

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM  
ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE**

**FABIANE SCHAFRANSKI CARNEIRO**

**Instalações contemporâneas latino-americanas:  
brecha para coabitações**

São Paulo  
2021



FABIANE SCHAFRANSKI CARNEIRO

**Instalações contemporâneas latino-americanas:  
brecha para coabitações**

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Produção e Circulação da Arte

Orientador: Prof. Dr. Arthur Hunold Lara.

São Paulo  
2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Ci Carneiro, Fabiane Schafranski  
Instalações contemporâneas latino-americanas:  
brecha para coabitações / Fabiane Schafranski  
Carneiro; orientador Arthur Hunold Lara - São Paulo,  
2021.  
338 f.

Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação  
Interunidades em Estética e História da Arte da  
Universidade de São Paulo. Área de concentração:  
Estética e História da Arte.

1. Arte contemporânea. 2. Instalação transitória.  
3. Espaço público. 4. Emancipação. 5. Cidade  
latino-americana. I. Lara, Arthur Hunold, orient. II.  
Título.



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

## **ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO**

### **Termo de Ciência e Concordância do orientador**

Nome da aluna: Fabiane Schafranski Carneiro

Data da defesa: 02/12/2021

Nome do Prof. orientador: Arthur Hunold Lara

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado para revisão ortográfica, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 27/12/21

---

**Prof. Dr. Arthur Hunold Lara**  
**Orientador**

CARNEIRO, F.S. **Instalações contemporâneas latino-americanas**: brecha para coabitações. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Aprovada em: 02 de dezembro de 2021

Banca Examinadora

Prof. Dr. Arthur Hunold Lara - orientador

Instituição: Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA-USP)

Julgamento:

Prof. Dr. Artur Matuck

Instituição: Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA-USP)

Julgamento:

Profa. Dra. Maria Cecília França Lourenço

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP)

Julgamento:

Prof. Dr. José Paiani Spaniol

Instituição: Programa de Pós-Graduação em Artes – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (IA-UNESP)

Julgamento:

## **AGRADECIMENTOS**

Ao professor Arthur Hunold Lara, pela orientação, apoio e por fazer possível a descoberta de novos sentidos deste trabalho.

À professora Maria Cecília França Lourenço e ao professor Artur Matuck que, desde a qualificação, contribuíram para o desenvolvimento da pesquisa.

À Neusa Brandão e Paulo Marquezini, da secretaria do Programa de Pós-Graduação – PGEHA -, por todo apoio durante o curso de mestrado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior por conceder a bolsa de estudos em 2020 e 2021, o que possibilitou a realização da pesquisa.

Ao Grupo de Pesquisa Nébula, por todas as conversas ao longo do processo de mestrado.

À diretoria do Instituto de Arquitetos do Brasil – IABsp –, gestão 2017-2019 e 2020-2022, por discussões sobre arquitetura, cidade, cultura e modos coletivos de operar.

Aos artistas; arquitetos; agentes do sistema de arte; cidadãos que ocuparam as obras investigadas; pesquisadores e teóricos, pelas trocas que me auxiliaram na construção desta dissertação. Especialmente aos envolvidos nos casos estudados por praticarem a experimentação que questiona e borra as fronteiras. Este trabalho só foi possível pela colaboração de muitas pessoas: Alexandre Maia, Angela Ramirez, Amanda Accioly, APRDELESP, Armando Silva, Beatriz Nogueira, Eliana Coelho da Silva, Guga Ferraz, gru.a, Héctor Zamora, Ignacio Javier Szmulewicz Ramirez, Javier Senosiain, Katherine Ávalos, Lia Chaia, Márcio Botner, Paola Santoscoy, Paula Monroy, Patrick Steeger, Pedro Varella, Rafael Salim, Rodrigo Escandón Cesarman, Rubens Takamine, Santiago Muedano, Sebastián Preece e Valdir Jose Morigi.

A todos os amigos e familiares que estiveram presentes e contribuíram, seja em tempo, escuta ou opiniões, para que essa trajetória fosse mais tranquila.

## RESUMO

Esta pesquisa se propõe a analisar **Instalações Contemporâneas** – situadas entre a Instalação, o Pavilhão e a Intervenção -, atreladas a instituições de arte contemporânea latino-americanas e à esfera pública da região, por estarem inseridas em espaços urbanos públicos ou em espaço aberto de instituição pública. São concepções espaciais experimentais e transitórias, que combinam arte, corpo físico e espaço público e têm seu sentido complementado nos cidadãos que delas participam. Constituem práticas estéticas plurais que, para além de objeto e contexto, abarcam interações sociais. Abertas a uma coabitação comunitária temporária, apostam no atrito da arte com a vida e estimulam uma consciência coletiva da realidade. Enquanto obras em processo, partem do embaralhamento de fronteiras - entre as disciplinas; entre os territórios; e entre os níveis de discurso – e permitem que arte e modos de ser da comunidade se apresentem simultaneamente. Objetiva-se compreender **como e porque esta produção pode favorecer a aproximação da arte com a sociedade e, assim, acolher a manifestação desta**. Neste intento, vale-se de pesquisa bibliográfica, bem como de documentos, registros em arquivo, entrevistas, além de fotografias e registros em vídeo. A pesquisa teórica possibilita a compreensão da condição contemporânea - da sociedade e da arte - e de transformação da cultura; dos novos gêneros de expressão no panorama urbano contemporâneo e, portanto, do objeto de estudo. Também permite o entendimento do embaralhamento das fronteiras e da iminência - como brecha para a aproximação com a sociedade e a reconformação das configurações sensíveis, com potencial emancipador. A parte empírica se apoia em três estudos de caso instrumentais - provenientes de um mapeamento exploratório e expedito preliminar –, situados no Rio de Janeiro e na Cidade do México, os quais são analisados qualitativamente, seguindo as proposições teóricas.

**Palavras-chave:** Arte contemporânea; Instalação transitória; Espaço público; Emancipação; Cidade latino-americana.



## **ABSTRACT**

This research aims to analyze **Contemporary Installations** - located between the Installation, the Pavilion and the Intervention - linked to contemporary Latin American art institutions and the public sphere of the region, as they are inserted in public urban spaces or in an open space of a public institution. They are experimental and transitory spatial conceptions, which combine art, physical body and public space and have their meaning complemented by the citizens who participate in them. They constitute plural aesthetic practices that, in addition to object and context, encompass social interactions. Open to a temporary community cohabitation, they bet on the friction of art with life and encourage a collective awareness of reality. As works in process, they start from the blurring of borders - between disciplines; between territories; and between levels of discourse – and allow art and community ways of being to present themselves simultaneously. The objective is to understand **how and why this production can favor the proximity of art with society and, thus, welcome its manifestation.** In this intent, it makes use of bibliographical research, as well as documents, archive records, interviews, photographs and video records. Theoretical research makes it possible to understand the contemporary condition - society and art - and the transformation of culture; new genres of expression in the contemporary urban scene and, therefore, the object of study. It also allows for an understanding of the shuffling of borders and imminence - as an opportunity for proximity to society and for the reconfiguