografía: archivo de la entrevistada. Fuente: Entrevista realizada septiembre 2024.

O segundo grupo contém a iniciativa de apresentação solo Rachel Pinke, no espetáculo *Caminhos do tempo*, em dança inspirada na cultura africana. Todo o seu relato de uma mulher parda, mãe de dois filhos e uma filha, expõe sua determinação para acreditar na dança como o seu trabalho, em que foi inspirada durante a sua infância ao ouvir os CDs de música clássica e dançar na sala de casa. Ela recebeu um financiamento como bolsa em uma escola de dança da cidade, participou de formação artística na antiga Oficina Cultural Regional Glauco Pinto de Moraes que proporcionou sua transformação como professora; mais tarde, viria a inaugurar o seu próprio salão e escola de dança em um espaço em sua casa. Ao juntar-se com o primeiro grupo no processo de formação chamado Ato Próprio⁷, refletiu sobre o que gostaria de dizer ao mundo e então decidiu criar o espetáculo *Caminhos do tempo*, inspirado no Orixá Exú para abordar fases do autoconhecimento e a dicotomia humana de forma a valorizar a ancestralidade e a cultura Iorubá/Nagô.

7 Projeto realizado pelo Grupo Ato na OAB de Bauru com espetáculos culturais gratuitos.

O relato da artista sobre o processo que vivenciou reforça o acolhimento recebido e os aprendizados sobre todas as técnicas envolvidas para o aprofundamento da pesquisa, o fazer criativo e colaborativo até o espetáculo. Ela conta sobre a busca de criar o cenário com recursos baratos, priorizando o uso de materiais encontrados para economizar e dar novas formas criativas, como a montagem da cenografia com uso do papelão e da pintura que compuseram grandes máscaras no palco representando cada Orixá da religião de matriz africana.

O início da sua apresentação é marcado pela filosofia do espelho, com a imitação de pessoas espectadoras, para mostrar em seguida, o sentimento de sufocar a partir desse ato. Então, alguns fios são esticados em direção à plateia e começa uma dança como se fosse uma luta para vencer seu sufocamento. A dançarina grita após a exaustão e, nesse momento, são erguidas as máscaras ao seu redor. Sua roupa é feita de macramê elaborada por ela mesma, a princípio com cores marrons, cinza e verde musgo, sendo ressignificada ao encontrar, por detrás de uma das máscaras representadas pelo Orixá Exú, o vestido com cores brilhantes e vivas de lilás, amarelo e laranja em que veste e é levada com uma dança cheia de força e leveza.

Esta mesma dançarina conta como a experiência no processo de criação a inspirou como mãe, levando a arte para casa, aplicando métodos que aprendeu no processo para envolver seus filhos; além disso, brinca sobre como tirou o dialeto da bronca com o termo de estar fazendo arte, pois afinal é o que ela mais deseja à sua família e à sua cidade, sonhando com um teatro em cada esquina. Ensinamentos como esses a levaram a promover coreografias de dança em escolas públicas, assim como passasse a receber convites para apresentações em eventos viabilizados por financiamento de editais, tais como a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB) e o Programa de Ação Cultural (ProAC).

O terceiro grupo entrevistado foi um grupo de teatro composto por jovens e adultos que escolheram trabalhar acerca da desinformação para falar do seu impacto negativo na sociedade, a partir do roteiro de Nelson Rodrigues⁸. Contam os porquês de acreditar no teatro, como conectarem-se entre si e consigo mesmos, sentindo-se transformados a partir da construção da encenação, tomando consciência sobre atitudes do dia-a-dia devido ao envolvimento e sentimentos trazidos em todo o processo, reforçando sua necessidade como ação política e de transformação social. Revelam o sonho em comum de poder trabalhar com a arte.

Conviver e percorrer na periferia bauruense, entre bairros que entrecruzam o Núcleo Residencial P. Geisel e o Ferradura Mirim faz perceber o CEU das Artes como um espaço em potencial para o uso das salas com oficinas, encontros, eventos, compartilhamentos, apresentações, aprendizados e acesso para novas oportunidades. A mensagem veiculada em carro de som foi ouvida nos bairros próximos, fazendo preencher todas as vagas destinadas para atividades de expressão corporal e artísticas no CEU. Foi noticiado como a biblioteca aumentou o número de empréstimos dos livros e é possível acompanhar os anúncios de eventos voltados como programação contínua do clube do livro e das oficinas, como a de bordado. Notoriamente, o espaço tem extremo potencial de promover numerosas atividades, receber grande quantidade de famílias, jovens, crianças e idosos em circulação para benefício de toda a comunidade. Entretanto é visível a falta de manutenção, salas vazias, abandono de áreas que acabam sendo tomadas por pessoas em situação de rua, falta de atividades com educadores contratados e, principalmente, a falta de gestores responsáveis pelo espaço e programação.

Agentes culturais independentes acabam articulando-se em coletivos que buscam recursos em editais públicos da Secretaria ou Ministério da Cultura, como o ProAC, Lei Paulo Gustavo (LPG) ou o PNAB⁹ para realizar atividades com o propósito de empoderar jovens da comunidade. Um exemplo foi a prática de oficinas de fotografia no bairro do Ferradura Mirim, realizadas por Victor

8 A peça *O beijo no asfalto* de Nelson Rodrigues foi escrita em 1960, abordando as tragédias sociais, moralismos e o impacto das fake news na sociedade brasileira.

9 Legislações de incentivo à cultura como PROAC (Programa de Ação Cultural), uma iniciativa do Governo do Estado de São Paulo criada em 2006; a Política Nacional Aldir Blanc e a Lei Paulo Gustavo foram instituídas em 2022.

Thiago, membro do Instituto Formando Mentes Coletivas (IFMC), que resultou em exposições na cidade, incluindo o próprio Centro Comunitário citado, reunindo apresentações de música, *Hip Hop*, maracatu, tendas com mulheres trancistas, entre outras atividades que atraíram moradores naquele dia e em outros espaços com datas programadas.

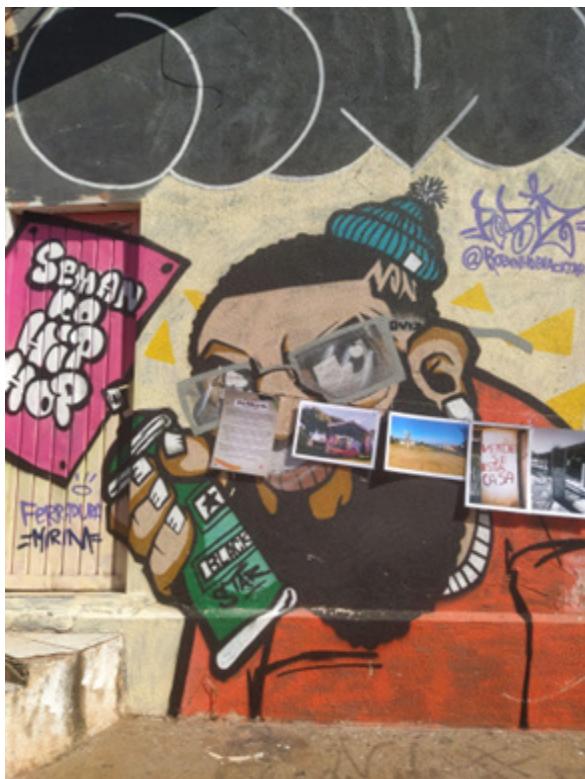


Fig. 5 - Exposição fotográfica no Centro Comunitário Ferradura Mirim. Fonte: Acervo pessoal.

Estes foram alguns fragmentos listados a partir do mapeamento realizado, destacados devido à formação de novos grupos autônomos e o resgate em trabalhar com os propósitos do Teatro do Oprimido; o reconhecimento da ancestralidade e valorização da expressão individual com profissionalização da arte; a vontade majoritária de trabalhar com o drama e manifestar para o mundo a distinção entre a verdade e a manipulação da informação; a oportunidade de vivenciar oficinas que inspirem e capacitem jovens para a atenção sobre o seu ambiente de convívio, com valorização e reconhecimento de suas obras de arte.

Análises e conexões que ligam os pontos

Santos (2018), na obra *Por uma outra globalização*, descreve na perspectiva de “três mundos em um só” para compreender o fenômeno do planeta globalizado, sendo como perversidade, fabulação e possibilidade, que serão adotados como critérios para a análise em questão. Nesses parâmetros, o autor leva em conta o estado das técnicas e o estado da política, pois a emergência de um mercado global surge das ações vindas de processos políticos eficazes que utilizam um sistema de técnicas avançadas e acabam gerando perversidades sistêmicas e violência estrutural, resultante da presença do dinheiro, da competitividade e da potência, consagrando o fim até mesmo da ética e da política (Santos, 2018, p. 55-56). Por isso mesmo, o reforço para uma globalização mais humana é necessário, ao pensar que essas bases técnicas podem servir a outros objetivos, se forem colocadas a serviço de fins sociais e políticos que misturem as diversidades sociais, provoquem um dinamismo entre pessoas e “filosofias”, valorizem a cultura popular e as experiências cotidianas que permitem conhecer novas possibilidades e escrever uma nova história (Santos, 2018, p. 21).

Ao aplicar os critérios nesse caso em estudo, como perversidade, a observação em bairros na periferia da cidade bauruense faz notar a permanência dos traços da violência sistemática, da pobreza, do racismo, das discriminações, da baixa autoestima e da consequente asfixia social, abordada principalmente como sofrimento das mulheres negras por Carneiro (2011). Não só no campo do território, mas agora no campo digital, os aspectos do colonialismo também se manifestam na forma da detenção de dados absorvidos, manipulados e mercantilizados pelas grandes corporações tecnológicas nos aparelhos celulares (Faustino & Lippold, 2023).

As fabulações são apontadas nas tendências para o empreendedor de si mesmo, de forma a apostar que o empreendedorismo pelo próprio ser artista ou produtor será a saída para a pobreza e a miséria de quem vive com poucos recursos e condições precárias de vida. Outro ponto pode ser mostrado que, mesmo

com maior posse do uso dos celulares em todas as classes sociais brasileiras, a proporção de acesso à internet se mantém desigual¹⁰, assemelhando ao termo da desigualdade digital (Nemer, 2021) e ampliando a diferença dos conhecimentos técnicos adquiridos para manusear programas mais complexos, ou mesmo quanto às condições de processamento de cada equipamento, dependendo da qualidade do material necessário.

As possibilidades que recebem ênfase no sentido de visualizar e planejar a viabilidade para a transformação social caminham para os conceitos da economia criativa, reforçada no sentido como política pública, ao invés de apenas como um modelo de negócio, pois contém a criatividade como recurso imaterial para criar cultura e promover a circulação socioeconômica material de forma ampla e escalonada nos territórios regionais; o cooperativismo de plataforma (Scholz, 2016), como forma de democratizar os meios de comunicação e tecnologia, sendo um modo de aprender o uso das tecnologias para impactar nos serviços públicos e fomento aos formatos solidários; o ativismo e expressão cultural, como viés artístico e emancipatório.

Portanto, resumem-se às pessoas com o potencial transformador a partir da valorização do fazer artístico, como agentes culturais e atores sociais, que elaboram processos de produção cultural com envolvimento da criatividade, do ativismo, do diálogo, da articulação em rede e consolidação de parcerias, usando o espaço público e o ciberespaço, abastecidos de protocolos éticos que valorizam a cultura negra e local, na busca pela justiça social e pela emancipação social. Nas palavras de Boal (2022),

caminhar não é fácil. As sociedades se movem pelo confronto de forças. Não pelo bom senso, pela caridade e pela justiça. Não basta consumir cultura, é necessário produzi-la; não basta gozar arte, é necessário ser artista; não basta produzir ideias, é necessário transformá-las em atos sociais, concretos e continuados porque nós entendemos que arte e cultura são formas de combate tão importantes como

10 Informações coletadas na Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD), sobre o módulo de Tecnologia da Informação e Comunicação (TIC), realizada em 2023 pelo IBGE.

ocupação de terras improdutivas e organização política e solidária. Sonho com o dia em que o Brasil inteiro e no inteiro mundo, haverá em cada cidade, cada povoado e em cada vilarejo, um ponto de cultura onde a cidadania possa criar e expressar a sua arte a fim de compreender melhor a realidade que deve transformar. Nesse dia, finalmente, terá nascido a democracia. Ser cidadão não é viver em sociedade, é transformar a cidade em que se vive. Com a cabeça nas alturas, os pés no chão e mãos à obra. (Boal, 2022)

Considerações finais

As consequências em hipótese, ao reunir atividades de formação artística para crianças, jovens, adultos e idosos, são no sentido do empoderamento e da autoestima, formação de currículo, profissionalização com inspirações para a pesquisa com foco em transformação social por meio do ato performático no espaço público, seja com a preparação para ocupação dos palcos, em acesso aos processos de seleção de projetos culturais e nas próprias câmaras municipais, com representação comunitária e influência política para a legislação favorável à prosperidade de quem vive em áreas marginalizadas.

Ressalta-se a importância do papel dos movimentos sociais, agentes culturais e atores sociais que incluem a cultura em suas ações, valorizando o fazer artístico, a partir da contestação sobre viver com a opressão, e poder se apropriar das tecnologias existentes para resgatar antigas formas de expressão coletiva sobre questões locais, comuns, nacionais e planetárias, além de poder reinventar novas possibilidades dentro do mundo globalizado e capitalista, ou seja, não uma saída do, mas no capitalismo.

Torna-se vital recriar novas formas de solucionar problemas cotidianos, com modos de poder gerar oportunidades para expressar sua própria subjetividade e sensibilizar outras pessoas com causas sociais e ecológicas, aumentando o impacto ao

apresentá-las nas praças, centros culturais e comunitários, bibliotecas, fábricas de cultura, nas ruas e todos os espaços públicos que tenham seus propósitos associados. De toda forma, a escala de transformação social depende do avanço de políticas públicas que envolvam a estrutura da qual as classes sociais mais pobres são sujeitas rotineiramente, tanto sobre a infraestrutura de moradias, de projeto de urbanização para os bairros marginalizados e circulação com mobilidade urbana com linhas de ônibus que conectem ao centro e outras regiões da cidade, que possam oferecer novas oportunidades de vida, quanto ao acesso gratuito às atividades educativas e culturais, fomentando o capital social e cultural das pessoas moradoras de determinadas comunidades.

Com base na etnografia e nos dados de entrevistas coletadas, pontuam-se acerca da importância da existência e da proliferação de editais culturais, com prazos duradouros, informações e plataformas que favoreçam a inclusão social e capacitação para as inscrições. Existe a urgência de transformação social com democratização de meios para ascensão social e melhoria na qualidade de vida em modo equânime e emancipatório, a partir da cooperação e da solidariedade como princípios, alinhadas às parcerias estratégicas para financeirização da cultura.

O fazer artístico é uma alternativa essencial para gerar renda e promover ação política na reivindicação de direitos que reconheçam a história brasileira colonial para a reparação, solidária e justa. Culturas subalternas, ou contra-hegemônicas, ou em conflito com o *status quo*, precisam criar formas disruptivas e inovadoras que ganhem impulso ao obter apoio e têm mais potencial no campo experimental de mudanças enquanto pratica o papel de cidadania na busca pelas condições equânimes e socioeconômicas.

Referências

Carneiro, S. (2011). *Racismo, Sexismo e Desigualdade no Brasil*. Selo Negro.

Collins, P. H. (2020). *Interseccionalidade*. Boitempo.

Custódio, L. (2016). *Midiativismo de favela: reflexões sobre o processo de pesquisa* (1a. ed.). University of Tampere.

Cunha, K. P. L., & Yanaze, M. H. (2025). Economia criativa, um paradigma de política pública contemporâneo? Uma discussão conceitual. *Revistas USP*, 78-87. <https://revistas.usp.br/organicom/article/view/139296/134637>

Fanon, F. (1965). *Os condenados da terra*. Editora Ulisseia.

Faustino, D., & Lippold, W.F. (2023). *Colonialismo digital: por uma crítica hacker-fanoniana*. Boitempo.

Ferro, A. P. R. (2015). A netnografia como metodologia de pesquisa: um recurso possível. *Educação, Gestão e Sociedade: Revista da Faculdade Eça de Queirós*, 5(19).

Fipe. (2025). *Revisão do Plano Diretor e da Legislação Complementar de Parcelamento, Uso e Ocupação do Solo do Município de Bauru*. <https://sites.bauru.sp.gov.br/planodiretor/documentos>

FGV Social. (2022, 28 de junho). *Mapa da Nova Pobreza. Centro de Políticas Sociais*. <https://cps.fgv.br/pesquisas/mapa-da-nova-pobreza>

FGV Social. (2022, 18 de julho). *Mapa da Nova Pobreza: Estudo revela que 29,6% dos brasileiros têm renda familiar inferior a R\$ 497 mensais*. Portal FGV. <https://portal.fgv.br/noticias/mapa-nova-pobreza-estudo-revela-296-brasileiros-tem-renda-familiar-inferior-r-497-mensais>

Geertz, C. (1973). *A interpretação das culturas*. Zahar Editores.

IBGE (2024). *Favelas e comunidades urbanas*. <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv102062.pdf>

Mbembe, A. (2018). *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. n-1 edições.

Nascimento, C. C. (2025). *Imagens de controle: a perpetuação do racismo na publicidade brasileira*. (Tese de Doutorado). Unesp, Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia. São Paulo.

Nemer, D. (2021). *Tecnologia do Oprimido: desigualdade e o mundano digital nas favelas do Brasil*. Editora Milfontes.

Rede Nossa São Paulo. (2023). *Mapa da Desigualdade*. www.cidadessustentaveis.org.br/arquivos/RNSP/Mapa-da-Desigualdade_2023.pdf

Ribeiro, C. (2025, 8 de maio). *IBGE: cai a desigualdade da renda entre ricos e pobres no Brasil*. Agência Brasil. <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/economia/audio/2025-05/ibge-cai-desigualdade-da-renda-entre-ricos-e-pobres-no-brasil>

Rolnik, R. (2015). *Guerra dos lugares: a colonização da terra e da moradia na era das finanças*. Boitempo.

Santos, M. (2018). *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Record.

Santos, S. M. A. (2017). O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. *Plural*, 24(1), 214-241. <https://doi.org/10.11606/issn.2176-8099.pcs0.2017.113972>

Scholz, T. (2016). *Cooperativismo de Plataforma: Contestando a economia do compartilhamento corporativo*. Fundação Rosa Luxemburgo; Editora Elefante; Autonomia Literária.

: ENTREVISTA

“A cidade só é vital sendo o que ela é”: Entrevista com o arquiteto Paulo Mendes da Rocha

“The city is only vital if it is what it is”: Interview with architect Paulo Mendes da Rocha

“La ciudad solo es vital si es lo que es”: Entrevista al arquitecto Paulo Mendes da Rocha

Ana Gabriela Dickstein Roiffe

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO

Realizada em agosto de 2005, como parte de pesquisa de mestrado sobre o *Arte/Cidade* (1994-2002), esta entrevista inédita com Paulo Mendes da Rocha (1928-2021) aborda o processo de criação de uma obra de sua autoria, no Moinho Central, região central de São Paulo, para a terceira edição do projeto (1997). Esse trabalho torna-se ponto de partida para aquele que foi um dos mais importantes arquitetos do país discorrer sobre a arte, a cidade contemporânea e a própria existência humana.

Palavras-chave: arquitetura, arte, cidade, urbanismo

Trabalho submetido: 26/06/2025
Aprovado: 22/09/2025

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
© 2025 Ana Gabriela Dickstein Roiffe

ABSTRACT

Conducted in August 2005 as part of a master's research on *Arte/Cidade* (1994-2002), this unpublished interview with Paulo Mendes da Rocha (1928-2021) explores the creative process behind one of his works at Moinho Central, in downtown São Paulo, for the third edition of the project (1997). This work became the starting point for the reflections of one who was among the country's most important architects on art, the contemporary city, and human existence itself.

Keywords: architecture, art, city, urban planning

RESUMEN

Realizada en agosto de 2005, como parte de una investigación de maestría sobre *Arte/Cidade* (1994-2002), esta entrevista inédita con Paulo Mendes da Rocha (1928-2021) aborda el proceso de creación de una obra suya en el Moinho Central, en la zona central de São Paulo, para la tercera edición del proyecto (1997). Este trabajo se convierte en punto de partida para que quien fuera uno de los arquitectos más importantes del país reflexione sobre el arte, la ciudad contemporánea y la propia existencia humana.

Palabras clave: arquitectura, arte, ciudad, urbanismo

Ana Gabriela Dickstein Roiffe é doutora em Letras pelo Programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, com estágio de doutorado na Universidade de Princeton (bolsa Capes/Fulbright) e mestre em Ciências Sociais (com concentração em Antropologia) pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do IFCS/UFRJ. É autora do livro *O Brasil de Jack Smith: arte queer, tropicalista e underground* (2024, Eduerj).

<http://orcid.org/0000-0002-8767-2824> | anadickstein@gmail.com

Poucos meses antes de Paulo Mendes da Rocha (1928-2021) ganhar o Prêmio Pritzker de Arquitetura, a mais alta distinção mundial da área,¹ o próprio arquiteto me recebeu em seu escritório, na República, região central de São Paulo. Diferentemente de jornalistas e pesquisadores interessados nas grandes realizações de um dos principais representantes da arquitetura moderna no país, ao lado de nomes como Oscar Niemeyer (1907-2012), Lúcio Costa (1902-1998) e Vilanova Artigas (1915-1985), o que me levava a procurá-lo era a obra de sua autoria criada para o *Arte/Cidade 3*, em 1997 – motivo que, segundo o próprio, despertara-lhe curiosidade.

Com o filósofo Nelson Brissac Peixoto como um de seus principais idealizadores, o *Arte/Cidade* realizou-se na capital paulistana ao longo de quatro edições, convidando artistas, arquitetos e urbanistas para produzir pensamentos e ações sobre a megalópole, por meio de artigos, obras de arte e intervenções em espaços muitas vezes degradados, depredados, ocupados ou em vias de ser gentrificado. A primeira edição (*Arte/Cidade 1: Cidade sem janelas*) foi realizada em março de 1994 no então desativado Matadouro Municipal da Vila Mariana (atual Cinemateca Brasileira) e recebeu instalações, projeções, performances, peças teatrais, palestras e outras obras de 15 convidados, como o cineasta André Klotzel e o músico e poeta Arnaldo Antunes. Em outubro do mesmo ano, o *Arte/Cidade 2: A cidade e seus fluxos* distribuiu-se por três diferentes edifícios, entre o Viaduto do Chá e o Vale do Anhangabaú, com intervenções de 22 artistas, a partir de questões referentes à imprevisibilidade dos deslocamentos urbanos e comunicacionais. A edição seguinte (*Arte/Cidade 3: A cidade e suas histórias*) foi apresentada entre outubro e novembro de 1997, tendo como eixo o “percurso como fio condutor da organização e da história da cidade” (Peixoto, 2002, p. 103). Reinscrevendo, como palimpsesto, as ruínas da indústria cafeeira, no início do século XX, na São Paulo das megaexposições², o projeto propôs a realização de intervenções ao longo de um trajeto de trem que totalizava 5 km, iniciando-se na Estação da Luz, passando pelo abandonado Moinho Central e finalizando nas chaminés e canos de caldeira que haviam restado das Indústrias Matarazzo. Em meio a

1 Um dos mais reconhecidos arquitetos do país, o capixaba Paulo Mendes da Rocha recebeu uma série de premiações antes e depois do Pritzker, que incluíram o II Prêmio Mies van der Rohe de Arquitetura Latino-Americana (2000), o prêmio Arquiteto do Ano (2010), da Federação Nacional dos Arquitetos e Urbanistas, o Leão de Ouro da Bienal de Veneza (2016) e o Prêmio Imperial do Japão (2016), além de ter vencido uma série de concursos nacionais e internacionais. Com sua arquitetura moderna, representante da chamada Escola Paulista, criou projetos como o Museu Brasileiro da Escultura (1988), a renovação da Praça do Patriarca (1992), a reforma da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1993), o Centro Cultural Fiesp (1998) e o Cais das Artes, com previsão de inauguração em 2026, em Vitória, sua cidade natal. Em São Paulo, onde se formou arquiteto, foi convidado por Vilanova Artigas para lecionar na FAU/USP, até ter seus direitos políticos cassados pelo AI-5, retornando ao posto no período de redemocratização. Participou também de inúmeras exposições internacionais, como a Bienal de São Paulo, a Bienal de Havana, a Documenta de Kassel e a Bienal de Veneza (Piñón, 2002; Wisnik, 2012).

2 A descrição vai ao encontro da análise de Lorenzo Mammi, para quem o *Arte/Cidade 3* “descobriu uma cidade morta nas entranhas da cidade atual” (1997).

uma logística que demandou negociações entre diferentes atores, como curadores, organizadores, engenheiros, agentes públicos e patrocinadores, 35 artistas e arquitetos apresentaram obras nos mais variados meios e escalas. A última edição (*Arte/Cidade 4*), realizada de março a maio de 2002, ampliou o caráter propositivo do projeto, em diálogo com essa ampla rede de entes, que incluíram também propostas urbanísticas e sociais, ocupando uma área total de cerca de 10 km², entre os bairros do Brás, Belém, Tatuapé, Pari, Bela Vista e Cambuci (Dickstein, 2006; Peixoto, 2002).

Como mestrande de Ciências Sociais na Universidade Federal do Rio de Janeiro, eu procurava articular, orientada por Els Lagrou e financiada pela Capes, de que maneira algumas obras das diferentes edições do *Arte/Cidade* colaboravam para a reflexão sobre sentidos de agência, a partir de objetos, de conceitos e de ações (Dickstein, 2006). Para o *Arte/Cidade 3*, Paulo Mendes da Rocha havia proposto – em sua primeira e única participação no evento – colocar em funcionamento um elevador desativado para percorrer os seis andares do Moinho Central, aludindo ao processo de verticalização da cidade. Como lembra Ângelo Bucci sobre o trabalho, tratava-se de um “elevador de obras, sem vedos nem fechamentos. Com isso, expôs duas máquinas: elevador e ferrovia” (Bucci, 2005, p. 20-21). Embora seu trabalho não estivesse entre os mais destacados da terceira edição, o arquiteto figurava na lista de entrevistados especialmente pela relação que seria capaz de estabelecer entre a criação artística e a atuação urbanística, tema de relevância para a pesquisa naquele momento.

No dia 17 de agosto de 2005, o arquiteto me recebeu com grande disposição em seu comprido escritório, onde passamos uma tarde inteira conversando, o que gerou duas horas de gravação. Se é certo que o ponto de partida foi a sua obra no *Arte/Cidade*, que o instigou a atentar para aspectos mais lúdicos que funcionais, a entrevista tornou-se um traçado de suas reflexões sobre a cidade, a arte e a arquitetura. Como se pode observar adiante, a fala do arquiteto segue o fluxo das águas, tal como as ondas de Manuel Bandeira, a quem o arquiteto evoca durante a entrevista. Em meio

a idas e vindas, que foram mantidas para que leitores pudessem acompanhar seu processo de elaboração das ideias, o arquiteto criticava o abandono dos grandes centros urbanos, ao mesmo tempo em que se revestia de entusiasmo ao discorrer sobre a monumentalidade das criações humanas, desde simples torneiras e alavancas às pirâmides e à própria cidade (“a suprema obra de arte”). Revelam-se, assim, em suas frases tanto um pensamento moderno, dotado de valores universais, como um posicionamento crítico a essas mesmas manifestações, tal como também pontuava Hélio Piñón (2002), em livro sobre o arquiteto.

Embora não tenha sido usada na dissertação de mestrado, por questões inerentes à própria pesquisa, as fitas cassete desta entrevista inédita foram guardadas como uma preciosidade, à espera do seu tempo. Vinte anos depois, seguem finalmente trechos selecionados deste bate-papo.

Como foi o seu projeto no Arte/Cidade 3?

Fui chamado pelo curador, pelo Brissac [Nelson Brissac Peixoto, principal idealizador do projeto]. Ele convidou para essa [edição] justamente porque ele fez entrar o interesse sobre a questão dessa área de trem³. Em todas as cidades do mundo há espaços enormes; no caso do trem, antigos armazéns, pátios de manobras. Na inauguração da ferrovia, isso amparava a cidade [de São Paulo]. Mas amparava o arrabalde de cidade. E hoje essas áreas estão no coração da cidade. A questão da geografia e do valor que se dá nessa visão capitalista, na questão da geografia e da terra... Você pode ser dono de um território e lá faz o que quiser. E é um dos fatores mais terríveis porque você constrói edifícios para continuar a especulação sobre a matriz anterior, que era para fazer casinha. Aí a cidade vai mesmo para a rota do desastre muito rápido. Mas a ferrovia surge dessa embrulhada toda, com um valor muito grande, pela sua inexorável geografia e geomorfologia. Ou seja, desde o começo não se pode fazer uma ferrovia com um traçado onde haja menos de 200 metros de raio, senão o trem cai fora. E inclinação maior do que 0,5%, 0,1%, senão o trem não consegue. Portanto, são

³ Reitera-se que o Arte/Cidade 3 desenvolveu-se ao longo da uma importante linha de trem desativada, na região central de São Paulo, que percorria localidades essenciais para a consolidação da industrialização no início do século XIX, como a Estação da Luz, o Moinho Central e as Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo.

territórios privilegiados, a geografia é excelente dentro da cidade. O lugar que ele escolheu, o antigo trem – que não é antigo, a ferrovia ainda está lá, mas com outras atividades –, é muito interessante⁴. E chamou arquitetos porque é um dos grupos que pensa a cidade com mais nitidez, além de artistas plásticos. É interessante para um arquiteto, no caso, porque foi um jogo, um certo momento lúdico da questão. “Faça o papel do artista”, para um arquiteto. Você se livra um pouco dessa estrita responsabilidade do caráter da funcionalidade.

Quais foram as orientações para a criação da obra?

O Brissac falou mais ou menos da região, do lugar. Ele dizia: “Paulo, você vai fazer o trabalho aqui” [no Moinho Central]. Essa linha da antiga ferrovia que entrava em São Paulo, tinha reservado dentro da cidade, estava até hoje uma trincheira verdadeira ao longo da linha, com áreas abandonadas, armazéns. Havia, inclusive, alguns armazéns de antigas indústrias belíssimas... Matarazzo, o Moinho Santista e dentro da ferrovia. Esses espaços abandonados em ruínas. Para nós, americanos, é muito interessante. Por causa da rapidez, tudo, 10, 15, 20, 50 anos, é, para nós, uma ruína. Uma vez desativada, uma chaminé, de 70 metros de altura, seis metros de diâmetro na base... Você pode entrar lá embaixo, porque havia as caldeiras ali, e olhar aquele tubo⁵. O arquiteto, no caso, promete que há duas portas interessantes: dar uma de arquitetura um tanto barroca, fazer um florão, um arco, ou raciocinar com uma questão ligada diretamente à arquitetura diante de tudo isso, a dimensão mecânica da cidade contemporânea como um recurso para a satisfação humana. Não como uma visão passiva, de que a cidade agora é uma selva de pedra. Não é esse tipo de coisa, ao contrário. Ainda bem que contamos com metrô e elevador, porque é uma maravilha a ideia de uma cidade que pode se concentrar adequadamente para tudo, como deseja. Estar junto, gozar melhor a vida... Porque a questão não é a economia que fica mais barata, como se diz. É uma espécie de estética tirada do êxito da técnica. Se você enxerga um menino que empina um papagaio numa favela, é o êxito da técnica numa dimensão lírica.

⁴ Um dos principais espaços daquela edição, a Casa das Caldeiras – parte das Indústrias Matarazzo – sedia atualmente os mais diversos tipos de eventos corporativos, artísticos, sociais e culturais. Quanto ao Moinho Central, tem sido palco de controvérsias disputas territoriais. Desde os anos 1990, formou-se na área do entorno, entre as linhas do trem, a chamada Favela do Moinho, que tem passado por episódios de incêndio, repressão policial e tentativas de remoção da população, como parte de um processo ativo de gentrificação do Centro de São Paulo (Honório & Dauer, 2025).

⁵ Refere-se à Casa das Caldeiras, parte das Indústrias Matarazzo, constituída por três chaminés com mais de 30 metros de altura, onde foram realizadas diversas obras do Arte/Cidade 3.

Pode-se dizer que esse êxito da técnica é um encantamento também?

Sim, claro! Foi isso que eu quis dizer com a imagem do papagaio: não é simplesmente um êxito mecanicista, nem é confiar na técnica porque ela não sabe nada. Não é um êxito ligado ao moderno. Eu convoco a técnica para amparar meus altos desejos e desígnios. Como a língua, a escritura, o alfabeto, o léxico, é uma técnica, pode servir ao discurso do filho ou do poeta. Antigamente, a vovó ia buscar água na fonte. Hoje você abre uma torneirinha em um espaço mágico que não havia. Novas exposições espaciais são, para nós, outra arquitetura. Há arquitetos que pensam que não, até hoje inclusive, que arquitetura é mesmo ser azul, inclinado para lá e inclinado para cá, tem um telhadinho. Para mim, arquitetura é justamente montar na vertical todos os espaços de trabalho. Aí você mede, com maior razão, a dimensão do erro. Grosso modo, pode-se dizer: não temos nenhuma cidade contemporânea até hoje feita ainda, o que mais ou menos era de se esperar porque tem que fazer uma por cima da outra. Nós não precisamos muito bem ainda.

Como você imagina uma cidade contemporânea?

Eu não consigo imaginar, porque não é possível ainda. Imagine uma Veneza, feita por navegação, mercado, comércio. Aquilo é alta burguesia, não é mais só nobreza. Apesar da convivência com tudo isso: riqueza, comércio, navios, África, através do Mediterrâneo. Se você desembarca lá embaixo e sobe em lombo de burro, para vender na Europa, roubam tudo. O negócio é vir com o navio carregado e botar a mercadoria no coração da Europa. Adriático, Laguna Veneta, é só lama. Como vamos fazer uma cidade? Ah, mas vamos fazer. Então os canais, aquelas esplanadas, como se fosse o continente, é isso que eles fizeram. Com uma sabedoria para manter o fluxo das águas, que não inunda tudo. Eles fizeram uma cidade dentro da água, como o Trieste, para pôr o comércio dentro, no coração da Europa. Imagina que, em vez de Brasília, nós tivéssemos dito: "Não vamos desmantelar o Rio de Janeiro e dizer que a capital vai mudar. Vamos fazer uma cidade polo de

desenvolvimento do Cerrado. Vamos fazer uma outra. Porque é uma questão, inclusive, o problema das águas no Pantanal. Vamos fazer uma Veneza agora". Você imagina? Se eu disser "Vamos fazer uma Veneza agora" e fizermos, eu é que estou usando a técnica que está lá. Ela sozinha não faz nada, mas é possível. E aí aparece nossa Veneza, feita na América Latina, em cima da água do Pantanal, uma imagem do êxito da técnica – se bem convocada, porque a bomba atômica também é êxito da técnica. É essa dimensão dialética da nossa inteligência, senão ela pode produzir um desastre. A Veneza atual me encanta. Imagina o Rio de Janeiro... Se fosse o caso, só pelas formas que tinha, pelas galerias, porque já o Rio de Janeiro possui algumas características de mentalidade ou conhecimento do urbanismo contemporâneo, mesmo como uma técnica belíssima. A reurbanização do Morro do Castelo, que foi arrasado, com aquelas galerias. Você imaginou aquilo com lanchas, com naviozinhos? Já Rio-Niterói, Praça 15, o que seria fazer [essas construções] hoje? Inclusive para os venezianos, a Veneza pode ser um desastre, pode-se dizer que é um desastre, porque vai cair, não é possível manter mais aquilo. Construir edifícios entre barcos, navios que não revolvem as águas, movidos a turbininhas, como a gente já viu, coisas assim, passageiras. Nem eu sei dizer como é que seriam essas cidades. Porque são cidades que são necessárias. Ainda existem esses largos espaços em que é razoável imaginar cidades para a nossa sustentação e o nosso desenvolvimento. Se você imaginar que nunca se ligou aqui, com ferrovia, o Atlântico com o Pacífico! Na América Latina estamos até hoje condenados ao Canal do Panamá e ao Estreito de Magalhães. Olhando um para a cara do outro peruanos, chilenos, brasileiros, colombianos, argentinos. Não é como se não houvesse outra alternativa, mas seria a justa perspectiva de consolidar, construir a paz na América Latina, fazer com que os povos se conhecessem mais de perto. Estamos condenados a só olhar a África do outro lado. Por quê? Está sendo difícil organizar, estabelecer o horizonte que se levanta neste mundo, porque há cada vez um tropeço maior. Ainda há muito racismo, muita visão colonialista. Poderíamos dizer que a nossa era se caracteriza pela revisão crítica do colonialismo a duras penas. Do que nós estamos falando? São coisas objetivamente,

materialmente, belas, não é? Pegar as barcas é um dos passeios mais belos. Então, você vê que tudo isso, essa realização do habitat humano, a natureza não oferece. Se você imaginar que a pedra que cai, se você puder por aí constatar que há uma força lá, força da gravidade, e que isso é um trambolho, que pode cair no dedão do pé. Se você prestar atenção, talhar de um certo modo geométrico e construir um arco, como os romanos fizeram, daí vai para a frente. O que é importante é desse êxito que eu estou falando, não da técnica. Você podia depois dizer é monumental. Nós somos monumentais. A existência humana é monumental!

E quanto à obra realizada no Arte/Cidade?

Aquilo era uma ruína. Seria para não demolir nunca porque a estrutura era forte, havia máquinas lá dentro, pedaços de lajes, escadarias. E havia algumas pessoas que dormiam lá. Agora, faltava elevador. Então, pus um elevador. Só que a minha ideia, como era uma manifestação desse tipo, é que houvesse uma bela luz nesse elevador, uma lâmpada, e que ele ficasse para baixo e para cima o tempo inteiro, porque o que queria se exibir era essa dimensão mecânica. Para fazer essa reflexão. Lembrar dessa dimensão, inclusive, dessa mecânica dos fluidos, da água.

O seu olhar para o mundo tem a ver com o fato de vir de uma família de engenheiros⁶?

Não é assim. Então, quem não é filho de engenheiro tá perdido. Se você mora no Rio de Janeiro, por exemplo, você tem que entender de ventos, deveríamos ser mais atentos. A arquitetura é um discurso sobre todo esse êxito. Só o homem pode ter essa possibilidade, assumir consciência sobre o que quer saber. Você não saberá nem sempre tudo, mas é uma convocação de totalidade, do conhecimento, do tempo que está vivendo, tão breve, né? A arquitetura como um discurso sobre tudo isso, êxito, realização. Então, a arquitetura como discurso é uma ideia muito bonita, tem muito a ver com literatura, com pouquíssimos recursos. A construção progrediu muito, mas são poucos recursos, como as

6 Paulo Mendes da Rocha era filho do engenheiro Paulo de Menezes Mendes da Rocha (1887-1967), diretor da Escola Politécnica da USP (1943 a 1947) e neto de Serafim Dernenzi (1863-1941), responsável por grandes obras de infraestrutura no Espírito Santo (Orlandi, 2021).

25 letras de um alfabeto, e a literatura faz tudo com isso aí, e várias línguas. Nós também. Cálculo de estruturas, comportamento, estabilidade do material, resistência do material não são recursos infinitos, mas são muito grandes. Um exemplo lindo de tudo isso é a pirâmide do Egito. Por que diabo aquela pirâmide tem tanta força e representa tanto? Não é nada de simbologia, simbolismo anterior. A pirâmide é comovente porque é impossível. O primeiro desejo seria o quê? Pôr uma pedrinha a 140 metros de altura naquela planura para dizer: "Olha, estamos aqui!". Hoje você constrói com máquina, grua, bombas, lançamento de concreto. Sem máquina, como é que você faz isso? A pirâmide é a máquina da sua própria fabricação. Por isso é que ela é linda. Você pega um tratado de mecânica, primeiro capítulo de Física, chama-se "Máquina Simples", que é a alavanca. Dá-me uma alavanca, um ponto de apoio, que eu levanto o mundo. A ladeira é uma máquina. O plano inclinado é uma máquina. Por isso que é belíssimo. Tanto que você tem que ver que beleza que há na ideia do Museu de Caracas, do Niemeyer, que é uma pirâmide⁷. Ou seja, no fundo o que eu queria dizer, o pretexto de uma obra de arte é também para fazer um discurso. Uma obra engajada, como todas as coisas são. Se a casa popular é uma baleia, ela não existe por causa da malignidade da classe dominante que nós temos aí. A cidade, nós possuímos recursos para fazer a casa popular. Ao lado do metrô, ao lado da escola, perto do hospital, e não no arrabalde.

Você se refere também a uma falênciurbana...

Sim, é outra dimensão, é a dimensão política. Então, se é fascista ou aristocrata, como queira, a cidade não é feita para pobre.

O que aconteceu com o seu elevador depois que acabou o projeto Arte/Cidade?

O elevador era inútil, era só para manifestar a mecânica do que era feito na cidade. Acho que ele nem servia os andares direitinho. Ou não, fizeram um estradinho em cada andar, podia ter sido usado. Ou não fizeram um estradinho em cada andar, podiam ter sido

7 Refere-se ao projeto do arquiteto Oscar Niemeyer para o Museu de Arte Moderna de Caracas (1954-5). A construção suspensa teria forma de "tronco de pirâmide invertida" (Fraga, 2006, p. 2), como representante da hegemônica arquitetura moderna daquele momento. Encomendado para representar a modernização da cidade venezuelana, em meio à ditadura de Marcos Pérez Jiménez (1952-58), o projeto jamais foi construído.

os andares. Mas como não tem muita segurança para o público, não seria homologado para os visitantes. Era só ver o engenho: ele estava desmontado, jogado no lixo, botado fora, no ato que foi posto lá. Não era para ficar. Por exemplo: o Arte/Cidade não é uma coisa que dura um certo tempo? Depois desmonta, inclusive devolve, porque eles alugam essas coisas, as guias, as máquinas, esses elevadores de obra. Então, aquele elevador não pretendia ficar de jeito nenhum, era só uma demonstração.

Qual a diferença de um simples elevador e deste elevador específico, neste contexto, dentro de circuito de artes?

Como obra de arte, não há diferença entre elevador de obra, elevador de luz. É a máquina-elevador e o trem, a dimensão mecânica, da verticalização e da horizontalização.

O que é uma obra de arte?

É um discurso claro. A passagem é a seguinte: suponha um poema feito com poucas letras, que possa ser citado com quatro, cinco, meia dúzia de palavras. Suponha uma pessoa que não conhece aquele poema, não tem poema nenhum. Aí você chama o Manuel Bandeira e diz assim: "Nas ondas da praia / Nas águas do mar / Quero ser feliz / Quero te encontrar".⁸ Ah, é um poema! Então, é a oportunidade da coisa que faz você ver aquilo, essa junção toda. Ele inverte: "Nas ondas da praia / Nas águas do mar / Quero ser feliz / Quero me afogar". Como que um feliz que quer te amar pode querer se afogar? Afogar demais, uma totalidade, basta. E a morte é convocada como horizonte de prazer, de felicidade. Então, a mesma coisa é obra de arte ou não.

8 Trata-se de uma referência ao poema *Cantiga*, parte do livro *Estrela da Manhã* (1936), de Manuel Bandeira.

Como você acha, de uma maneira geral, que a arte pode pensar a cidade?

Não penso que possa haver uma obra de arte lá e uma obra de arte aqui. É como falar ou fazer um discurso, ou conversar ou passar uma cantada, ou escrever um poema, ou registrar um poema do

que é um poeta. Tomando a questão do público e do privado como uma referência, é esse dilema. No caso da arquitetura, para um arquiteto, se é espaço, é público! Não existe espaço privado no conceito de arquitetura. A primeira coisa que surge na sua mente se você estrutura um pensamento é editar esse pensamento. Se você lembrar que Shakespeare tinha a mão toda preta, porque usava um tipo de pena que mergulhava no nanquim e depois não dava nem para lavar mais, é matéria. E mesmo a quantidade de tinta vai para onde? Numa folha de papel e os símbolos A, B, C, em inglês, francês, italiano. Então, estamos condenados a fazer coisas para o outro ver, para editar o pensamento. Não existe espaço privado, não é espaço. Então, condomínio privado, como é que chama isso? Espaço privado. Se você pega um menino que vai num colégio pago, que é tudo fechado, a mãe leva de automóvel, você está privando esse menino da parte mais importante da sua educação, que é, pouco a pouco, iniciar um certo trabalho de modo público na escola. Uma das grandes infâmias da nossa época é a ideia de ensino pago porque você não pode cobrar para ensinar o outro. É o supremo desejo do homem, é o que nos moveu para estarmos aqui até hoje. Eu gostaria de dizer que a suprema obra de arte, o nome é a cidade.

E que obra de arte é São Paulo?

Tem 20 milhões de habitantes. Todo dia pessoas vão e voltam do trabalho. É uma consciência, uma demonstração fantástica, comovente, monumental, da consciência humana sobre essa condição no planeta, do habitat humano. É uma porcaria São Paulo! Por que a turma não vai embora? A cidade é a suprema manifestação do desejo do homem de viver bem no planeta, no universo. Isso não apazigua o que sabemos. O planeta não é infinito, mas você pode dizer que o homem já providencia e espera, pode ter essa expectativa, alimentar essa expectativa da expansão da vida humana no universo. O pessoal está lá trabalhando. Essa outra comandante trouxe a nave de volta. É tão linda essa imagem da nave trazida por uma mulher, comandante. Pode não ter sido pensado como imagem, mas é uma imagem muito linda. Assim

que ela desceu, perguntaram, você lembra? O que você pensou nesse último momento? Porque houve muita aflição. A nave estava ruim, inclusive nos últimos minutos, tiveram que trocar o aeroporto. E ela conseguiu. Eu pensava na tripulação. Pensava que era menina, de cuidar, maternal⁹. É uma maravilha essa dimensão lírica, poética, artística... Então, nesta obra em que a gente está aqui, nós conversando, as pessoas vivendo, trabalhando... Até onde ela vai chegar? Como é alimentada e realimentada com a expectativa de um eterno inacabamento do gênero humano no universo? O planeta vai se resfriar, não vai ser habitável. Já estaríamos habitando outros planetas, outras formas de vida. É uma aventura, uma passagem que não é brincadeira. Estamos aqui para gozar, para ser, para essas coisas que a religião, por exemplo, põe, para afastar a angústia. Não devia faltar habitação, nem a cidade ser um mistério. É sempre uma perspectiva de esclarecimento. Picasso faz uma mulher chorando cristais.¹⁰ E mesmo a Guernica... ninguém comenta que na Guernica há uma lâmpada. Já tinha luz elétrica em Guernica, e foi uma suprema violência: destruíram a luz elétrica. Essa era a cidade... Da luz humana, da luz que o homem construiu. Outra coisa interessante sobre essa questão da arte e técnica: São Paulo industrializou-se porque tinha energia elétrica, a companhia Light. Os canadenses sugaram as águas do Rio Pinheiro através do Tietê e levaram para perto da Serra do Mar. Jogaram para baixo tudo, compraram três usinas, botaram uma linha de trem e foram embora. Nos exploraram mais uma vez. E São Paulo não tem abastecimento de água, nem nada. Eles destruíram o regime do rio, são colonizadores. Vieram aqui tirar.¹¹ Entende o que eu estou falando? Eu não confio na técnica. Eu confio que, com a justa técnica, eu vou ajustando a técnica. A questão da ação humana é sempre impregnada de um sentido urgente, mas nunca tão evidentemente como hoje. Uma questão muito interessante da arquitetura é o abandono, que hoje se diz que é uma ideia de você se opor ou estabelecer uma resistência quanto a esse andamento do desastre, que desmoraliza tanto a sabedoria científica, técnica de um arquiteto, urbanista, quanto do artista em geral. Revitaliza a cidade: chama os artistas! E por que se deve revitalizar o centro? Por que ele não é vital? Então, abandona a cidade e chama o artista

9 Aqui, o entrevistado provavelmente referia-se ao caso da astronauta Eileen Collins, ocorrido uma semana antes do nosso encontro. Comandado por Collins, o lançamento do ônibus espacial Discovery havia sofrido problemas, quando um pedaço de espuma se soltou do tanque externo. No dia 9 de agosto de 2005, a astronauta retorna com segurança, tornando-se uma referência da liderança feminina nas viagens espaciais (Nogueira, 2005).

10 Refere-se ao quadro *A mulher que chora* (1937), pintado no mesmo ano de *Guernica* e que sintetiza, a partir da imagem da musa Dora Maar chorando, o sofrimento coletivo provocado pela Guerra Civil Espanhola.

11 O arquiteto aqui remonta ao processo de produção e distribuição de energia elétrica em São Paulo nas primeiras décadas do século XX, liderado pela companhia canadense Light, via concessão pública. Como aponta Seabra (2015), a Light deu suporte à industrialização acelerada da cidade, por meio de lobbies, compra de terras e aquisição de empresas menores, que geraram concentração monopolista de capital e essenciais transformações nos recursos naturais. Como indica o referido artigo (Seabra, 2015, p. 41): "A Lei nº 2.249, de 27 de novembro de 1927, concedia direitos a The São Paulo Tramway Light and Power Company Limited de captar águas diretamente do Tietê para lançá-las na vertente oceânica da Serra do Mar, realizando a reversão do curso original do Rio Pinheiros". Essas modificações teriam desencadeado sucessivas enchentes na cidade de São Paulo, com consequências que ainda perduram.

para revitalizar a cidade. Como que eu vou revitalizar? A cidade só é vital sendo o que ela é.

Referências

Bucci, A. (2005). *São Paulo: quatro imagens para quatro operações: Da dissolução dos edifícios e de como atravessar paredes* (Tese de doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

Dickstein, A. G. (2006). *Criação em atos, criação em sentidos: o projeto Arte/Cidade e seus conceitos em tensão* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia.

Fraga, C. A. S. (2006). Niemeyer: o Palácio das Artes de São Paulo e o Museu de Arte Moderna de Caracas. In *1º Seminário Docomomo Sul: A segunda idade do vidro – transparência e sombra na arquitetura moderna do Cone Sul americano – 1930/1970 (Porto Alegre)*. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS. <https://www.ufrgs.br/propar/wp-content/uploads/2023/11/06-Fraga.pdf>.

Honório, G., & Dauer, L. (2025, 15 de setembro). Favela do Moinho: do abandono da fábrica à luta por moradia e a presença do PCC na última comunidade do Centro de SP. *G1 SP – São Paulo*. <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2025/09/15/favela-do-moinho-do-abandono-da-fabrica-a-luta-por-moradia-na-ultima-comunidade-do-centro-de-sp.ghtml>.

Mammi, L. (1997, 20 de novembro). Arte/Cidade 3 revela espaços esquecidos e invisíveis de São Paulo. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq201115.htm>.

Nogueira, S. (2005, 08 de agosto). Discovery retorna em meio a incertezas. *Folha de S. Paulo*, Ciência. <https://www1.folha.uol.com.br>.

br/fsp/ciencia/fe0808200501.htm.

Orlandi, A. P. (2021, maio 27). Entre a poesia e a técnica: Paulo Mendes da Rocha influenciou gerações e consagrou-se mundo afora como um dos mais importantes arquitetos brasileiros. *Revista Pesquisa FAPESP*. <https://revistapesquisa.fapesp.br/entre-a-poesia-e-a-tecnica>.

Peixoto, N. B. (Org.). (2002). *Intervenções urbanas: Arte/Cidade*. Senac São Paulo.

Piñón, H. (2002). *Paulo Mendes da Rocha*. Romano Guerra.

Seabra, O. C. L. (2015). Urbanização e industrialização: rios de São Paulo. *Labor & Engenho*, 9(1), 37-48. https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/labore/article/view/2092/pdf_137

Wisnik, G. (2012). *Paulo Mendes da Rocha*. Azougue.

“A rua é uma janela de solidariedade para além das assimetrias de poder”: entrevista com Elilson por Bruno Silva

“The street is a window of solidarity beyond the asymmetries of power”: interview with Elilson by Bruno Silva

“La calle es una ventana de solidaridad más allá de las asimetrías de poder”: entrevista con Elilson por Bruno Silva

Elilson Gomes do Nascimento

Universidade de São Paulo, Brasil

Bruno Silva

Sotheby's Institute of Arts de Londres, Inglaterra

RESUMO

Esta entrevista foi realizada de maneira remota em 23 de maio de 2024, e teve acréscimos feitos em julho de 2025. Na conversa, o curador Bruno Silva elabora perguntas sobre o fluxo criativo de Elilson, cujo trabalho acontece primordialmente no espaço urbano, em ruas, calçadas, estações e transportes. O artista reflete sobre as inter-relações entre arte da performance e mobilidade urbana que orientam sua pesquisa, partilhando histórias e processos criativos de ações e instalações. Através do entrelaçamento entre memória urbana e memória oral, ele situa seu trabalho como um contínuo entre ação, escrita e oralidade.

Trabalho submetido: 15/06/2025
Aprovado: 18/08/2025

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
© 2025 Elilson Gomes do Nascimento, Bruno Silva

Palavras-chave: processos artísticos, corpo e cidade, arte da performance, mobilidade urbana, memória oral

ABSTRACT

This interview was conducted remotely on May 23, 2024, and expanded in July 2025. In the conversation, curator Bruno Silva poses questions about Elilson's creative flow, whose work takes place primarily in the urban space—on streets, sidewalks, stations, and transport. The artist reflects on the interrelations between performance art and urban mobility that guide his research, sharing stories and creative processes of actions and installations. Through the intertwining of urban memory and oral memory, he situates his work as a continuum between action, writing, and orality.

Keywords: artistic processes, body and city, performance art, urban mobility, oral memory

RESUMEN

Esta entrevista fue realizada de manera remota el 23 de mayo de 2024 y tuvo añadidos en julio de 2025. En la conversación, el curador Bruno Silva formula preguntas sobre el flujo creativo de Elilson, cuyo trabajo ocurre primordialmente en el espacio urbano, en calles, aceras, estaciones y transportes. El artista reflexiona sobre las interrelaciones entre el arte de la performance y la movilidad urbana que orientan su investigación, compartiendo historias y procesos creativos de acciones e instalaciones. A través del entrelazamiento entre memoria urbana y memoria oral, sitúa su trabajo como un continuo entre acción, escritura y oralidad.

Palabras clave: procesos artísticos, cuerpo y ciudad, arte de la performance, movilidad urbana, memoria oral

Elilson¹ (Elilson Gomes do Nascimento, Recife, 1991), doutorando em artes visuais na USP, é um artista, pesquisador e professor brasileiro cuja pesquisa é imbricada com o espaço urbano e suas dinâmicas sociais. Em sua prática artística, corpo, lugares, trânsitos, histórias e acontecimentos são insumos para criar intervenções que se manifestam como ações, textos, livros, instalações e peças sonoras. Seus trabalhos geralmente envolvem a interação direta com o público. Sua formação interdisciplinar (graduação em Letras, mestrado em Artes da Cena e doutorado em Artes Visuais) é permeada por seu interesse em investigar inter-relações entre arte da performance e mobilidade urbana.

elilson@usp.br

Bruno Silva² (São Paulo, 1986) é curador, consultor de arte e escritor, que vive entre Berlim, Londres e o sul da Itália. Seus projetos são baseados em uma abordagem intercultural. Cursou o mestrado em Art Business no Sotheby's Institute of Arts de Londres. Com especialização em arte contemporânea ocidental (e influenciada pelo Ocidente), Bruno tem interesse particular por imagem em movimento, instalação, escultura e fotografia. Ao trabalhar com artistas emergentes em sua prática curatorial, utiliza teorias tecnológicas e sociopolíticas contemporâneas para engajar o público com obras de arte em diálogo com debates estéticos e políticos mais amplos.

brunno@athanatosdevelopments.com

Nesta entrevista, conduzida por Bruno como parte de seu projeto 100BR, que cataloga 100 artistas da cena contemporânea brasileira e suas conexões internacionais, Elilson detalha os pensamentos e processos que envolvem o seu trabalho performativo nas cidades e como busca suscitar reflexões críticas sobre temas contemporâneos.

Elilson, agradecendo pelo diálogo, queria começar pedindo para você se apresentar, pensando em um público que ainda não conhece a sua prática artística.

Elilson: Primeiramente, agradeço pelo convite e pelo espaço para conversarmos sobre o trabalho que venho desenvolvendo. Eu me chamo Elilson, sou artista, pesquisador e professor, e tenho atuado nessas três áreas em inter-relação. Sou de Recife, onde comecei o meu caminho artístico no campo do teatro, paralelamente a uma graduação em letras. Minha pesquisa se inicia a partir de uma observação cotidiana da performatividade presente no discurso urbano através das intervenções de artistas de rua e ambulantes em transportes coletivos. Eu abraçava aquela paixão por ser espectador desses eventos ocasionais, que mudavam meu cotidiano, sempre me ensinando modos de ser e de fazer cidade. E aí foi me dando uma vontade de ser *performer* além de espectador, ou de vivenciar essas duas coisas em conjunto. Eu fui para a UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro) fazer mestrado em Artes da Cena e, ali, fui compreendendo que meu interesse de produção se situava mais nas artes visuais. Atualmente estou em São Paulo, onde desde 2021 curso um doutorado em artes visuais (com período de intercâmbio realizado, entre 2024 e 2025, na Universidad Nacional Autónoma de México). Minha prática, em linhas gerais, se dá através da linguagem da performance (o processo criativo muito calcado no contínuo entre ação, escrita e oralidade) e nos últimos quatro anos, sobretudo, também tenho feito instalações. O trabalho acontece primordialmente em espaços públicos e seu registro é como uma continuidade, através das imagens, mas principalmente dos textos escritos, crônicas e relatos multivocais em que eu vou congregando esses encontros que se sucedem nas ruas. Depois, esse material

1 Alguns de seus projetos podem ser consultados em Elilson - Prêmio PIPA. (<https://4parede.com/16-urgen-cias-do-agora-o-impossivel-como-materia-de-pensamento-e-acao/>)

2 Seus projetos podem ser consultados em Bruno Silva – Curator & Art Consultant. (<https://brunno.art/>)

vira peças de “exposição oral”, como eu tenho chamado, que são as performances que apresento em contextos de exposição, lendo e partilhando os textos em galerias, praças, calçadas, museus e centros culturais.



Fig. 1 - Exposição oral apresentada no Centro Maria Antônia, 2022. Foto: Filipe Berndt

Você comentou sobre o transporte público. Isso é formativo para algumas das obras que você cria?

Elilson: É formativo para a minha vida! Quando eu cursava Letras, me interessei muito pelas áreas de sociolinguística e análise de discurso. Então, percebia que, quando artistas e ambulantes,

sobretudo, entravam nos corredores de transporte, mudava-se a cenografia cotidiana. Quem estava na posição de passageiro passava a ser espectador, os papéis discursivos se misturavam. O próprio corredor de transporte virava outra coisa: palco, feira livre, assembleia religiosa. Essa transformação momentânea em espaço performativo começou a me instigar muito. Daí, para eu começar a pesquisar arte urbana foi um salto, porque eu também sou de uma cidade que tem tradição na ocupação do espaço público, via expressões da performance e da poesia, como aparece, em diferentes épocas, nos trabalhos de Paulo Bruscky e do escritor Miró da Muribeca, só para citar alguns exemplos. A questão do transporte acabou sendo o tema do meu TCC em Letras, em que eu falava sobre esse papel de espectador e sobre a transformação performativa dos espaços públicos num recorte dos ônibus e linhas de metrô no Recife, nos quais eu passava pelo menos 4 horas nos trajetos diários entre casa, universidade, ensaios de peças teatrais, estágios... Assim começou o interesse em experimentar o que seria performar, vivenciar essas alterações momentâneas que se dão nos espaços de encontro passageiro na cidade, como vagões, praças, calçadas.

Você pode dar um exemplo de uma dessas performances?

Elilson: *Transporte Olímpico*, de 2016, que era uma performance em que eu apostava corrida com o VLT, o Veículo Leve sobre Trilhos, um modal público no Rio de Janeiro; público-privado, porque, além de exigir tarifa de acesso, é uma concessão privada. Foi a principal obra para os megaeventos das Olimpíadas, o chamado Projeto Legado Olímpico. É aquele trem modernoso que simula esteticamente veículos do mesmo modelo de cidades europeias, como Barcelona. O que chamava atenção de imediato das pessoas, além do rasgo na malha urbana – porque muitas lojas foram realocadas, em algumas partes da cidade houve muita remoção domiciliar –, era a velocidade do trem, muito reduzida. Isso segue um parâmetro internacional, da circulação entre 15 e 30 quilômetros por hora, pela proximidade da calçada, mas tinha ali a questão do pedestre se habituar. Eu ia passeando pela cidade, estabelecendo

conversas instantâneas na rua, entendendo o que as pessoas estavam matutando sobre a cidade, ficando à espreita escutando diálogos alheios, tudo isso estimula meu processo criativo. O que eu fiz foi utilizar uma das paradas do VLT como academia de ginástica. Eu coloquei uma roupa típica de ginástica e ia no meio dos passantes fazendo alguns exercícios, enquanto uma amiga, a artista Maria Palmeiro, filmava, primeiro da calçada e, depois, de dentro do veículo. Aí eu fui apostando corrida, ultrapassando e sendo ultrapassado, vencendo o trem durante quatro estações.



Fig. 2 - Transporte Olímpico (2016/2017). Foto: Thiago Lacaz

Realizando essas ações no âmbito do mestrado em Artes da Cena da UFRJ, comecei a perceber que as pessoas costumam acusar a arte que acontece em espaço público por três características: falam que é loucura, ou protesto, ou teatro. Acho muito interessante o quanto a arte teatral está fincada no imaginário estético coletivo urbano. A leitura do gesto artístico como protesto estimula que as pessoas analisem o funcionamento dos serviços públicos, opinem sobre o que é liberdade move, contestem a "perda de tempo" em meio à lógica incessante da mobilidade vinculada ao trabalho e à consequente produção de dinheiro... Enfim, na cidade, as ações artísticas acontecem em um fluxo de gerar conversas sobre o que está na ordem do dia e é de interesse público.

Nessa época, teve dois trabalhos que eu realizei mais vezes. Um se chamava *Massa Ré* (2016), que eram caminhadas coletivas para trás por até três horas nas ruas. Eu convocava diferentes grupos de pessoas, e todo mundo vestia camisas com as inscrições "2016" na frente e "1964" nas costas. Caminhávamos para trás em silêncio, com as mãos espalmadas para baixo. Havia uma relação entre tempo e espaço, porque eu escolhia sempre pontos de partida e chegada que tinham consonância com fatos históricos. Nesse primeiro experimento, tinha uma relação com toda uma leva de discursos pedindo, sobretudo entre 2015 e 2016, o retorno do regime militar no Brasil, além da concretização do golpe jurídico-parlamentar-midiático meses depois da ação. Depois, o trabalho acabou desencadeando uma série de outras ações com esse gesto de andar para trás, individualmente ou em coletivo. Interessa pensar a questão da mobilidade às avessas, de ver a cidade em *zoom out*, de atritar a expressão primeira e absoluta da ordem e do progresso, que é o andar para frente, uma marca civilizatória, um índice do que se nomeia humanidade.



Fig. 3 - Massa Ré (2016). Foto: Ique Gazzola

Outra ação que eu realizei muitas vezes, e que considero como o coração do meu corpo de trabalho, se chama Gota (2016). Eu caminhava pelas ruas portando um balde vermelho com capacidade para pouco mais de treze litros e saía procurando quem estivesse bebendo água ou trabalhando com água. Então, o tempo da caminhada era regido pela quantidade de negociações necessárias para as pessoas me doarem água até preencher todo o recipiente, que era, ali, um objeto precário-relacional. Em uma dessas ações, eu usei todo o conteúdo, toda a água das pessoas, isto é, uma multidão de salivas, sotaques, origens, trabalhos, ocupações e percursos para eliminar a pixação “viado bom é viado morto”, que foi inscrita em um banheiro da UFRJ, em comemoração ao assassinato do estudante Diego Viera Machado, morto no campus da Ilha do Fundão, uma ocorrência que atravessou os meus dias enquanto cidadão, homossexual e aluno da instituição. A caminhada-coleta gerou um texto em que eu vou, através de uma crônica, brincando com as

expressões “gota serena” e “gota d’água”, pensando como expressões populares e discursos de ódio podem igualmente se perpetuar na língua, já que se fincam no vocabulário. Eu contava como foi todo o percurso dessa coleta de água para lavar esse discurso de ódio do mundo com uma junção de águas. Apresentei cerca de 25 vezes esse texto em mostras, encontros e exposições no Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba e Recife, parando de fazê-lo com a instauração da pandemia e de suas necessárias medidas sanitárias. A cada vez que eu ia apresentar, repetia o gesto de ir coletando água. Sempre andando do lugar onde eu residia ou estava hospedado até o local da exposição, algumas vezes pegando ônibus e realizando a coleta nos coletivos. Então, a depender de onde eu estava, a caminhada poderia durar duas, três, quatro horas. No local expositivo, eu partilhava o texto, depositando folha por folha no balde. No final, eu tendia a beber boa parte e a despachar o restante no espaço. A ação nunca se dá só na escrita do texto ou na ação de leitura, há sempre todo um percurso, etapas que vão formando cada trabalho e, por consequência, me formando também. Cada trabalho artístico é, portanto, um contínuo.



Fig. 4 - *Gota* (2016). Foto: Wilton Montenegro

E você realmente faz essas performances com o público geral, com desconhecidos?

Elilson: Quando acontece na rua, acho que as únicas pessoas que eu aviso são as que vão trabalhar comigo. Às vezes, um ou outro amigo que participou da elaboração dos materiais também, além das que gentilmente se disponibilizam para ir acompanhar, mas eu gosto que seja uma coisa que acontece no meio de tudo que está acontecendo. Às vezes o trabalho vai gerando uma espécie de campo ativador, pelo menos naquele diâmetro onde está acontecendo a ação, já que antes de ser uma experimentação estética, é um modo de viver a rua. Em *Gota*, por exemplo, passava alguém e dizia: "olha o menino do balde, dá um pouco de água pra ele, ajuda ele a parar de andar". Geralmente, quando me perguntam o que é, eu até evito falar que é arte de cara, porque isso pode limitar discussões e conversas. Quando a pessoa insiste muito, pergunto de volta: "o que é pra você?". Porque, muitas vezes, o que as pessoas falam me ensina, na verdade, sobre o trabalho, é quando entendo melhor o que estou fazendo. Esse tipo de construção conceitual com as pessoas que estão na rua, fazendo a cidade, me interessa muito.

Outro trabalho que me ensina muita coisa para a vida e muitos princípios metodológicos para seguir fazendo outras peças, inclusive que me encaminhou a querer experimentar com a linguagem da instalação, é a série *Arte panfletária* (2018-atual), que até agora ocorreu em seis cidades (Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo, Recife, Buenos Aires e Cidade do México). Consiste no seguinte: eu saio de casa vestindo uma roupa sem estampas, uma roupa que me é muito cara por algum momento da vida. Ninguém sabe disso, mas para mim é crucial que seja uma roupa que tenha uma carga simbólica. Saio com uma sacola repleta de alfinetes de segurança à procura das panfleteiras e panfleteiros. Em vez de evitar aquele acúmulo de papel, eu quero toda sorte de panfletos, só que vou recebendo um a um, e peço que cada trabalhador ou trabalhadora escolha em que ponto do meu corpo seu panfleto deve ser anexado. Podem me ajudar ou eu mesmo coloco. Eu só acabo a caminhada quando todo o meu corpo está panfletado,

quando eu viro esse “panfletaço ambulante” ou esse “manifesto dos panfletos”, como me alcunhou um panfleteiro no Rio de Janeiro. No final, as roupas viram essas espécies de instalações discursivas, e seguem assim, totalmente panfletadas. A outra face do trabalho, a que me interessa muito mais, são as conversas que surgem disso, cuja variedade é da ordem do inimaginável. Eu lembro quando eu fiz a ação, por exemplo, num contexto de residência em Buenos Aires, ali encontrei um panfleteiro que era um imigrante russo, e a gente conversou em algum idioma ingramaticável, entre português, espanhol, russo e inglês, alguma coisa no meio das quatro línguas. Mas eu entendia seus olhos e seu coração cada vez que repetia a frase “mi hija”. A conversa se estendeu ao ponto de ele colocar todos os panfletos num poste e ficar conversando comigo livremente, porque, às vezes, é só um disparador para essa relação que não acontece na lida cotidiana do trabalho, da correria, da precarização...



Fig. 5 - Arte panfletária (Rio de Janeiro, 2018). Foto: Magno Scavone.

Pensando na sua produção artística, o foco não é só no espaço urbano, é realmente a situação, romper com comportamentos urbanos que são muito determinados.

Elilson: Sim. Em Porto Alegre, quando eu fiz Arte panfletária, por exemplo, era época de campanha eleitoral. Estava ali, com um monte de panfletos de candidatos, e muitos titubeavam: "nossa, não sei se posso participar, o fiscal não vai gostar". Eu lembro que teve um panfleteiro que me corrigiu em termos semânticos: disse que o que fazia não era panfletagem, mas militância. Mas como eu não desisto de papear, comecei a fazer perguntas, deixei evidente meu interesse em escutar e ele abraçou as contradições em jogo naquela ação, anexando seus panfletos na minha roupa. Eu gosto de aprender o que só se aprende no boca a boca, ouvido a ouvido, na rua e da rua. Meu propósito ali, enquanto cidadão e artista, é justamente abraçar as contradições e ter essa amostragem no meu corpo – retinas, ouvidos, pés, pele, coração, pensamento e memória - do que está circulando na rua.



Fig. 6 - Arte panfletária (2018), instalação no VI Prêmio EDP nas Artes, Instituto Tomie Ohtake.
Foto: Ricardo Miyada

Então, pensando nesses desdobramentos, me parece que os trabalhos performáticos têm um ponto de início, meio e fim. Porém, depois existem outros possíveis desdobramentos com base na ação. Como você vê essa mudança da interpretação e da análise da obra?

Elilson: É realmente um desafio pensar como o trabalho vai ganhando camadas e não se fechando. Mas nesse trabalho, *Arte panfletária*, por exemplo, nas ocasiões em que eu o expus, a roupa era o foco central. No âmbito do Prêmio EDP, no Instituto Tomie Ohtake, em 2018, além dos pares de roupas panfletadas e suspensas, tinha uma peça sonora. A pessoa visitante podia colocar um fone sem fio e ficar passeando ao redor. Pensando na realização do trabalho na rua e no desdobramento expositivo, na rua as pessoas percebem que há um registro acontecendo, seja pela presença de papéis de anotação, folhas de autorização de imagem ou gravadores. Quando eu quero ou preciso registrar em fotografia, sempre peço para a pessoa fotógrafa acompanhar a conversa, entender o fluxo do encontro. Mas a gente só fotografa se a pessoa autoriza. O meu corpo sendo panfletado e caminhando panfletário, sim, é o tempo todo registrado. Inclusive, nas últimas realizações desse trabalho, passei a ir sozinho, registrando imagens apenas no início e no término da caminhada, pois a ausência de câmeras expande os graus de intimidade ligeira que trabalhos na rua e de rua instauram, sejam artísticos ou não.

No contexto expositivo, há algo que eu costumo inserir na ficha do trabalho, em que há título, ano, linguagem... Eu sempre coloco o que aprendi com a prática e pensamento de Eleonora Fabião, uma das artistas que mais me inspiram e que orientou minha pesquisa de mestrado, um ciclo muito importante para mim. Trata-se do conceito de "programa performativo"³, que ela define como o "enunciado da performance", formado por frases curtas, concisas e com verbos no infinitivo que apontam o conjunto de ações previamente estipuladas pelo artista, que vai realizá-las sem ensaio prévio. É o que ela chama de "procedimento composicional", "um contorno"⁴ para realizar os trabalhos. Por exemplo, no *Arte panfletária*: "sair de casa portando uma sacola repleta de alfinetes de segurança, vestindo roupas sem estampa, à procura de panleteiros e panleteiras, aceitar todos os anúncios dispostos e distribuídos na cidade, anexando-os ao meu corpo e só parar de caminhar quando as roupas estiverem integralmente panfletadas". Eu costumo colocar o programa na ficha técnica, acho importante.

3 Programa performativo: o corpo-em-experiência" é um ensaio de Eleonora Fabião disponível em: Programa Performativo: O Corpo-Em-Experiência | Ilinx - Revista Do Lume. (<https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/276>)

4 Definição elaborada pela artista em: #16 Urgências do Agora | O impossível como matéria de pensamento e ação – Quarta Parede. (<https://4parede.com/16-urgencias-do-agora-o-impossivel-como-materia-de-pensamento-e-acao/>)

Se a pessoa vai chegar até a ficha, é uma outra decisão. Assim como acontece no espaço da rua, o espaço do museu e da galeria, com todas as regras tácitas de como se portar e de como transitar, não anula possibilidades de autonomia.

Essa ficha também faz parte da sua documentação da performance?

Elilson: Sim. Eu tenho dois livros que publiquei com diferentes conjuntos de performances. O primeiro, em 2017, integrou o projeto Editora Temporária, das designers Clara Meliande e Tania Grillo, que foi apoiado pelo Programa Rumos Itaú Cultural. Elas selecionaram três livros para publicação, incluindo o meu, numa chamada aberta para pesquisas sobre transformações urbanas. O segundo, de 2019, foi a etapa conclusiva de meu projeto "Mobilidade [inter]urbana-performativa", premiado na edição de 2018 do mesmo programa. Cada texto nos livros é antecedido por seu programa, além de outros dados importantes: duração, trajeto e, quando é o caso, nomes das pessoas que performaram comigo. Uma vez, um coletivo teatral de Recife me contatou para fazer uma versão de *Massa Ré* em que eu não estive presente. Foi o único trabalho que foi feito sem a minha presença, até agora, pois eu tenho pensado em estar de corpo presente em todos os trabalhos. Mas, claro, à medida que a gente vai criando, registrando e tendo a oportunidade de veicular essas documentações, o trabalho vai se alargando.

É difícil saber como isso vai ser recriado no futuro quando talvez até a panfletagem não seja mais panfletagem.

Elilson: Vire um indício histórico talvez, nesse sentido de uma característica urbana de um momento, que aparece ali nos textos e demais registros dos trabalhos que nós, artistas interessados pela rua e pelo espaço público de modo geral, seguimos realizando.

Inclusive, vários museus enfrentam um discurso um pouco semelhante com a videoarte, porque a televisão tem uma estética

dos anos 1980. Então, como são essas obras hoje? Ou, na questão da performance também, como trazer isso para o período atual, considerando as mudanças sociais?

Elilson: O que tem acontecido, pelo menos no que eu tenho produzido e vejo nas produções de outros artistas, é que tem esse conjunto que se forma a partir de cada trabalho. É um trabalho que nasce de uma ação, mas que vai virar uma crônica, um relato, uma peça sonora, ou um objeto instalativo. Eu não queria usar a palavra desmembramento, porque eu acho que essa ideia de ciclo, de contínuo é a tônica do trabalho. Até por conta disso, nesse processo de experimentação tenho me relacionado também com a linguagem da instalação, uma coisa para a qual, acredito, a performance encaminha, e vice-versa: começar a pensar em trabalhos para aquele espaço específico, mas sem perder de ouvidos a relação com a rua, o que, muitas vezes, faz com que o trabalho esteja apresentado na entrada de uma galeria ou no pátio de um espaço cultural, nesse interlúdio arquitetônico com a rua; às vezes o trabalho é uma peça sonora, cujo texto foi gravado no meio de um vagão lotado ou em alguma calçada. O que tenho experimentado com instalação tem esse indício de um fazer performativo, é performance, para mim, porque tem movimento.

Pensando nos objetos, eu queria falar sobre o Ré'tonomo, de 2022, que tem uma peça de madeira com espelho e o texto, em que você convida o espectador a fazer uma performance.

Elilson: Então, esse trabalho foi feito para uma ação coletiva na rua e para ser posteriormente exposto em *Tempo-mandíbula*, exposição individual que realizei em 2022. Um grande “móvel urbano”, como disse minha amiga Júlia Fontes, artista e presença-produtora em muitos trabalhos, feito para desfilar na rua: em uma de suas faces, um espelho grande com a frase “a história nunca se apresenta de frente”; no outro lado, eu instalei seis puxadores de ferro. Convidei cinco performers, cinco amigos e amigas, para realizar a ação comigo: Rafa Bqueer, Mayara Millane, Malu Nascimento, Paulina Albuquerque e Mari Sobrancelha. A gente

vestia camisas que formavam a frase “o outro”, porque essa frase, “a história nunca se apresenta de frente”, é um jogo com a original “o outro nunca se apresenta de frente”, que faz parte de um texto do filósofo Maurice Merleau-Ponty, que encontrei destacado em marca-texto numa xerox solta pela rua e escutei em uma conferência on-line, os dois acontecimentos na mesma semana.

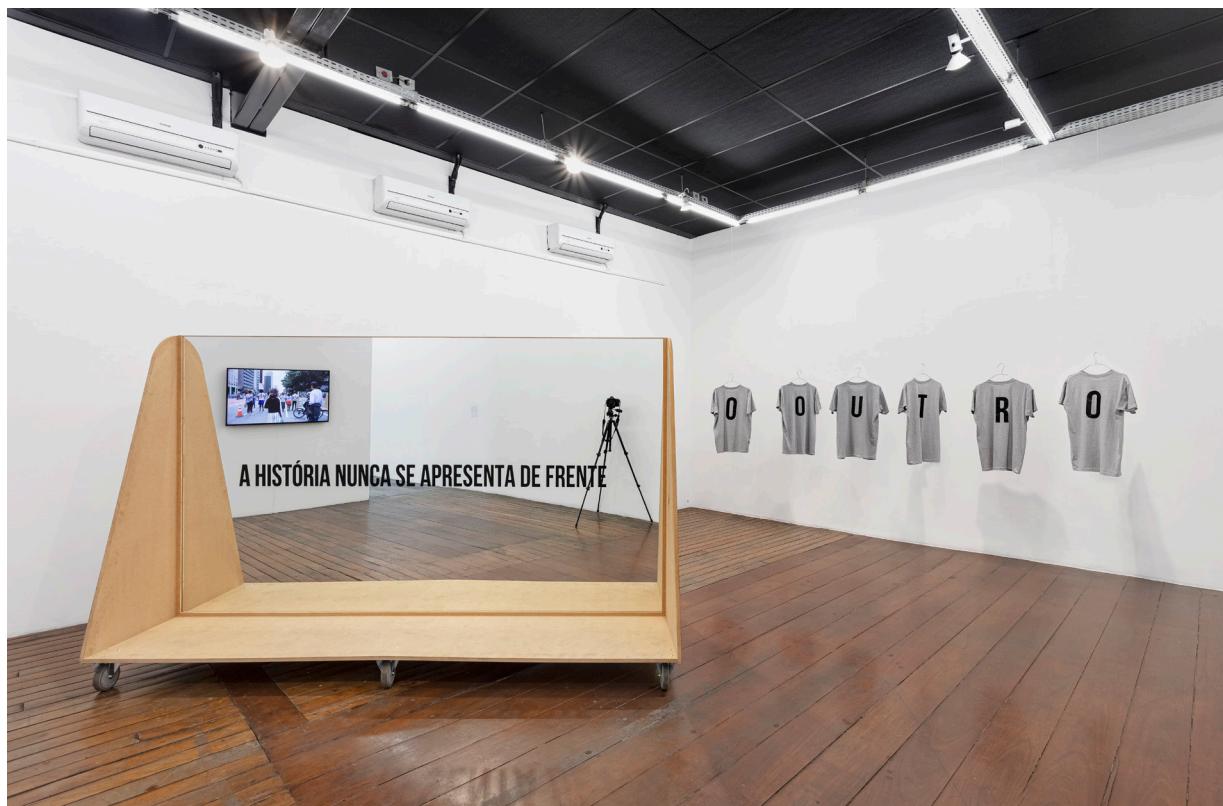


Fig. 7 - Ré'tônomo (2022). Foto: Filipe Berndt.

Íamos puxando esse carrinho em toda a extensão da Avenida Paulista. A ação coincidiu com o início da campanha eleitoral nas ruas e aconteceu no primeiro domingo do mês, quando o trânsito de carros é interrompido na Paulista. O trabalho passou pelo grande núcleo urbano de tudo que está acontecendo e que é aquela avenida: tem intervenção de academias de ginástica, que ficam lá fazendo aulas livres com pessoas para poder angariar mais alunos; tem shows, esquetes e mágicas de artistas de rua; comércio ambulante, skatistas, cosplays... A gente ia andando de costas (mais uma vez o princípio de andar para trás iniciado em *Massa Ré*) com

essa frase e não via quem estava vendo o espelho, ou seja, pela altura do carrinho, tinha já esse chamado da colocação corporal, nossa e do público passante. Então, quando isso foi para a exposição, o carrinho foi instalado em diagonal, ocupando sozinho uma sala justamente para ter esse jogo de angulação com as pessoas e com o espaço. Eu também exibi o vídeo de registro da ação que aconteceu na rua, mas entendendo que o objeto ali pode ter vida autônoma. Se eu escolhesse não exibir o vídeo da ação, portanto não mostrar a vida que ele teve na rua, e subtrair a existência das camisas, ele teria outras leituras. Sendo muito franco com você, conforme eu vou produzindo, também vou testando, experimentando até que ponto abro mão de certo controle. Selecionar o que expor, ainda mais quando um trabalho é oriundo da e para a experiência performativa, é sempre um desafio e uma questão de *frame* de interesse. Ao exibir vídeo e objeto, na minha cabeça há uma perspectiva de cuidado com o trabalho, com o que aconteceu, e cuidado com quem está vendo, de ir espelhando as camadas do trabalho.

É como se o trabalho se espalhasse. Você tem essas outras formas de mostrar o trabalho, mas também a ação original através do vídeo, do som, do texto. Até porque, ver o vídeo, ver a ação de forma isolada ou ver em combinação com o objeto também é um encontro único.

Elilson: Isso me faz pensar numa coisa que eu acho que tem aparecido, que são essas dinâmicas de observação, inclusive quando o trabalho está ali enquanto peça instalativa, objetual. Nessa mesma exposição, havia no pátio da galeria um moinho catavento chamado *Nome ao ar* (2022), de 8,5 metros e formado por 18 hélices. Em cada pá havia um adjetivo serigrafado. A maioria, 17 deles, corresponde a modos de extermínio da população LGBT ao longo da história, muitas coisas que aparecem em manchetes de jornal sobre o Brasil, país onde mais se extermina essa população. O 18º adjetivo era “vivos”, grafado VI-VOS, separando a sílaba tônica, para ter esse intuito de afirmação de vida diante do vento e nomeada pelo vento. O vento, por seu turno, ia mudando a base de orientação e perspectiva: o catavento podia estar voltado para qualquer ponto, a depender das orientações do dia. Quando chovia, ficava parado, porque a chuva controla, coloca o vento em outra engrenagem. Mas quem visitava também escolhia

de que ponto olhar, para tentar identificar as palavras, já que elas ficavam girando de acordo com o ar. Junto a isso, num banco, tinha um outro trabalho, chamado *Carta ao vento* (2022), uma peça sonora em que, através de uma crônica, eu restituía, teletransportando, via texto e vento, a gente (eu e você que estivesse ali ouvindo) para o acontecimento inaugral, não só da homofobia no Brasil, mas da lógica binária, que é a execução de Tibira do Maranhão, em São Luís, em 1614, quando uma expedição de frades franceses decidiu executar em praça pública esse indígena que eles leram como homossexual, já que o próprio termo Tibira se refere a "duas almas⁵. Além de ter sido um dos atos de maior crueldade e extrema violência registrados em nossa história, vale salientar que tais padres ainda burlaram as leis da época, já que as execuções da igreja tinham que passar pelo Vaticano, pela Inquisição. Isso foi feito autonomamente para que nesse território se apreendesse a homossexualidade como "pecado". Enfim, as relações históricas também me interessam sempre e muito, perceber como é que o hoje dialoga com o ontem, como é que o ontem está aqui e agora, de maneira visível, carnal, escutável.



Fig. 8 - *Nome ao ar* (2022). Foto: Filipe Berndt

Esse aspecto performático de sentar, escutar e observar é relativamente passivo, mas me parece que a autonomia, ou até essa influência de quem observa, é bastante importante para o

⁵ A história de Tibira do Maranhão pode ser consultada em O índio executado a tiro de canhão tido como "primeiro mártir da homofobia no Brasil" - BBC News Brasil (<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-55462549>).

seu trabalho. Como você vê essas interferências entre o individual e o grupo coletivo?

Elilson: Eu acredito que isso fica mais evidente quando o trabalho acontece na rua, porque o cruzamento entre “eu” e “nós” é, sem dúvidas, um dos materiais-chave do trabalho. Os textos, em sua maioria, preservam essa costura de vozes. São as conversas que me interessam enquanto instância de acontecimento, mais que as fotos. Mas, sim, quando o trabalho está numa exposição, me interessa muito essa “influência de quem observa”, como você diz. Por mais que eu não esteja lá o tempo todo, a partir do momento em que o texto ecoado numa peça sonora, por exemplo, tem uma proposição de “passeio coletivo”, eu não saberei quem estará ali comigo, via escuta, mas a ideia é que eu esteja ali caminhando com a pessoa pela história. Um trabalho em que essas relações talvez tenham ficado mais evidentes foi uma instalação sonora chamada Praça aos nomes sem corpos (2022), parte da exposição coletiva Contar o tempo, curada por Dária Jaremtchuk no Maria Antônia, um centro ligado à USP (Universidade de São Paulo), em São Paulo, onde existe uma praça, que é um vão entre os dois prédios, chamado Praça Sem Nome. Aquilo me intrigou muito, e eu descobri que foi uma decisão de uma das gestões a de registrar o local assim na prefeitura para evitar homenagens indevidas a um espaço tão perpassado pela ditadura. Na elaboração do trabalho, fiquei pensando muito nas relações do prédio, a questão da memória política, e quis alterar momentaneamente o espaço nomeando-o como Praça aos nomes sem corpos, dialogando com a questão do desaparecimento político da ditadura, sim, mas sem esquecer da multidão vilipendiada pelas políticas de morte do então governo Bolsonaro, sobretudo na pandemia. A instalação era formada por cinco bancos em semicírculo, cada um com uma peça sonora acoplada. Os áudios eram emitidos em simultâneo, gerando uma cacofonia de um timbre só. Cada um foi gravado em um espaço público diferente, então tinha a massa sonora das ruas onde vocalizei convivendo com a massa sonora do lugar expositivo, que, nesse caso, era o acesso ao museu. Mas algumas pessoas que vivenciaram o trabalho partilharam que havia um agenciamento:

poderiam focar a escuta, banco por banco, em um dos áudios. Esses jogos de interação acabam acontecendo, por mais que, num espaço expositivo, isso seja um pouco mais coreografado, digamos assim, do que quando acontece na rua, em que o imprevisto vai guiar a realização do trabalho. Em todos esses contextos, o corpo faz a dramaturgia do trabalho, o corpo de quem está vendo, o de quem está se sentando para ouvir, o meu que estava na rua, o de quem está passando pela calçada ou visitando outra parte da exposição...



Fig.9 - Praça aos nomes sem corpos (2022). Foto: Filipe Berndt

Língua, comunicação, áudio são componentes superimportantes na sua prática. Mas como você vê o distanciamento que pode ser causado para quem não fala ou não entende português, por exemplo?

Eilson: Quando eu expus o *Arte panfletária* em Buenos Aires, em 2019, tinha ali um portunhol em prática nesse e em demais trabalhos realizados numa residência; em 2017, fiz uma ação de marcha de costas em um festival no Paraguai, chamado *Temporal*, em que, por duas horas, aconteceram diálogos com passantes sobre a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, evocada ali pelo ano 1864 estampado nas costas de minha camisa; em 2024

e 2025, tive a oportunidade de realizar alguns trabalhos nas ruas do México, como parte de um período do meu doutorado, alguns inéditos criados nesse período, outros já existentes em meu repertório: o que quero dizer é que em qualquer contexto, eu sou um falante de português, mas, para além das conexões linguísticas entre idiomas, a rua ou o espaço expositivo vão norteando as negociações e leituras para a efetivação dos trabalhos, que são sempre passíveis de tradução. Tradução aqui citada na chave da troca, do diálogo, da percepção conjunta, para além da questão idiomática. Os textos que escrevo igualmente vão se alinhado às expressões, aspectos culturais e urgências políticas de cada contexto. Eu acho que experimentar o trabalho em outros territórios às vezes possibilita isso, entender que ele pode acontecer também em outras línguas, abraçando outras urgências urbanas e outras atualidades. A língua é uma questão muito essencial no trabalho, justamente como uma prática de interação social.



Fig. 10 - Antonímia (2025). Ação realizada na Praia de Tijuana, fronteira México/Estados Unidos. Na bandeira, verso do poeta Horacio Enrique Nansen (1938-1963). Foto: Eliison/Samyr Nacif

Elilson, você pode compartilhar alguma dificuldade ou até algum risco que vivenciou durante as performances, bem como os desafios enquanto artista da performance?

Elilson: Em relação à prática dos trabalhos na rua, o risco é um elemento presente, constante e abundante: Quem vai me abordar agora? O que é que vamos conversar? A polícia ou algum passante vai querer intervir? E se a pessoa que eu abordar não estiver na paz? Então, muitas vezes surgiram indícios de violência. Mas sempre tem uma coisa muito poderosa e igualmente presente, constante e abundante enquanto você está praticando um trabalho: a rua vai apontando, trazendo e chamando colaboradores, gente interessada no material, na imagem, no discurso, em parar para conversar, orientar, solucionar. A rua é também uma janela de solidariedade para além das assimetrias de poder. Fazer ações, por exemplo, em metrô, entrar com alguma indumentária, fazer um gesto extracotidiano, isso já vai acionar na cabeça das pessoas, seja em quem trabalha ou em quem está usando o meio de transporte, o aspecto legislativo. Tem esse controle espalhado de como usar os espaços públicos, de como ser público nos espaços públicos. Comigo já aconteceram vários embates das pessoas se incomodarem, muitas acusam a perda de tempo: "esse vagabundo vai ficar aqui na calçada colocando panfletos na roupa?"; ou "pô, eu estou trabalhando e esse pessoal está andando de costas, ralentando a passagem?". Nesse trabalho especificamente, *Massa Ré*, que tem uma questão política mais evidente, eu lembro de um episódio em que alguns policiais militares no Rio de Janeiro, que circulavam de bicicleta, pediram para a gente não atrapalhar a passagem. A gente saiu da rua, era 7 de setembro, não tinha para quê ficar brigando, tampouco queríamos, mas daí eles subiram na calçada e bateram em nossos braços propositalmente com as bicicletas. Ou você pode imaginar também, por exemplo, enquanto homem gay, andando pela rua fazendo esse trabalho, volta e meia vem alguma insinuação: "Ah, mas agora só sobrou a tua bunda para colocar meu panfleto. Posso furar a tua bunda?". Em São Paulo, um homem apertou violentamente meu mamilo ao anexar seu panfleto e outro, ao ouvir meu sotaque, me mandou "voltar para

minha terra". Cada artista que trabalha na rua vai ser um vetor de diferentes abordagens por seus marcadores sociais, mas às vezes a violência pode surgir de algo que você sequer imagina. Quando fiz o trabalho *Chuva de Direitos* (2018), jogando carteiras de trabalho gigantes do alto de uma torre de sino de uma igreja, como um tributo à obra *Chuva de Dinheiro*⁶ (1983-1985), colaboração de Márcia X., uma de minhas artistas prediletas, com Ana Cavalcanti. Havia vários trabalhadores disputando os exemplares, mas depois começou uma torcida generalizada para que eu me jogasse, para que eu me matasse. Às vezes, o trabalho acaba colocando uma lupa nessas camadas de violência, o que inclui as banalizações. É preciso entender quais são os limites, porque o trabalho, no fim de tudo, é sobre afirmação de vida, sobre estar vivo para fazer mais ações. Em momentos que eu vejo que posso me arriscar em termos de um confronto físico, eu nem continuo, desvio. Tem gente que realmente espera só um estalo para poder colocar para fora sua violência. Mas, como eu disse, a solidariedade é igualmente presente e precisamos seguir acreditando nisso, alimentando nosso aspecto poroso, no sentido de escutar a intuição, de ter uma escuta ativa, de saber dialogar, de pedir licença mesmo às pessoas, para realizar o trabalho ali, em conjunto a tudo que está acontecendo.

6 Disponível em <http://marciax.art.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=23>.



Fig. 11 - *Chuva de Direitos* (2018). Foto: Anette Carla Alencar

E o desafio em termos de caminhada profissional, como a maioria dos artistas, é entender como se sobrevive com o trabalho. Ainda mais quem tem a prática muito calcada na linguagem da performance, como eu tenho. As entradas mercadológicas têm outra dinâmica e, como sabemos, elas podem ser bastante predatórias. Nesse jogo, em que a precarização do trabalhador-artista é um desafio constante, tenho aprendido que é fundamental conversar com outros artistas mais experientes e com nossos pares, partilhar dúvidas, pedir conselhos, entender e sedimentar interesses mútuos de experimentação, continuidade e existência dos trabalhos, articular redes de colaboração, prospectar um fortalecimento conjunto frente aos sequestros de capitais simbólicos. Ainda mais se somos oriundos de outros contextos sociais, como é meu caso, podemos demorar a entender e afirmar o valor de nosso trabalho, e é preciso ouvir a intuição, que eu entendo e defino como a ciência de si, sobre como os lugares “abraçam” nossas práticas. Agora, falando sobre a realização de performances em contextos expositivos, com exceção do importante e cuidadoso trabalho realizado pelos poucos festivais e mostras dedicados à linguagem, como a Verbo⁷, parece ainda haver uma persistência em restringir a performance ao lugar de “entretenimento” e de “evento de abertura”. Às vezes, querem que aconteça em simultâneo a outras coisas, não entendendo quando o artista propõe o oposto pela dinâmica de cada trabalho, que, como acontecimento, requer o seu tempo de expectação, de absorção, de relação, de existência.

7 A Verbo, idealizada por Marcos Gallon e curada em conjunto a Samantha Moreira, é a mais longeva mostra de performance ocorrida no país, tendo completado sua vigésima edição em 2025: Mostra de performance VERBO chega aos 20 anos na Galeria Vermelho .

Tudo que é vivo incomoda: arte e corpo político no espaço urbano¹

All That Is Alive Bothers: Art and the Political Body in Urban Space

Todo lo que está vivo incomoda: arte y cuerpo político en el espacio urbano

Verônica D'Agostino Piqueira

Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo, Brasil

Douglas Domingues

Centro Universitário Senac, Brasil

Carla Santana Soares Bulcão

Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo, Brasil

RESUMO

A entrevista com o artista Sérgio Adriano H articula arte, corpo e espaço público em uma trajetória marcada pela urgência da representatividade negra e pela potência transformadora da arte. Com base em sua vivência em São Paulo e diversas outras cidades, ele compartilha processos criativos, estratégias de resistência e ações de acolhimento que tensionam a lógica excluente do circuito institucional. A conversa evidencia como sua prática artística recusa neutralidade e convoca o coletivo, operando entre o afeto e a crítica, o gesto e a cidade. Esta entrevista se insere no campo das artes públicas como documento sensível de uma poética engajada, em diálogo com a pedagogia, a memória e os afetos.

Trabalho submetido: 14/06/2025
Aprovado: 04/08/2025

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
© 2025 Verônica D'Agostino Piqueira, Douglas Domingues, Carla Santana Soares Bulcão

Palavras-chave: arte pública, corpo político, estética decolonial, memória e representatividade negra, espaço urbano

ABSTRACT

The interview with artist Sérgio Adriano H weaves together art, body, and public space through a trajectory marked by the urgency of Black representation and the transformative power of art. Drawing from his experiences in São Paulo and other cities, he shares creative processes, strategies of resistance, and practices of care that challenge the exclusionary logic of institutional circuits. The conversation reveals how his artistic practice refuses neutrality and calls upon the collective, operating between affection and critique, gesture and the city. This interview engages with public art as a sensitive document of an engaged poetics, in dialogue with pedagogy, memory, and affect.

Keywords: public art, political body, decolonial aesthetics, memory and Black representation, urban space

RESUMEN

La entrevista con el artista Sérgio Adriano H articula arte, cuerpo y espacio público en una trayectoria marcada por la urgencia de la representatividad negra y el potencial transformador del arte. Basado en su experiencia en São Paulo y otras ciudades, comparte procesos creativos, estrategias de resistencia y acciones de acogida que tensionan la lógica excluyente del circuito institucional. La conversación muestra cómo su práctica artística rechaza la neutralidad y convoca al colectivo, operando entre el afecto y la crítica, el gesto y la ciudad. Esta entrevista se inscribe en el campo del arte público como documento sensible de una poética comprometida, en diálogo con la pedagogía, la memoria y los afectos.

Palabras-clave: arte pública, cuerpo político, estética decolonial, memoria y representación negra, espacio urbano

Verônica D'Agostino Piqueira é doutoranda em Educação, Arte e História da Cultura (PPGEAH/Mackenzie), onde concluiu o mestrado. Historiadora (PUC-SP). Pesquisa o cinema de Tod Browning, sua recepção e ecos no audiovisual contemporâneo. Atua na Educação Básica em São Paulo, com práticas de leitura de imagens para fomentar reflexão histórica.

<https://orcid.org/0009-0002-3003-2014> | dagostinopiqueira@gmail.com

Douglas Domingues é mestre em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi, pós-graduado (especialização) em Cinema, vídeo e fotografia pela Universidade Anhembi Morumbi e graduado em Desenho industrial - Programação visual na Universidade Federal do Espírito Santo.

<https://orcid.org/0000-0002-4492-9634> | duubhs@gmail.com

Carla Santana Soares Bulcão é doutoranda com bolsa mérito em Educação, Arte e História da Cultura (PPGEAH/Mackenzie), onde também concluiu o mestrado com bolsa CAPES. É pós-graduada em Animais e Sociedade (Universidade de Lisboa) e em História da Arte: Teoria e Crítica (Centro Universitário Belas Artes de São Paulo), além de bacharel em Pintura (EBA/UFRJ).

<https://orcid.org/0009-0006-1763-5960> | carla.bulcao@live.com

Sérgio Adriano H desenvolve uma prática artística que se entrelaça com questões sociais, raciais e decoloniais, em diálogo contínuo e provocador com os espaços públicos e institucionais. Sua obra atravessa as fronteiras convencionais da arte, fazendo uso do corpo como um arquivo vivo para questionar e subverter narrativas históricas dominantes. Nesse contexto, sua atuação não se limita às galerias e museus. Pelo contrário, ele atua nas ruas, promovendo reflexões sobre representatividade, apagamento histórico e a possibilidade de transformação social por meio das artes.

Desde o início, sua trajetória foi marcada pela discriminação. Ele transforma essa realidade em arte, expondo, tensionando e desafiando as estruturas que sustentam a exclusão, açãoando e problematizando-as como parte fundamental de sua estética decolonial. A arte de Sérgio Adriano H torna-se, portanto, uma ferramenta vital para desestabilizar verdades estabelecidas, fortalecer vozes marginalizadas e manter vivo o sonho em um contexto de persistente desigualdade social e racial no Brasil.

1 A entrevista foi realizada presencialmente em São Paulo, no ateliê do artista, no dia 12 de junho de 2025. A transcrição e edição foram feitas com a autorização do entrevistado, respeitando o conteúdo integral das respostas.



Fig. 1 - Sérgio Adriano H em seu ateliê, 2025, fotografia. Registro realizado durante a entrevista no ateliê do artista, em São Paulo, SP, no dia 12 de junho de 2025. Fonte: Acervo dos autores.

Você pode contar um pouco da sua trajetória? Como começou a se aproximar da arte e como esse caminho te levou às ações performáticas que realiza hoje?

Sérgio Adriano H: Sou de uma família de mãe preta e pai branco que teve cinco filhos. Meus pais me ensinaram a me manter pelo caminho do meio, que pra eles era o caminho certo. Comecei no atletismo e foi nesse contexto que ouvi pela primeira vez que eu devia fazer faculdade. Pensei em fazer Moda, mas reprovei em desenho no vestibular da UDESC. Aí fui estudar na Casa da Cultura, um espaço público onde tive contato com desenho, pintura e escultura. Foi lá que um colega, ao saber que eu pensava em fazer artes, me disse: "Você sabe que homens da sua cor não fazem sucesso nas artes, não é?" A gente só estudava arte europeia e aquilo ficou na minha cabeça. Fiz o vestibular de artes visuais escondido, passei e fui o primeiro da família a entrar na faculdade. Meus pais me ensinaram a responder perguntas, mas a arte me deu o poder de perguntar e o direito de sonhar. Nunca tinha entrado em um museu. Quando percebi que nem o meu irmão, que foi montar uma exposição comigo, nunca tinha ido a um, entendi que muita gente também não vai. Então comecei a levar minha arte para a rua, porque se a gente não é ensinado a ir ao museu, eu vou à rua mostrar que a arte faz parte do cotidiano.

Eu sempre tive desejo pelo conhecimento. Era isso que me salvava. Todo dia eu era chamado de carvão, de Nescau e os desafios me levavam a estudar. No colégio, um professor me perguntou por que não havia negros na escola, só no pagode. Eu disse: "O senhor é professor de História. O senhor já deveria saber". A escola não dava respostas, então eu fui atrás. No atletismo, aprendi sobre meta e disciplina. Levei isso para a arte. Meu técnico dizia que eu tinha que fazer 500 abdominais, eu fazia mil. Nas artes, é igual: treino todos os dias.

Durante sua formação, quais artistas ou experiências te marcaram? Comente sobre sua relação com o academicismo na universidade, especialmente em um contexto majoritariamente branco e de referências europeias.

Sérgio Adriano H: Na universidade, eu só tive aula com professores e professoras brancos. Fui apresentado apenas à arte europeia e aquilo me marcou muito. Minha formação sobre arte africana e afro-brasileira era frágil, então precisei buscar outras referências por conta própria, porque os professores não apresentavam. Ainda hoje, em 2025, há gente em Santa Catarina que não conhece a Rosana Paulino. Em 2011, um curador chegou para mim e perguntou: "Por que você ainda fala de racismo? Isso já foi discutido." Respondi: "Se foi, não foi bem discutido. E eu não discuti". Só em 2016 tivemos a primeira exposição nacional de artistas negros, a *Diálogos Ausentes*², no Itaú Cultural. Muita gente acha que já avançamos, mas a verdade é que mal abrimos a picada. E para ela fechar, é rapidinho. Essa falta de referências me bloqueava muito. Eu não sabia onde buscar, onde pesquisar. Todos os meus projetos de edital incluem material educativo, pensado inclusive para professores que não têm giz. A universidade me chama muito, mas eu vou sempre com provocações. Estive na Unicamp, com o reitor presente, e falei: "Não adianta me dar uma bolsa se eu não tenho o que comer nem material para estudar". A estrutura continua desigual. Não há professor representativo. A universidade adora dizer que serve à sociedade, mas na prática ela só serve aos seus próprios pares.

As chamadas “verdades” do sistema, junto a temas como morte, vulnerabilidade, identidade racial, violência e apagamento, aparecem com força em sua obra. Fale um pouco sobre como esses temas se aproximaram da sua prática.

Sérgio Adriano H: Em 2003, minha mãe começou a fazer hemodiálise e a gente já andava com um kit pronto para o hospital. Em uma aula de Antropologia, a professora pediu para a gente registrar um ritual e eu pensei: "Vou registrar o ritual da morte". Em 2006, minha mãe faleceu. Meu pai queria enterrá-la no dia seguinte, mas eu insisti que o velório tinha que durar uma noite, porque isso era uma verdade para ela. Aquilo ficou em mim. Fotografei o velório e criei a série *Portador da verdade*. Depois disso, comecei a pensar sobre o que é a verdade. Percebi que eu não tinha repertório para

² Diálogos Ausentes foi uma mostra realizada entre dezembro de 2016 e o início de 2017 no Itaú Cultural (São Paulo), com curadoria de Diane Lima e Rosana Paulino. Reuniu obras de 15 artistas e coletivos negros de diferentes campos, como artes visuais, cênicas e cinematográficas, e dialogava diretamente com a série de debates homônimos realizados ao longo daquele ano. Posteriormente, a mostra seguiu em itinerância para o Galpão Bela Maré, no Rio de Janeiro, incorporando contribuições locais e reforçando uma perspectiva crítica sobre a invisibilidade institucional da produção afro-brasileira.

discutir isso e fui fazer mestrado em Filosofia. Estudei Agostinho, que dizia que, se você duvida, já é uma verdade. A partir disso, comecei a olhar para as “verdades apresentadas”, como o chinelo virado ou a ideia de que pele preta vale menos. O racismo também é uma verdade apresentada. Minha poética parte disso: lanço uma pergunta, abro uma problemática. É sempre sobre desmontar essas certezas que nos impedem de sonhar ou de ser felizes.

Em que momento você percebeu que sua trajetória também diz respeito a outras pessoas, àquelas ao seu redor ou que passam por experiências parecidas com a sua?

Sérgio Adriano H: A história do meu irmão, ou mesmo a minha, diz muito sobre isso. Na minha época nem existia a palavra *bullying*. Eu era chamado de macaco, de Nescau e ninguém fazia nada. Anos depois, levei uma ação para uma escola no bairro Iririú, em Joinville, com fotos minhas do rosto pintado de preto e de branco, numa série chamada *O visível do invisível*. Os alunos viam as imagens sem saber do que se tratava. Depois, no intervalo, eu conversava com eles. Um menino me perguntou: “Quando você se livrou do racismo?” Respondi que não me livrei, mas me fortaleci, aprendi a lidar com ele. Ele me viu ali, de terno, e entendeu que podia ser diferente, que ele também podia furar o sistema. É isso que me move. Porque quando você não tem sonho, você anda de cabeça baixa. E tem outra coisa: nem sempre, mesmo dentro da arte, o que a gente faz é reconhecido como arte. Já ouvi de um curador que eu não sabia o que estava fazendo. Hoje em dia, dependendo da instituição, eu nem me inscrevo. Eu sei que não é o perfil que eles querem.

Ao ocupar locais como o Palácio Cruz e Sousa³ ou a Praça XV de Novembro⁴, que tipo de ruptura você busca provocar entre o corpo presente e a narrativa histórica oficial?

Sérgio Adriano H: Quando eu ocupo esses lugares, eu não estou ali como Sérgio Adriano H, mas como um corpo social. É um homem preto presente onde, muitas vezes, houve apagamento. No Palácio

³ Antiga sede do governo de Santa Catarina, localizado no centro histórico de Florianópolis. Nomeada em homenagem ao poeta simbolista negro Cruz e Sousa

⁴ Espaço público central em Florianópolis, próximo ao Palácio Cruz e Sousa, marcado por eventos históricos e manifestações culturais.

Cruz e Sousa, por exemplo, isso é simbólico. Até há pouco tempo, o poeta era retratado com traços brancos, cabelo liso, como se sua negritude precisasse ser apagada para ser aceita. E isso diz muito sobre como a história é contada. Em Florianópolis, há uma placa dizendo que Dom Pedro passou por Santo Antônio de Lisboa⁵ em 1845 e que ali foi feita uma calçada. Mas quem fez essa calçada? Ninguém diz. É o mesmo apagamento que repete a ideia de que no Sul “não houve escravidão”, quando sabemos que houve, sim. Basta ir aos cartórios. Joinville, Jaraguá do Sul e São Francisco do Sul são cidades marcadas por silêncios históricos. Em Jaraguá do Sul, por exemplo, havia um quilombo no centro da cidade, e os negros foram expulsos à bala com a chegada dos imigrantes. Ninguém fala disso. Então, quando ocupo esses espaços, levo comigo essas histórias soterradas. Uso meu corpo como um holofote para iluminar essas fissuras, porque não é só arte, é disputa de memória e território.

5 Bairro de Florianópolis com forte herança colonial portuguesa.



Fig. 2 - Sérgio Adriano H, *CORpo-MANIFESTO*, Largo do Carmo, 2023, fotoperformance. Praça XV de Novembro (antigo Largo do Carmo), Rio de Janeiro, RJ. Fonte: Acervo pessoal de Sérgio Adriano H.

Sua presença performática rompeu fronteiras geográficas. O que significou para você ocupar espaços como o Instituto Nacional de História da Arte e o Museu do Louvre, em Paris?

Sérgio Adriano H: Fui convidado para um seminário decolonial na França por indicação da professora Célia Maria Antonacci, que pesquisou durante dez anos para o livro *Apontamentos da Arte Africana e Afro-Brasileira Contemporânea* e sempre defendeu a presença de artistas negros. Me inscrevi, mesmo sem bolsa, e só consegui viajar porque ela comprou uma obra minha. No Instituto Nacional de História da Arte (INHA), realizei uma performance em que fiquei 23 minutos imóvel sobre um pedestal, como um monumento. Eu vestia uma saia feita de cobertores e trazia no corpo uma faixa com a palavra “Descolonizar”, mas com o “s” cortado. O tempo da performance remetia ao dado de que, no Brasil, um homem negro morre a cada 23 minutos. Foram dias intensos. Em uma das mesas, fui muito questionado, inclusive por um francês que perguntou se qualquer pessoa poderia fazer aquela performance. Respondi que não! Aquela era uma experiência profundamente enraizada em minha vivência como homem negro brasileiro. Em seguida, fui ao Louvre, movido pela necessidade de provocar um espaço que representa, em muitos aspectos, a colonização e o saque. Foi um marco na minha trajetória. Estar ali com o corpo presente, performando, significou também abrir uma nova etapa da minha carreira.



Fig. 3 - Sérgio Adriano H, desCOLONIZAR CORpos, 2023, fotoperformance. Montagem de três registros da performance realizada no pátio do Museu do Louvre, Paris, França. O artista permanece imóvel sobre um pedestal por 23 minutos, vestindo cobertor reciclado e faixa com a palavra “Descolonizar”, com o “S” cortado. Fonte: Acervo pessoal de Sérgio Adriano H.

**Em muitos registros, seu corpo aparece como um “arquivo vivo”.
Como você pensa a relação entre corpo, cidade, memória e permanência?**

Sérgio Adriano H: Trabalho com memória o tempo todo. Os objetos que uso têm memória, os lugares também. Fiz uma performance na Rua 13 de Maio, em São Paulo, em que me coloco nu, dentro de uma lixeira. Essa rua carrega o nome da chamada “libertação”, mas o que eu mostro ali é que muita coisa continua descartada. Cada gesto, cada deslocamento do corpo carregam múltiplas camadas de sentido.

Na cidade, meu corpo nunca é neutro. Se eu saio para correr, preciso estar com roupa de atleta, senão acham que roubei alguma coisa. Eu não posso ir à padaria sem identidade. A cidade me afeta profundamente e essas afetações atravessam meu trabalho. Não é só sobre o lugar, é sobre como aquele lugar me vê, me vigia, me limita. E o corpo, quando ativado, reverbera. Não é só uma foto-performance. Tem pensamento, tem afeto, tem risco.

Entrar naquela lixeira exigiu muito de mim. Depois de cinco dias sem lavar as mãos no batalhão, desenvolvi TOC. Eu preciso lavar as mãos o tempo todo. Eu quase nunca conto isso. Então me colocar em um espaço sujo, com meu corpo exposto, foi uma superação real, mas também um gesto necessário. Um desejo profundo de me comunicar com a cidade. Quando as pessoas me veem de terno, acham uma coisa. De chinelo, outra. Então estar vivo, para mim, é também isso: manter-se em arte, manter-se sorrindo. E isso incomoda. Ser um homem negro vivo e artista incomoda. Me manter vivo é questionar o sistema, é reagir à cidade, é afirmar a permanência do meu corpo como presença política.



Fig. 4 - Sérgio Adriano H, Série *O Lugar que Pertenço*, 2018, fotografia. Rua 13 de Maio, São Paulo, SP. O artista insere seu corpo nu em uma lixeira pública, tensionando a ideia de descarte e pertencimento. Fonte: Acervo pessoal de Sérgio Adriano H.

Seu corpo aparece nas obras como signo, suporte, sujeito e objeto. Como você pensa essa duplicidade entre ser quem age e quem é representado? E que papel os símbolos e os gestos assumem nesse processo?

Sérgio Adriano H: Quando Debret retratava pessoas negras, elas estavam escravizadas ou só ocupavam o fundo da imagem. Eu me coloco no centro. Sou o corpo fotografado e também quem fotografa. Autofotografar-me é parte do processo. Quero estar dos dois lados, inverter o olhar e afirmar esse corpo em empoderamento. Não é que não existam fotógrafos negros, mas são poucos em evidência. Então assumo também esse papel.

Meu corpo é signo e significância o tempo todo. Não tem elemento neutro. Estar nu na lixeira é falar sobre o descarte. O martelo de carne na boca é sobre a justiça que devora. É como a Elza Soares

diz: "a carne mais barata do mercado é a carne negra". É o sistema que escolhe quais corpos vão para a cadeia. Eu uso símbolos, gestos e suportes que carregam camadas de sentido. É assim que eu caminho com o meu trabalho.

Você repete expressões como "Tudo que é vivo incomoda", "Descolonizar" com o "s" cortado por um "x", e "Quem é quem no Brasil". Elas nascem da leitura ou da prática? São marca, refrão, provocação?

Sérgio Adriano H: Vivemos em um sistema visual e fui educado dentro dele. Repetir certas frases é minha forma de me comunicar nesse sistema. É afirmação quando falo com a população. É provocação quando falo com a academia. Quando uso "Descolonizar" com o "s" cortado, a academia quer debater o conceito. Mas na rua, um senhor passa, lê a faixa e pergunta se estou falando da colonização. E eu digo que sim. E ele entende. Porque ele também aprendeu a decodificar signos, como no supermercado, onde sabe a diferença entre leite integral e desnatado. O problema é quando a academia só fala com ela mesma.

"Tudo que é vivo incomoda" também é provocação. Vou apresentar essa faixa no Rio. A imagem sou eu, sem rosto, segurando a faixa no meio de Brasília. Sem o rosto, qualquer pessoa negra vira um corpo genérico. Parece que todo negro é da mesma família. Isso também incomoda. Um corpo preto vivo, visível, pensante. É isso que está em jogo quando repito essas frases.

Você incorpora fragmentos da cidade como calçadas, pedras e espaços históricos nas suas obras. Isso é uma forma de reagir aos apagamentos urbanos? Como esses materiais e lugares atravessam sua poética?

Sérgio Adriano H: Em muitos trabalhos, uso fragmentos urbanos como forma de tensionar o apagamento da memória na cidade. No Parque Farroupilha, por exemplo, levo uma faixa, um cobertor e uma lança para lembrar que a libertação foi prometida aos negros

escravizados caso lutassem na Guerra dos Farrapos, mas eles foram enviados descalços, com lanças, na linha de frente. Foram mais de 400 homens. Esse tipo de apagamento histórico me move.

Também trabalho com materiais como pedras portuguesas das calçadas de São Paulo, especialmente da região onde ficava o chafariz projetado por Tebas, arquiteto negro do século XVIII. Mesmo que não sejam do período original, as pedras estão naquele chão, naquela mesma região, e são retiradas e substituídas por cimento, sem discussão. Isso também é apagamento. A cidade muda, mas não guarda suas camadas. Governos passam e reconfiguram tudo como se nada antes tivesse existido. Recolher esses vestígios e incorporá-los à obra é um modo de resistir a essa lógica.

O cobertor recolhido nas ruas, a cana-de-açúcar transformada em lança, o corpo envolto em faixas são exemplos de materialidades carregadas de dor e resistência. Como você escolhe e ativa esses elementos?

Sérgio Adriano H: Os cobertores eu recolho pelas ruas de São Paulo. Mas esses cobertores não são aleatórios, vêm de uma população específica. Tem signo e significância ali. Você olha e sabe quem usou. O abandono acontece porque a pessoa não tem onde lavar, não tem como carregar. Então o cobertor vira resto, sobra. Mas também é abrigo, proteção. E isso tudo está nele quando eu trago para o trabalho.

A cana-de-açúcar vem da história do Brasil. Já foi mais valiosa que o ouro. Teve um período em que éramos um dos maiores produtores do mundo. Então, quando a transformo em lança, não é só visual. É um gesto. É um corpo negro armado com aquilo que já o explorou. E o cobertor também muda. Vira manto, vira saia, vira robustez. O sapato dourado. A cana virando portal. São elementos simples, do cotidiano, mas tratados de forma a empoderar tanto o objeto quanto quem olha. A ideia é essa, provocar pensamento, liberdade, leitura simbólica. Mas tem estudo, sim. Não é aleatório. Quando expus na Unicamp, em 2023, com Helô Sanvoy, propus pendurar minhas fotografias com cabos de vassoura da própria universidade. Recolhi as

vassouras de lá. Queria falar da nova escravidão disfarçada, do trabalho invisível, mal pago, da exploração cotidiana. A ponta da lança vem de uma mansão. As penas de galinha? Lembram o tráfico negreiro? Quando foi proibido trazer escravizados, os portugueses escondiam os negros nos porões e punham galinhas por cima. Chegavam ao então chamado Porto Rico, que era um ancoradouro dentro de Ipojuca, em Pernambuco, gritando “chegaram as galinhas!”. Por isso, Porto de Galinhas tem esse nome. O disfarce, a violência velada, tudo isso está na obra.

E tem a faixa. Ela veste, envolve, afirma. Na Serra da Moeda, entre BH e Brumadinho, lugar onde dizem que foi feita a primeira moeda falsa do Brasil, eu levei a faixa escrita “Descolonizar”. No topo do mundo, literalmente. Era uma provocação. Porque a palavra pode ser difícil, pode parecer distante. Mas ela precisa chegar. A pessoa que me vê com a faixa, às vezes pergunta: “Des... descolonizar? É sobre a colonização, né?”. E eu respondo que é isso mesmo, é para pensar em como ela nos atravessa até hoje. Então não é só sobre mim. É também para empoderar o outro, provocar o olhar.

Tudo no trabalho tem camadas, tem memória, tem história grudada. É assim que eu escolho os materiais: eles me dizem algo antes mesmo de eu dizer algo com eles.

Sua arte parece provocar interrupções reais na vida das pessoas. Não só no espaço urbano, mas nas subjetividades. Você sente que ainda há espaço para essas fissuras afetivas, para esses encontros transformadores?

Sérgio Adriano H: Quando uma mulher vai a uma exposição minha no SESC de Niterói, em um sábado de quase 40 graus, alguma coisa acontece. O SESC fica embaixo e, em cima, há o morro, e a comunidade pode usar a piscina sem carteirinha aos sábados. Essa população passa na frente da minha exposição e entra de sunga, de bermuda, descalça. E ela permanece. Isso é um *break* no dia deles. Então eu te respondo: a arte ainda faz fissura.

Mais ainda. Quando uma mulher negra, na abertura dessa exposição, olha para mim e diz: "Eu tava criando racismo na minha própria casa. Meu marido é branco, eu sou negra e meu filho é cloro. Eu achava que ele não ia sofrer racismo. Mas, olhando pra você, pra sua exposição, eu entendi que ele vai. E agora eu posso prepará-lo pra isso". Eu chorei. Como não chorar?

No Rio, por exemplo, tem essa coisa de que, se você não é retinto, não é negro. E eu vivi isso. Quando meu pai ia me buscar na escola, achavam que eu era adotado. Minha irmã era retinta, jogava muito bem handebol. Ganhou bolsa numa escola particular. Mas, todo dia, meio-dia, minha mãe esquentava o pente de ferro e passava no cabelo dela, para ela parecer com as outras meninas. Um dia, ela ganhou brincos de uma tia e foi com eles para a escola. Puxaram. Rasgaram a orelha dela. A violência foi autorizada. Eu só entendi isso direito depois de adulto.

Na exposição da CAIXA Cultural Brasília, em 2023, eu conversava com todo mundo. Segurança, limpeza, técnica. Cumprimentava, perguntava o nome, falava das obras. Se a Maria estava olhando uma fotografia, eu chegava e dizia: "Maria, essa aqui eu fiz no Quilombo dos Palmares, pensei isso e aquilo, olha os elementos que eu usei". E aí vem o segurança e me diz: "Ah, então essa exposição trata sobre isso?" A exposição entrou nele.

No encerramento, voltei para ministrar uma palestra. Quando chego para ver o livro de visitas, havia uma caneta feita de pena. Linda, delicada. Eu disse para a produtora: "Obrigado. Foi você que fez essa caneta?". E ela responde: "Não fui eu. Foi o segurança. Ele disse que uma exposição como essa precisava de uma caneta especial. Encontrou essa pena na rua e resolveu fazer para você". É isso que eu chamo de fissura. Quando o trabalho atravessa alguém. Quando toca, de verdade.

E teve também a exposição no Instituto Pretos Novos, no Rio, ali no Valongo. Quando reformaram o piso da casa que hoje é o Instituto, descobriram ossadas. De vaca, de cachorro e de negros

que chegavam mortos nos navios negreiros. Jogavam ali. Em cima disso foi feito um bairro. Foi ali que eu expus. Era pra durar um mês. Durou quatro. Foram 13.200 visitantes. A maior visitação que já tive. Me mandaram um vídeo de uma professora que estava explicando minha obra para os alunos. Era muito lindo.

Os professores levavam as turmas. Os alunos entravam, riam, conversavam, mas quando chegavam aos *bodies*, as pessoas ficavam em silêncio. Tenho uma série de *bodies* de bebê com frases que machucam, que moldam. Algumas vêm de comentários da internet, outras são ditados populares. Tipo: "Amanhã é dia de branco", "A miss Piauí tem cara de empregadinha"... E tantas outras.

Essas são as marcas que o trabalho deixa. As pessoas vão embora diferentes. E às vezes me escrevem depois. Uma menina de Joinville me mandou um e-mail dizendo que se salvou com a minha exposição. Outra, de Brasília, dizia que ia sempre, porque ali ela sentia aconchego, mesmo sendo uma exposição pesada, forte. Isso me mostra que ainda há espaço para a arte atravessar. Para a arte tocar fundo.

Já enfrentou resistência direta do público, da polícia ou das instituições durante alguma ação? Como você reage a isso? Esses confrontos alteram seu trabalho?

Sérgio Adriano H: Eu costumo dizer que hackeo o sistema. Fiz uma ação em Itajaí chamada *Verdade mil vezes repetida se torna verdade*, em que deixei livros colados e fotos emolduradas espalhadas no calçadão da cidade. Um hippie me alertou: "A polícia vai levar tudo, levaram as minhas coisas na semana passada". Pouco depois, chegaram mesmo. Me abordaram, perguntaram o que eu estava fazendo. Eu disse: "Sou artista visual, essa é uma exposição, vou ficar aqui quatro horas". Perguntaram se era venda. "Não, é arte". Então pediram só para eu puxar um pouco para o lado, porque ia passar o caminhão do transporte de valores. E foram embora. Mas por que deu certo? Eu estava de terno italiano, camisa branca e gravata vinho, sapato de couro e abotoaduras. Isso muda tudo.

O sistema reconhece signos, e eu uso isso a meu favor. Eu visto o código do poder para explodir o sistema por dentro. É por isso que estou de terno em várias performances. Se é tecido Oxford, acham que sou segurança. Se é tecido de lã 120, me leem como executivo. E eu me aproprio desses signos.

Nas instituições também é assim. Eu sei como funcionam os editais, como fazer curadoria do que apresento sem ferir a integridade da obra. Eu participo do sistema sem me traír. E levo gente comigo: na CAIXA Cultural, por exemplo, convidei uma artista negra para fazer uma performance. Paguei estadia, alimentação, cachê. Isso fortalece a artista e amplia o impacto do trabalho. Já tive problemas, claro, mas nunca deixei que isso diminuísse a potência do que faço.

Quem tem poder reconhece os códigos. Pode parecer só um cíamento ou um detalhe de postura, mas o sistema sabe ler. Ele te reconhece e tenta te absorver. Já me disseram: "Você tá na moda, né? Porque agora o artista negro tá em evidência". Mas eu estou na arte há mais de vinte anos, não sou moda. Quando te tratam como moda é para te tornar passageiro. Para te engolir e cuspir. Então eu uso os códigos como estratégia de permanência. O sistema se autoalimenta, e é preciso saber navegar por dentro dele sem ser digerido.

Sua arte circula entre ruas, museus, praças e arquivos. Como você enxerga a curadoria nesse trânsito, não só como mediação, mas como gesto político? Que experiências curatoriais marcaram seu percurso, como potência ou como limite?

Sérgio Adriano H: Eu sou um artista inquieto. Para fazer meu trabalho circular, tive que aprender muito além da criação: curadoria, iluminação, administração. Eu entendo desde logística de obra até documentos para doação a museus. Isso tudo faz parte da construção de um percurso.

Alguns colegas perguntam por que, mesmo com obras em acervos e exposições institucionais, eu ainda levo trabalhos para a rua. É que a rua me alimenta. A cidade me atravessa. Quando exponho em praças, aquele espaço se transforma. E quando tiro as obras de lá, fica um vazio. É um gesto de validação simbólica. Por ser artista, eu dou a esse espaço o status de museu a céu aberto.

Mas entendo também que estar em acervos é um selo. Não sei o futuro da minha obra, mas sei que, se estiver num museu, ela pode ser preservada, ativada, pesquisada. É uma forma de continuidade. E, estando nesses espaços, posso levar outras pessoas também. Na exposição da CAIXA Cultural, por exemplo, convidei uma artista negra para performar. Ela ganhou visibilidade. Isso também é curadoria. Saber usar o espaço conquistado para abrir caminhos.

Teve uma exposição que me marcou muito, de que já falei, a do Instituto Pretos Novos, no Rio. Eu saía do Cais do Valongo com balões dourados com a palavra "MATA" e ia berrando pela rua: "Preto, puta, trans, viado". As pessoas me seguiam até a exposição. Lá dentro, tinha a instalação *TU MATA EU*, rodeada por um arabesco formado por carimbos com essas mesmas palavras. De longe, parecia só ornamento. De perto, era denúncia. Essa curadoria, naquele lugar, naquele momento, foi um divisor de águas. Juntou performance, memória e política num mesmo gesto.

Foi quando levei a exposição *A dúvida da verdade* para a Bienal de Curitiba, em 2017, dentro do projeto itinerante chamado *Bike Galeria*. A proposta era simples e potente: circular pela cidade com uma bicicleta carregando as obras. Foi um momento muito feliz para mim, porque juntou vários conceitos e afetos. Havia uma série com seis fotografias feitas no Deserto do Atacama, onde passei sete dias sozinho. Em cada foto, eu apareço em posições diferentes na mesma montanha, menos em uma. Mas, por causa da sombra, parece que continuo lá. É sobre isso que eu quis falar: quando algo é repetido muitas vezes, mesmo que não esteja mais ali, a pessoa acredita que está. A exposição se chamou *A dúvida da verdade* porque discutia justamente isso, a forma como

construímos convicções a partir de repetições. O ponto de partida foi duas experiências pessoais, a morte da minha mãe, em 2006, e a história do meu irmão. Guardei por anos o bilhete que a enfermeira do hospital me escreveu naquela ocasião, com instruções sobre o que fazer, endereço, muda de roupa, local de enterro. Aquilo virou parte da exposição também. Nesse projeto, o trajeto até o lugar da montagem já era exposição, e a bicicleta, carregando tudo, me ajudava a costurar essas camadas. Foi um divisor de águas.



Fig. 5 - Sérgio Adriano H, *A dúvida da verdade*, 2017, instalação itinerante. Projeto Bike Galeria, Bienal de Curitiba. Bicicleta adaptada para transportar obras fotográficas em circulação pelo espaço urbano. Fonte: Acervo pessoal de Sérgio Adriano H.

Seus trabalhos circulam por ruas, museus, praças e instituições. O que muda na recepção, no gesto e na potência da obra entre esses contextos? Que experiências marcaram essas diferenças?

Sérgio Adriano H: Na rua, eu nunca sei exatamente o que vai acontecer, mas sempre acontece alguma coisa. Em São José, Santa Catarina, fui fazer uma exposição em uma praça, mas percebi que o fluxo de pessoas estava no ponto de ônibus. Então levei as obras para lá. As pessoas esperavam o ônibus olhando as fotografias e ficavam com vontade de ver mais. Isso é o que a rua provoca. Nem sempre falam comigo, mas há trocas muito profundas.

Nas instituições, às vezes, o primeiro desafio é descolonizar o olhar de quem ocupa aquele espaço. Mas também aprendi a desarmar a instituição, a conversar com a segurança, com o educativo, com os funcionários da limpeza. Na Unicamp, preparamos um café da manhã para que as funcionárias da limpeza visitassem as obras da minha exposição, mas, como eram terceirizadas, o chefe não queria liberá-las. A universidade teve de intervir. Isso mostra o quanto a lógica do trabalho ainda é opressiva, e como meu trabalho quer dialogar com todas as camadas, não só com a elite da arte.

A rua me dá poder, mas me exige muito. Já precisei estar empoderado para não me colocar em risco, especialmente no interior de Santa Catarina, em tempos de ódio institucionalizado. Mesmo assim, eu vou. Porque é preciso dizer que estamos vivos. E tudo que é vivo incomoda. Em São Paulo, teve uma situação em que eu expus na rua, na frente do Edifício Vera. Mesmo debaixo de chuva pesada, fiz questão de manter minha exposição por lá. Os profissionais responsáveis pela limpeza urbana, os garis, pararam para ler meus textos, e isso me marcou profundamente.

Quando a instituição me valida, eu levo isso comigo para a rua. E quando ocupo a rua, amplio o alcance da arte para além da bolha. É esse trânsito que me interessa. Entre rua, museu, universidade e praça.

Na reta final desta entrevista, gostaríamos de ouvir sobre os sonhos que te moveram no início, mas que ainda te sustentam.

Sérgio Adriano H: No começo, eu também queria ajudar as pessoas, mas tinha essa coisa do sucesso, de precisar dar certo. Hoje é o contrário. Quero muito mais ajudar do que alcançar sucesso, que para mim é fruto de muito trabalho. Eu acordo às quatro, durmo à meia-noite, trabalho todos os dias. Mas tem uma coisa que nunca mudou. Eu sonho que uma criança, nascida numa comunidade, vá a uma exposição minha ou abra um livro de História da Arte Brasileira, veja meu nome lá, veja a obra, descubra quem sou, de onde vim, tudo o que vivi, e comece a sonhar. Sonhar em ser médica, dentista, advogada, artista. E que essa pessoa realize seus sonhos e seja tão grandiosa em vida que, depois, vire um monumento numa praça. E, aí, uma outra criança vai passar por ali, descobrir essa história e começar a sonhar também. Representatividade sempre foi o que me move. Desde o início até agora, é o sonho de transformar a vida do outro.

**Quais artistas, pensadores ou experiências recentes têm te
atravessado de forma mais significativa?**

Sérgio Adriano H: Há alguns nomes que me atravessam de forma muito afetiva. A Rosana Paulino, por exemplo, me marcou ao dizer que o artista negro, além de tudo, é um educador. Aprendi com ela a sempre encontrar um ponto de escuta, de acolhimento, até na hora de falar do trabalho do outro. A Sônia Gomes também me encanta, talvez por parecer tanto com minha mãe, no jeito, no afeto. A Grada Kilomba me pegou com sua relação com a palavra; vi uma exposição dela na Pinacoteca de São Paulo que mexeu comigo. Tem gente mais próxima, como a pesquisadora Célia Maria Antonacci, com quem tenho conversas profundas sobre arte. Entre curadores, cito Juliana Crispe, Claudinei Roberto da Silva e Paulo Herkenhoff, que tem um olhar atento para minha produção e pesquisa. O Ayrson Heráclito me afeta demais com sua potência performática. E o Agnaldo Farias me marcou lá atrás, quando falou de planejamento de carreira. Aquilo me fez voltar para Joinville com outra cabeça. No fim das contas, carrego esse pensamento de professor que fui cultivando desde a formação, mesmo com todas as limitações.

**Em tantas conversas, talvez já tenham te perguntado de tudo.
Mas existe alguma pergunta que nunca fizeram e que você
gostaria que fizessem?**

Sérgio Adriano H: Talvez ninguém tenha me perguntado diretamente sobre o valor social da arte. Não é só sobre estar em exposição ou ganhar edital, é sobre o que você faz com isso. O conhecimento e o dinheiro que vêm do trabalho não são só meus, têm de circular. Por isso fundei, ainda em 2014, a residência artística Diva Base 44, como espaço de acolhimento e de troca. E hoje, no nosso ateliê ARTE8 em São Paulo, juntamente com a artista Rafaela Jemmene, a gente continua esse compromisso: toda sexta há leitura de portfólio gratuita, com verdade e afeto. Porque ser artista, para mim, é caminhar junto. Se eu chego, outros têm que chegar também. É o pensamento coletivo que me move.

Referências

Antonacci, C. M. (2021). *Apontamentos da arte africana e afro-brasileira contemporânea*. Invisíveis Produções.

Brugnera, L. C. (Cur.). (2017-2018). *A dúvida da verdade — Bike Galeria* [Exposição itinerante]. Bienal de Curitiba – Projeto Bike Galeria, Curitiba e outras cidades, Brasil.

Crispe, J. (Cur.). (2024, 2 mar. - 1 jun.). *AparaDOR* [Exposição]. Sesc Niterói, Niterói, Brasil.

Crispe, J., & Roberto, C. (Cur.). (2025, 23 jul. - 15 set.). *CORpo MANIFESTO* [Exposição]. Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB-RJ), Rio de Janeiro, Brasil.

Caixa Cultural, Brasília. *desCOLONIZAR CORpos* [Exposição]. (2023, 17 out. - 17 dez.). Brasília, Brasil.

Furegatti, S. (Cur.). (2023, 3 ago. - 29 set.). *Em visita. Helô Sanvoy*

e Sérgio Adriano H [Exposição]. Galeria do Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, Brasil.

H, S. A. (2024). *AparaDor*. [Catálogo de exposição]. +Cultura Hub Criativo.

H, S. A. (2025). *CORpo MANIFESTO* [Catálogo de exposição; curadoria de Juliana Crispe e Claudinei Roberto da Silva]. Lume Cultural.

Lontrade, A., Morsillo, S., & de Aguiar Neitzel, A. (Eds.). (2024). *Pédagogie de l'expérience esthétique et de l'expérimentation en art* (Art, esthétique, philosophie, n. 27). Éditions Mimésis.

Teobaldo, M. (Cur.). (2019). *TU MATA EU* [Exposição]. Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (IPN), Rio de Janeiro, Brasil.

:RESENHAS

Florestas Daninhas do Brasil

Weed Forests of Brazil

Florestas de Maleza de Brasil

Camila Argenta

Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil

Gabriel Pundek Scapinelli

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

RESUMO

Trabalho submetido: 16/06/2025
Aprovado: 21/07/2025

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
© 2025 Camila Argenta, Gabriel Pundek Scapinelli

A resenha apresenta uma proposição artística: os *Rocambólides*, dispositivos paisagísticos contra-coloniais, criados pelo Grupo Fora. São intervenções em espaços públicos que funcionam como catalisadoras do crescimento de plantas consideradas daninhas. Inspirados nos *Bólides* e *Contra-Bólides* de Hélio Oiticica, os *Rocambólides* são construídos a partir de resíduos, sementes e sacos costurados que, juntos, dão forma a um corpo. A narrativa se entrelaça com o episódio de um acidente na BR-101, no Morro dos Cavalos (SC), apontando para o desenrolar de “processos” ligados à demarcação da Terra Indígena Morro dos Cavalos. A intenção foi desenvolver um texto não linear, problematizando a noção de floresta, em diálogo principalmente com Tim Ingold e Antônio Bispo dos Santos.

Palavras-chave: TI Morro dos Cavalos, *Rocambólides*, plantas daninhas, floresta

ABSTRACT

The review presents an artistic proposition: the *Rocambólides*, counter-colonial landscape devices created by Grupo Fora. These are public space interventions that act as catalysts for the growth of plants considered weeds. Inspired by Hélio Oiticica's *Bólides* and *Contra-Bólides*, the *Rocambólides* are constructed from waste materials, seeds, and stitched sacks, which together form a body. The narrative intertwines with the episode of an accident on the BR-101 highway, at Morro dos Cavalos (SC), highlighting the unfolding of "processes" related to the demarcation of the Morro dos Cavalos Indigenous Land. The intention was to develop a non-linear text, problematizing the notion of forest, in dialogue primarily with Tim Ingold and Antônio Bispo dos Santos.

Keywords: Indigenous Territory Morro dos Cavalos, *Rocambólides*, weeds, forest

RESUMEN

La reseña presenta una proposición artística: los *Rocambólides*, dispositivos paisajísticos contracoloniales creados por el Grupo Fora. Son intervenciones en espacios públicos que funcionan como catalizadoras del crecimiento de plantas consideradas malezas. Inspirados en los *Bólides* y *Contra-Bólides* de Hélio Oiticica, los *Rocambólides* están construidos a partir de residuos, semillas y sacos cosidos que, juntos, dan forma a un cuerpo. La narrativa se entrelaza con el episodio de un accidente en la autopista BR-101, en el Morro dos Cavalos (SC), señalando el desarrollo de "procesos" vinculados a la demarcación del Territorio Indígena Morro dos Cavalos. La intención fue desarrollar un texto no lineal, problematizando la noción de floresta, en diálogo principalmente con Tim Ingold y Antônio Bispo dos Santos.

Palabras clave: Territorio Indígena Morro dos Cavalos, *Rocambólides*, malezas, florestas

Camila Argenta é artista e produtora, mestrandona em Processos Artísticos Contemporâneos do PPGAV da Universidade do Estado de Santa Catarina.

<https://orcid.org/0009-0004-9939-9257> | quebraventosmodosdefazer@gmail.com

Gabriel Pundek Scapinelli é marceneiro envolvido em processos de artes, artista envolvido em processos paisagísticos, paisagista envolvido em processos educativos, educador envolvido em processos artesanais. É doutorando em poéticas visuais na Unicamp.

<https://orcid.org/0009-0009-8459-7978> | gabrielpundek@gmail.com

A montanha e o acidente

Era um domingo, seis de abril. Um passeio até a Guarda do Embaú, nas proximidades de Florianópolis, no Estado de Santa Catarina. No caminho de retorno, madeireiras, o Parque Estadual da Serra do Tabuleiro, os pontos de parada para descanso e lazer, em uma região com intenso fluxo turístico, indústrias, depósitos e comércios de beira de estrada. A mata atlântica, na transição entre serra e a planície costeira, com alguns remanescentes de restinga arbórea. A montanha foi se aproximando. Aquele microclima. A mudança da luz e da temperatura. Lugar singular. Lembrava do texto de Antônio Bispo dos Santos, de sua morte também, do trecho que falava sobre os caminhos da aldeia e do quilombo, das relações de convívio:

Nós nas aldeias e vocês nos quilombos fazemos uns caminhos que às vezes não têm nem um metro de largura. E por esses caminhos passam os animais, as onças, os tatus, as pessoas. Todos os viventes do ambiente passam por esses caminhos sem conflito, sem se atacarem. (Bispo dos Santos, 2023, p. 58)

Na subida, lenta, em marcha reduzida, um túnel de floresta ombrófila densa. As quedas d'água, ali, visíveis da/na rodovia. Os ramos da montanha, grande manancial que, na sua completude, costeiam o mar e desaguam. O caminhar da malha viva de trajetos, como diria Tim Ingold. Nessa linha do tecido, da “malha”, as barras se descosturam e as barreiras caem, invadem a galeria de veículos, desmangkanham o contorno e preenchem o espaço.

Pense nas trilhas reticulares deixadas por pessoas e animais à medida que eles seguem sua vida na casa, vila e cidade. Capturados nesses múltiplos emaranhados, cada monumento ou prédio é mais “arqui-textural” que arquitetônico. Apesar de sua aparente permanência e solidez, eles também têm uma *ecceidade* que é sucessivamente experimentada nos panoramas, oclusões e transições que se desenrolam ao longo da miríade de caminhos tomados pelos habitantes...

À medida que a vida dos habitantes vai transbordando para jardins e ruas, campos e matas, o mundo vaza para dentro do prédio, produzindo ecos de reverberação e padrões de luz e sombra característicos. É nesses fluxos e contrafluxos, serpenteando através ou entre, sem começo nem fim – e não enquanto entidades conectadas com limites interiores ou exteriores. (Ingold, 2012, p. 11)

Como em uma cena de filme, meticulosamente construída, o veículo de toneladas esbarra no *guard-rail* em uma velocidade e angulação determinada, subindo lentamente sobre o metal de proteção, deslizando com exatidão, em uma manobra coreografada. O corpo imenso do caminhão se inclina e a carroceria tomba. No mesmo instante, o tanque rompeu. O estrondo, a pancada. O caminhão-pipa tombando na curva, raspando o asfalto como se tivesse sido guiado por linhas traçadas com régua sobre um mapa de tragédias. O ruído intenso e contínuo daquele peso. No horizonte dele, a explosão, a chama, o ser-fogo, com sua velocidade a olhar de cima. No rastro do líquido derramado, o combustível escorria no asfalto engolindo tudo. A estrada virava um beco. Uma emboscada. Os carros ficaram encurralados pelo trânsito e em poucas horas as coisas encontravam-se em fuligem, destroços que formavam um novo relevo, outra curva sobre o Morro dos Cavalos.



Fig. 1 - Imagem aérea mostra dimensão do incêndio no Morro dos Cavalos após tombamento de carreta carregada com combustível. Abril 2025. Fotografia: CBMSC/ND.

Os Rocambóides

No ano de 2011, na Universidade do Estado de Santa Catarina, no curso de Artes Visuais, foi fundado um grupo de intervenções urbanas. O encontro de uma professora universitária e três estudantes do curso. O Grupo Fora dedicou-se a estudar as plantas daninhas, os terrenos baldios e o paisagismo da cidade. Atuou de forma ativa em espaços residuais da cidade, propondo reflexões sobre a propriedade e o uso social da terra a partir terrenos que denominaram de Jardins Abertos, reconhecendo nestes espaços áreas de convívio e inter-relações potentes.

Um dos primeiros trabalhos desenvolvidos pelo grupo foi chamado de *Rocambólide*, uma homenagem ao artista Hélio Oiticica e suas proposições artísticas *Bólides* e *Contra-Bólides*. “São, pois, células germinativas dos projetos ambientais” (Favaretto, 1992, p. 90), espaços poéticos tácteis, uma coleção dinamizada por suportes, composições e interações. Hélio trouxe novos sentidos à areia, à palha, às conchas, aos frascos, às garrafas, assim como à pintura. De caixas coloridas com faces móveis e compartimentos, a sacos de pano, potes de vidro, vasos de louça, preenchidos com terra, água, óleos, pigmentos, líquidos variados... *assemblages* que devem ser tocadas, abertas, manipuladas pelo público, inspiração na “ordem propositiva” de Oiticica.

É importante registrar que a definição do conceito de ordem provém da teorização do próprio artista, cuja produção, como se sabe, não visou estabelecer categorias substitutivas para a pintura e a escultura, mas fundar ordens: novas possibilidades de materializar a experiência em arte, capazes justamente de romper com comportamentos pre-condicionados diante da obra. (Varela, 2009, p. 18)



Fig. 2 - Grupo Fora, *Rocambóides*, setembro 2024. Unicamp, Limeira, São Paulo. Fotografia: Camila Argenta.

Propor um tipo de continuação poética, que circula, espirala, envolve, contém e rasga a trama, incorpora o molde do *contrabólido Devolver a Terra à Terra* de 1979, que estaria ali, em pedaços, na terra, no terreno, no bairro do Caju, no Rio de Janeiro, 46 anos depois. O primeiro *Rocambólido* foi feito no aterro da baía sul, em Florianópolis. Uma proteção que se impõe como pleonasmo, como se pudéssemos envolver um pouco de tudo que nos cerca, em um processo cíclico, feito de entulhos e restos vegetais para “plantas ruderais” (do latim *ruderis*; entulho). Um corpo entulho para plantas entulho. Uma barreira física, grosseira, que impede a roçagem por parte das empresas de manutenção e limpeza da cidade, virando um elemento paisagístico urbano e insurgente, de crescimento e desenvolvimento ecológico.

A proposta é coletiva, mas também pode ser realizada individualmente. Já se articulou no formato de oficinas de arte e/ou intervenções urbanas. Os participantes têm, como ponto de partida, alguns procedimentos: caminhar, coletar aquilo que cabe na bolsa ou no bolso, anotar pontos de coleta maiores, para posteriormente buscar de carro ou de carrinho de mão. Assim, grupos de pessoas constroem os *Rocambóides* de acordo com seus trajetos e achados, o entorno, as escolhas. Com pás, enxadas e

sacos de rafia buscam resíduos sólidos, encontram restos de poda e jardinagem de quintais e jardins privados depositados normalmente em terrenos baldios. Orienta-se que cada *Rocambólide* tenha terra, pedras, areia, palha e sementes, mas vale de tudo, de resquícios de demolição às cascas de coco verde da vendinha. Depois, costura-se um grande manto colorido feito de sacos de juta e rafia, sacos (estes) que transportam os alimentos de caminhão pelo Brasil, ou de navio pela Terra, trazendo para o debate artístico/paisagístico a paisagem agrícola, uma trama das vistas de satélite que temos das fazendas e propriedades pelo interior do país.



Fig. 3 - Grupo Fora, *Rocambólides*, setembro 2024. Unicamp, Limeira, São Paulo. Fotografia: Gabriel Scapinelli.

Posicioná-lo no local desejado e começar a recheá-lo, para, então, enrolá-lo. O gesto de coletar, deslocar, empilhar materiais, um fazer coletivo que mobiliza histórias, afetividades e alteridades enroladas no próprio corpo do *Rocambólide*, transformando a prática em uma cartografia e a cartografia enrolada em uma prática do tempo e das disputas. Um reflexo de si sobre o entorno como *Mirrored Cubes* de Robert Morris (1965) e a impossibilidade de separar o corpo e a paisagem. Kinceler (2007) fala da forma de atuar do campo das

artes, na pretensão de gerar uma “desestabilização nas regras do jogo representacional [...] significa abrir o processo criativo a outras estratégias e táticas criativas que provoquem acontecimentos”. O *Rocambólide* está na horta abandonada da escola, sobre o concreto das calçadas, nas terraplanagens, nos bloqueios das estradas.



Fig. 4 - Grupo Fora, *Rocambólides*, fevereiro 2025. Unicamp, Limeira, São Paulo.
Fotografia: Julia Bravo.

Algumas semanas passam e, aos poucos, uma fina relva começa a brotar. Um banco vasto de sementes desperta — aquelas que já estavam ali, no solo, na terra árida. Não há terra revirada, queimada, aterrada ou deslocada que não as contenham. Um arranjo se forma, um buquê sintomático, um *frankenstein* ecológico, sobretudo de plantas daninhas, já adaptadas às condições adversas. As gramíneas, asteráceas, ciperáceas, entre outras famílias iniciam um processo de resiliência. Um jardim-floresta, abrindo espaço para a diversidade, a adaptação e o surgimento de combinações variadas de espécies. A forma se dá pelo próprio movimento das coisas, como diria Tim Ingold:

Eles são linhas ao longo das quais as coisas são continuamente formadas. Portanto, quando eu falo em um emaranhado de coisas, é num sentido preciso e literal: não uma rede de conexões, mas uma malha de linhas entrelaçadas de crescimento e movimento. (2012, p. 3)

Em cada *Rocambólide* há um recorte de terreno baldio, de gente, de terra, de supressão, de ruína, de jardim, de floresta, de progresso, de fracasso, de passado, de lixão, de rural, de bicho, de clandestino, de lúdico, de espera, de especulação. Um corpo que, em cada coleta, carrega a memória dessas terras sensibilizadas, traz sua carne, os processos vitais e suas transformações. Tapetes que vão receber os materiais disponíveis de espaços comuns da cidade e as sementes. As sementes daninhas. As sementes que brotam, como inço, mato, planta invasora.

Florestas Daninhas do Brasil

A expressão “erva daninha” tem uma origem linguística e histórica bastante reveladora. Em espanhol: *mala hierba*; em italiano: *malerba*; em francês: *mauvaise herbe*. O uso de termos semelhantes já estava presente no latim, na antiguidade. A exemplo: na obra *Geórgicas* (1963), um tratado poético sobre agricultura, Virgílio (70-19 a.C.) fala sobre o trabalho árduo do agricultor em manter a terra fértil, mencionando a necessidade de “arrancar as ervas que sufocam o campo” (p. 3)

Curiosamente, o termo “carpir”, tão usado popularmente para descrever o ato de arrancar o mato de um lote, sítio ou roça, também vem do latim: *carpere*, colher. Está presente na expressão *carpe diem*. Esse “aproveitar o dia”, na sua raiz, significaria “colher” o dia. Já o verbo *carpitur* (forma passiva de *carpere*) carrega o sentido de processar lentamente um fardo, poderia, em determinados contextos, ser tristeza, saudade, luto, raiva ou mesmo uma vida de pobreza e trabalho. Neste andamento, o autor Bispo dos Santos (2018), em sua análise, cita a Bíblia, em Gênesis:

Deus Jeová disse ao homem: por que tu me desobedes- te? A terra será maldita por tua causa. Tu haverás de comer com a fadiga do suor do teu rosto. A terra te oferecerá espinhos e erva daninha. E todos os teus descendentes serão perpetuamente amaldiçoados". Nesse momento, esse deus da Bíblia do colonialista – melhor dizendo, eurocristão monoteísta – desterritorializou um povo. Se ele amaldiçou a terra para aquele povo, este povo não poderia nem tocar naquela terra. Se ele disse que aquela terra estava oferecendo ervas daninhas e espinhos, ele disse que aquele povo não podia comer nem dos frutos, nem das folhas, nem de nada que aquela terra oferecia. Se ele disse que aquele povo tinha que comer com a fadiga do suor do seu rosto, nesse momento ele criou o trabalho como ação de sintetização da natureza. (p. 3)

Esse esforço em manter "limpas" as áreas de interesse do homem revela muito mais do que uma suposta luta contra o "mato" ou as "florestas daninhas" que crescem nas frestas de projetos civilizatórios e urbanos. Florestas que brotam nos terrenos baldios, nos canteiros esquecidos, nas margens de trilhos ou ruas, ecossistemas diferentes, em seus usos, ocupações e relações, soando muitas vezes como ruído, sujeira ou ameaça. Quando se fala no conceito de floresta como da Organização das Nações Unidas para a Agricultura e Alimentação – FAO ou do Sistema Nacional de Informações Florestais – SNIF, há uma aproximação, definindo-a como área de vegetação, evidenciando aspectos físicos, tamanho mínimo, uso de recursos e/ou medidas de conservação e manejo. Em vista disso, mantém-se institucionalmente um conceito restrito e, como traz a pesquisadora Carina Bernini (2015), para quem a natureza não é um dado intocado, mas uma construção política, cultural e econômica produzida a partir de interesses, as políticas de conservação ambiental seguem sendo a alternativa para assegurar os territórios, mas colaboram para a manutenção dos conflitos.

No dia 28 de maio de 2025, o Senado Federal aprovou o decreto legislativo que suspende decretos do poder executivo sobre demarcações de terras indígenas no Estado de Santa Catarina. Uma das áreas é a terra indígena Morro dos Cavalos, nas proximidades de Florianópolis. A terra indígena é atravessada por uma das principais rodovias do Brasil, a BR-101, porém é considerada ponto crítico, pelos constantes acidentes e quedas de barreiras, gerando bloqueios, transtornos e intensas horas de trânsito. Entidades federativas empresariais, como a Federação das Indústrias ou do Transporte de Cargas, pressionam o Governo e questionam a morosidade da execução de túneis no lugar, assim como o encarecimento da obra com o passar dos anos. A Comunidade Guarani Itaty/Morro dos Cavalos, a Comissão Guarani Nhémonguetá, o Conselho Estadual dos Povos Indígenas, o Conselho Indigenista Missionário e a Comissão de Apoio aos Povos Indígenas manifestaram-se favoráveis à construção do túnel desde os processos de licenciamento (2013-2014). O Estado de Santa Catarina, em acusação à Funai e à União, questiona a legalidade da demarcação, usando como justificativa a quantidade de 8 indígenas na região no ano de 1986:

[...] declarar a nulidade do processo administrativo de demarcação da Terra Indígena Morro dos Cavalos; ou, sucessivamente, (b) declarar a inexistência do direito originário dos índios Guarani Nhandéva e Guarani Mbyá às terras demarcadas em Morro dos Cavalos. Na hipótese de não acolhimento de nenhum dos pedidos anteriores, pleiteia a demarcação da referida terra indígena nos 121,8 hectares indicados no primeiro estudo realizado pela FUNAI no mesmo processo administrativo ou, sucessivamente, a exclusão do leito da BR-101 Sul, sua faixa de servidão administrativa e a área dos túneis dos limites da área demarcada. (Estado de Santa Catarina, 2018, p. 1)

Schavelzon (2010, p. 152), ao etnografar o processo constituinte boliviano e relatar as negociações, muitas vezes assimétricas, fala também que a “perda de centralidade do olhar classista deu

lugar ao tema da gestão do território, que vai além da terra dos camponeses e informa as diferentes posições sobre a autonomia”, ampliando o sentido material, trazendo modos de existência, questões ecológicas, antropológicas, de pertencimento, de experiência coletiva, crenças, mundos e cosmologias. O autor fala da produção de uma nova lei a partir das perspectivas das maiorias indígenas e das transformações do Estado. No Brasil, a partir da Constituição de 1988 os indígenas e quilombolas, como coloca Bispo dos Santos, passam a ser reconhecidos como sujeitos de direito, condicionados a “escrita” como direito para regularização de suas terras:

Assim, discutir a regularização das terras pela escrita não significa concordar com isto, mas significa que adotamos uma arma do inimigo para transformá-la em defesa. Porque quem vai dizer se somos quilombolas não é o documento da terra, é a forma como vamos nos relacionar com ela. E nesse quesito nós e os indígenas confluímos. Confluímos nos territórios, porque nosso território não é apenas a terra, são todos os elementos. (2018, p. 7)

Sabe-se hoje, a partir de pesquisas paleoecológicas realizadas em diversos sítios do Brasil — como o Sambaqui Monte Castelo, em Rondônia, e o Sítio Arqueológico Copetti, em Santa Catarina —, que as florestas são ambientes profundamente modificados por práticas humanas. A paisagem foi (e continua sendo) moldada por conhecimentos indígenas sofisticados, promovendo a biodiversidade e a formação de solos férteis (Neves, 2022). Essas evidências sustentam propostas que rompem com a ideia de natureza isolada. Nessa perspectiva, espera-se questionamentos sobre a noção de “daninha” — isto é, “vegetais que crescem onde não são desejados” ou, ainda, “as circunstâncias do local e do momento determinam as que são desejadas ou indesejadas” (Lorenzi, 2008, p. 21). O Estado de Santa Catarina propôs a construção de um binário rodoviário como alternativa aos túneis no Morro dos Cavalos, proposta rejeitada pela comunidade indígena por implicar a supressão da vegetação e de seus modos de vida.

Neste sentido, o presente texto *rocambólide* intenciona “confluir” conteúdo jornalístico, processos de transformações dos territórios e apresentar produções artísticas com força centrífuga ou como plantas daninhas que permanecem no solo por mais de trinta anos. Tal qual o Caruru gigante (*Amaranthus retroflexus*) que, mesmo em condições ambientais satisfatórias para a germinação (mesmo assim) não ocorre a quebra de dormência, permanece invisível aos Marcos Temporais, aguardando o momento mais favorável e, assim, a terra devolve-se a si mesma e aos arranjos cosmológicos.

Referências

Bernini, C. I. (2015). *A produção da “natureza conservada” na sociedade moderna: uma análise do Mosaico do Jacupiranga, Vale do Ribeira-SP* [Tese de doutorado, Universidade de São Paulo].

Bispo dos Santos, A. (2018). Somos da terra. *Piseagrama*, (12), 44–51. https://www.avadiversifica.com.br/pluginfile.php/350/mod_resource/content/1/BISPO-DOS-SANTOS_Somos%20da%20terra%20-%20Piseagrama.pdf

Bispo dos Santos, A. (2023). *A terra dá, a terra quer*. Ubu Editora/Piseagrama.

Brasil. Senado Federal. (2025, 28 de maio). Plenário aprova sustação de decretos de demarcação em SC; texto vai à Câmara. *Agência Senado*. <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2025/05/28/plenario-aprova-sustacao-de-decretos-de-demarcacao-em-sc-texto-vai-a-camara>

Clément, Gilles. (2006) *O Jardim em Movimento*. Editorial Caminho.

Estado de Santa Catarina. (2018, 26 de março). *Ação cível originária nº 2.323. Relator: ministro Alexandre de Moraes*. Supremo Tribunal Federal. <https://www.pge.sc.gov.br/wp-content/uploads/2018/04/Morrodoscavalos.pdf>

Favaretto, C. (1992). *A invenção de Hélio Oiticica*. Edusp.

Ingold, T. (2012). Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>

Kinceler, J. L. (2007). Vinho saber: arte relacional em sua forma complexa. *Da Pesquisa*, 2(4), 212-219. <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/16571/10703>

Lorenzi, H. (2008). *Plantas daninhas no Brasil: terrestres, aquáticas, parasitas e tóxicas*. Instituto Plantarum.

Neves, E. G. (2022). *Sob os tempos do equinócio: Oito mil anos de história na Amazônia Central*. Todavia.

Rohrte, B. (2025, 6 de abril). Vídeo mostra momento em que carreta tomba, explode e chamas 'escorrem' no Morro dos Cavalos. *ND Mais*. <https://ndmais.com.br/transito/video-mostra-momento-em-que-caminhao-tomba-explode-e-chamas-escorrem-no-morro-dos-cavalos/>

Schavelzon, S. (2010). *A Assembleia Constituinte da Bolívia: etnografia do nascimento de um Estado Plurinacional*. [Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro].

Souza, D. de. (2025, 17 de junho). Entidades "pesadas" de SC se reúnem e apresentam mais uma solução para o Morro dos Cavalos. *ND Mais*. <https://ndmais.com.br/infraestrutura/entidades-pesadas-de-sc-se-reunem-e-apresentam-mais-uma-solucao-para-o-morro-dos-cavalos/>

Varela, A. (2009). *Um percurso nos Bólides de Hélio Oiticica* [Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo].

Virgílio (1963). *Geórgicas* (António Feliciano de Castilho, Trad.; Edição bilíngue). Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Mapas para perder tempo

Maps to waste time

Mapas para perder el tiempo

Juliana Pautilla

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

RESUMO

Trabalho submetido: 15/06/2025
Aprovado: 21/07/2025

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
© 2025 Juliana Pautilla

Resenha crítica de *Mapas Inventados*, trabalho da artista caminhante mineira residente em São Paulo, Jéssica Lauriano. A palavra processo tem caráter de obra, já que seus trabalhos se caracterizam pela repetição, longevidade e acúmulo de experiências a partir de caminhadas na cidade. É das caminhadas e de seus registros que suas criações se apresentam no tempo-espacô. Essa escrita foi realizada como exercício teórico durante processo de acompanhamento artístico que a autora fez com a artista, a partir de conversas, anotações pessoais da artista, textos produzidos e imagens do experimento poético *Mapas Inventados*.

Palavras-chave: deriva, experiência, arte contemporânea, artista caminhante

ABSTRACT

Critical review of *Maps Invented*, a work by Jéssica Lauriano, a walking artist from Minas Gerais and based in São Paulo. The word process has the character of an oeuvre, as her works are characterized by repetition, longevity, and the accumulation of experiences stemming from walks in the city. It is from these walks and their recordings that her creations are presented in time and space. This writing was undertaken as a theoretical exercise during an artistic mentoring process the author conducted with the artist, drawing on conversations, the artist's personal notes, produced texts, and images from the poetic experiment *Maps Invented*.

Keywords: drift, experience, contemporary art, walking artist

RESUMEN

Reseña crítica de *Mapas Inventados*, obra de Jéssica Lauriano, artista caminante de Minas Gerais y residente en São Paulo. La palabra proceso tiene el carácter de una obra, ya que sus obras se caracterizan por la repetición, la longevidad y la acumulación de experiencias derivadas de paseos por la ciudad. Es a partir de sus paseos y sus registros que sus creaciones emergen en el tiempo y el espacio. Este escrito se realizó como un ejercicio teórico durante un proceso de mentoría artística que la autora llevó a cabo con la artista, basándose en conversaciones, notas personales de la artista, textos escritos e imágenes del experimento poético *Mapas Inventados*.

Palabras clave: deriva, experiencia, arte contemporáneo, artista caminante

Juliana Pautilla (Juliana Macedo Carneiro) é mestre em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais e pesquisadora junto à PUC-São Paulo, na área de Psicologia Clínica.

<https://orcid.org/0009-0008-7577-9377> | jupautilla@gmail.com

Mapas para perder tempo

No walk, no work (sem caminhar, sem obra)¹ é uma frase de Hamish Fulton, artista inglês caminhante que suscito para pensar o trabalho de Jéssica Lauriano², que vem desenvolvendo, desde 2020, uma extensa produção relacionada à caminhada com registros em diversos suportes – fotografias, diários, vídeos, desenhos e colagens. É das caminhadas que sua produção artística se desenha. Esse ensaio crítico surgiu de conversas da autora desta resenha através do acompanhamento artístico que realiza com Jéssica Lauriano, de anotações pessoais da artista e de textos produzidos para uma série de exercícios, práticas e registros, nomeada *Mapas Inventados*. Neste trabalho, a artista pediu a pessoas próximas para enviarem mapas e/ou instruções para que realizasse suas caminhadas. Ao todo, foram 9 mapas-instruções enviados. A série será organizada e editada em uma publicação e pretende ser uma espécie de livro de bolso para sair de casa, praticar a errância e perder tempo.

Quando se pensa a caminhada como prática artística no campo da história da arte, há uma série de procedimentos e convites para imaginação, introspecção, exploração na relação arte e vida, o questionamento da funcionalidade na cidade e, sobretudo, há um chamado para a experiência e para a relação do caminhante com o espaço vivente, como resistência ou reivindicação do humano no espaço público. O andar desinteressado e o percurso funcionam como expressões subjetivas que cada artista estabelece com sua prática. Autores como Francesco Careri, Jacopo Crivelli Visconti, Paola Berenstein Jacques, Lauren Elkin e Rebecca Solnit trataram da necessidade de escrever uma história do caminhar sob a perspectiva das práticas artísticas, trazendo a importância da singularidade nos processos e práticas nesse campo. Todos esses autores relacionam – seja nas artes visuais, na arquitetura ou na literatura, e até na composição desses campos – o caminhar como criação artística com/na experiência da cidade: caminhar como performance, gesto político, poética, resistência, apropriação do espaço, entre outros modos de subverter lógicas hegemônicas,

1 Tradução da autora.

2 Jéssica Lauriano (Belo Horizonte, Minas Gerais, 1991) é artista, com uma prática que registra e habita as nuances do cotidiano. Aborda a caminhada em paisagens urbanas e rurais como meio expressivo e utiliza diferentes suportes para registros e criação: vídeo, fotografia, desenho e escrita. Atua na gestão e produção de programas de residências artísticas: Programa Pororoca, São Paulo (cocriadora) e Casa Líquida, São Paulo (parte da equipe). Trabalha na produção e comunicação da Aruac Filmes. Graduada em Direito pela PUC Minas (2015) e em Teatro pelo CEFAR – Fundação Clóvis Salgado (2013), com formações complementares em performance (Parque Lage, Rio de Janeiro), teatro (Galpão Cine Horto, Minas Gerais, e na PUC - Escola de Teatro, Minas Gerais), e cursos livres em cinema.

dentro de movimentos como dadaísmo, surrealismo, a internacional situacionista, o minimalismo e a *land art*.

Jéssica Lauriano caminha desde criança, sendo uma prática desenvolvida com familiares e amigos: acampar e andar em trilhas nos arredores de Belo Horizonte. Mas foi na sua formação artística, no teatro e na *performance-arte*, que a relação entre caminhada e produção estética começou a se delinear. Morando em São Paulo desde 2016, ela se encontrou com a cidade pelos pés, pela vontade de se perder. Um gesto, uma necessidade que toma sentido pela ação de se deslocar, muitas vezes sem um destino prévio.

Segundo Jéssica Lauriano (comunicação pessoal, 13/6/2025):

A intenção de caminhar exige uma presença extracotidiana; esse estado me interessa, uma vez que minha atenção se intensifica. Uma atenção ao corpo, à respiração, aos sons, às texturas da cidade. Quero encontrar um equilíbrio entre o corpo performativo e o corpo cotidiano, ativando um estado sensível no gesto simples de caminhar.

A noção de extra cotidiano remonta de algum modo às práticas cênicas, em que esse termo tem um significado importante no que tange à criação de um corpo cênico, a partir da alteração de suas percepções através de técnicas teatrais, como uso de máscaras, exercícios corporais intensos, respiração etc. Mas Jéssica Lauriano encontra a possibilidade de pensar esse extra cotidiano pelo simples ato de caminhar. Cotidiano e extracotidiano se misturam. Há em sua prática uma relação intrínseca com o que Michel Foucault (2006) chamou de “estética da existência” a partir de “cuidados de si”. O autor reivindica o sujeito da ação, vai até às éticas greco-romanas, em que a filosofia peripatética é uma prática para romper com a lógica de confinamento própria das instituições. É no caminho ético que a singularidade cria suas frestas. Foucault pergunta como inventar liberdades em espaços de sujeição e transformar corpos na direção da liberdade para sair da domesticação imposta pelas estruturas de poder: “a partir da

ideia que o indivíduo não nos é dado, acho que há apenas uma consequência prática: temos que criar a nós mesmos como uma obra de arte" (Foucault, 1985, p. 50).

Jéssica (comunicação pessoal, 13/6/2025) comenta que na cidade, diferentemente das trilhas rurais que fazia, era guiada, a princípio, pelo impulso simples de sair de casa e andar sem rumo certo. Percebeu então que partia de um certo ponto e acabava por circunscrever áreas conhecidas. Ao ver essa repetição, começou a criar estímulos para sair da habitualidade, usando mapas de São Paulo. Ia até bairros ou estações de metrô desconhecidas e fazia dali seu ponto de partida. E foi dessas experiências anteriores, que também praticou em outras cidades, da referência direta de *Map Piece* de Yoko Ono e, sobretudo, de uma inquietude afetiva, que o projeto *Mapas Inventados*³ foi criado.

Map Piece são poemas-coordenados (1962-1964) que desafiam a noção do que comumente se entende pela função de um mapa, que serve para se localizar e não se perder. E como inventar mapas para literalmente se perder?! A instrução, e o que dessa instrução pode afetar no caminhante, é bem mais importante que a função de destino calculado. Sobre sua motivação, Lauriano (2024), escreve:

Estou em um momento em que tenho tido episódios de profunda apatia, o que se mistura com uma não ação para a vida e uma paralisação. Só consigo sair desse estado a partir do comando externo de alguém. Pensei que também posso caminhar a partir de comandos externos, pedindo pessoas próximas para desenharem mapas inventados para mim. Esse é um exercício que de tempos em tempos retorno. Eu me guio a partir de cada mapa pelo espaço que eu estiver. Esses mapas, junto à caminhada e às relações que crio, me ajudam a transformar estados físicos e mentais.

E foi esse o pedido de Jéssica Lauriano a seus amigos, amigas e parentes: que fizessem um mapa para orientar suas caminhadas, como se pudesse orientar percursos reais. Cada um teve

³ Parte do material está disponível no site <https://deslocarparaampliar.hotglue.me/?start>.

liberdade criativa, sem intervenção da artista. Em geral, os mapas tiveram como referência a ideia de localização ou uma imaginação de localização de cada pessoa ativando sua subjetividade e espacialidade. Com cada ficção, uma fricção: o fator lúdico da troca entre a artista e seus interlocutores.

Durante a caminhada, Jéssica Lauriano registra os percursos com câmera analógica, grava os caminhos com aplicativo de geolocalização, anota os horários exatos de cada fotografia feita. Quando anota o horário das imagens, sua intenção é pensar na ideia de *frames*, como se pudéssemos ver o que ela captura de tempos em tempos, ou *frames em frames*, no percurso que caminha.

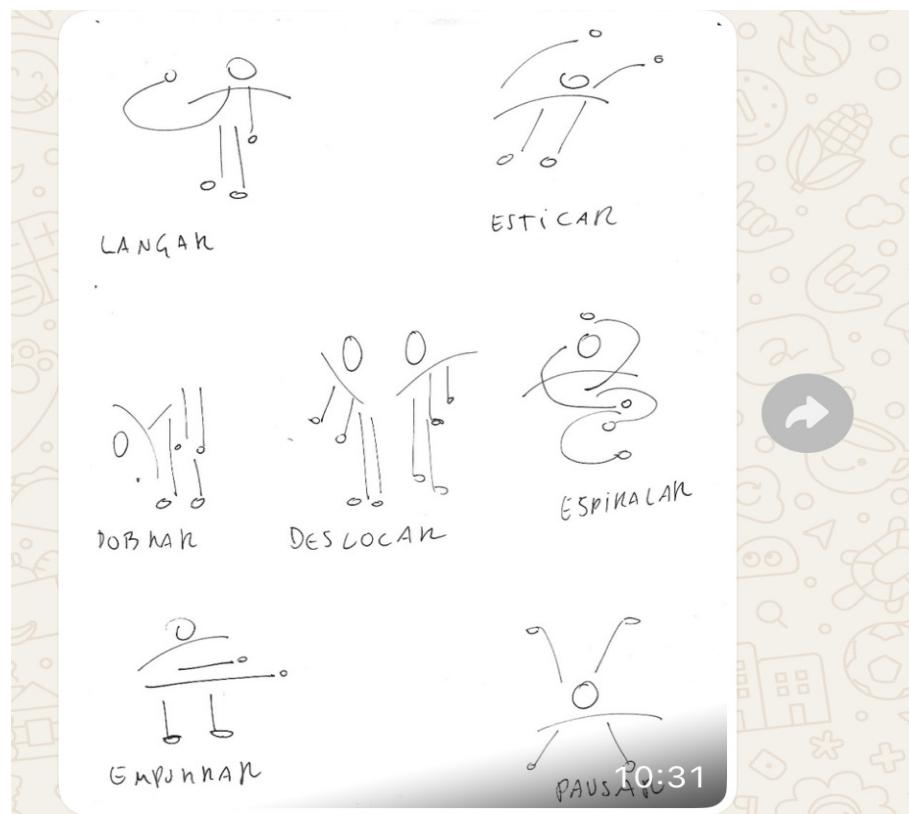


Fig. 1 - Mapa enviado por Raquel Froes (filósofa e bailarina de Belo Horizonte). WhatsApp, 2024.



Fig. 2 - Desenho de percurso feito a partir de aplicativo de geolocalização. Jéssica Lauriano, Caneta nanquim preta 0,2 sobre papel branco, 21 x 14 cm.



Fig. 3 - Registro de caminhada, fotografia analógica. Jéssica Lauriano, 2024.



Fig. 4 - Registro de caminhada, fotografia analógica. Jéssica Lauriano, 2024.



Fig. 5 – Registro de caminhada, fotografia analógica. Jéssica Lauriano, 2024.

Quando fotografa, Jéssica Lauriano se interessa em capturar os vestígios de brechas da cidade, cotidianos invisibilizados da cidade do consumo, detalhes que marcam sua não oficialidade ativada pelas percepções e mudanças que o caminhar lhe causa. Ela está atenta à experiência sensível, ao acesso a um estado de presença extra cotidiano que intensifica sua atenção ao corpo, à mudança da respiração, a atenção às mudanças sonoras e às texturas do espaço urbano. Há um diálogo constante com as instruções dos mapas como se eles servissem de texto, estímulo, diálogo, brincadeira.

Neste mapa-instrução, é instada a mover o corpo. O mapa é o próprio corpo no espaço e suas mudanças de forma.

As ideias de deriva, experiência e cartografia afetiva são elencados por Jéssica Lauriano para dizer de sua prática. A deriva para ela é se deslocar sem um destino fixo, explorando o espaço de forma sensível e intuitiva. Para ela, a experiência é o que vivencia e as alterações de seu modo de pensar, agir e estar no mundo. Já a cartografia afetiva é um modo mais poético de ler ou entender um mapa, ou de vivenciar o espaço, que leva em consideração suas afecções e afetos.

A deriva foi um princípio das práticas situacionistas. Trago aqui uma citação de Paola Berenstein Jacques:

A deriva é um modo de comportamento experimental numa sociedade urbana. Além de modo de ação, é um meio de conhecimento, especialmente no que se refere à psicogeografia e à teoria do urbanismo unitário. Os outros meios, como a leitura de fotos aéreas e mapas, o estudo da estatística, de gráficos ou de resultados de pesquisas sociológicas, são teóricos e não possuem este lado ativo e direto que pertence à deriva experimental (2003, p. 80).

A prática de Jéssica Lauriano não dialoga diretamente com as propostas situacionistas, mas dela faz ecos históricos. Lauriano mistura o intuitivo e o objetivo, deriva também com cálculo imaginativo, o percurso externo altera as mudanças internas do

corpo. Quando desenha o mapa em nanquim a partir do percurso orientado pelo aplicativo de geolocalização, isso diz de uma necessidade de transformação na linguagem de localização. Linhas, fotografias e a imaginação do tempo grafam a experiência. O registro parece uma maneira de grafar. Nesse sentido, há uma preocupação estética com o material produzido, bem como a vontade de deixar o vestígio de um olhar. O espectador se torna testemunha-experiência através do material produzido.

No deslocar-se, a artista poetiza a vida, modo político de conectar corpo, espaço e tempo: o corpo feminino que deriva, e assim inventa um território temporário que não se dobra aos princípios das urbanidades, desafia a noção de tempo e sua funcionalidade. Sensível ao olhar do outro, as capturas imagéticas dão pistas. Outros sentidos então se produzem, os dela e os de quem tem contato com os registros. O corpo (olhar – andar) reivindica seu protagonismo, anunciando que percursos e processos são mais interessantes que destinos. Não há necessidade de conhecer a cidade, mas de experienciar as mudanças do corpo atravessado pela cidade. O corpo é esse catalizador das sensações múltiplas que surgem nos percursos.

Referências

Careri, F. (2013). *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. G. Gili.

GROS, F. (2010). *Caminhar, uma filosofia*. É Realizações.

Elkin, L. (2022). *Flâneuse: Mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres* (D. Bottmann, Trad.). Fósforo Editora (original publicada em 2016).

Foucault, M. (2006). *A hermenêutica do sujeito* (2^a ed.). Martins Fontes.

Foucault, M. (1985). *História da sexualidade I: A vontade de saber* (6^a ed., M. L. G. Cruz, Trad.). Graal.

Jacques, P. B. (Org.). (2003). *Apologia da deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade*. Casa da Palavra.

Lauriano, J. (2025, 13 jun.). *Comunicação pessoal*.

Lauriano, J. (2025). *Mapas inventados* [Manuscrito não publicado]. São Paulo.

Lauriano, J. (2024). *Deslocar para ampliar: Site em construção para a série Mapas Inventados*. Recuperado em 10/7/2025. <https://deslocarparaampliar.hotglue.me/?start>

Solnit, R. (2016). *A história do caminhar* (D. Bottmann, Trad.). Martins Fontes.

Tietz, A. (2018). O caminhar na história da arte: Uma proposta de revisão. *Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP)* (1005–1016). Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes.

Visconti, J. C. (2014). *Novas derivas*. Martins Fontes.

arte :lugar :cidade

Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes - UFF

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Unicamp

Programa de Pós-Graduação em Comunicação - UnB

Programa de Pós-Graduação em Artes - UFES

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo - USP (São Carlos)

Cooperação institucional:

Grupo de Estudios sobre Arte Público en Latinoamérica (GEAPLatinoamérica)

Grupo de Estudos sobre Arte Pública - Brasil

Apoio:

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

E-mail: arte.lugar.cidade@gmail.com

arte
:lugar
:cidade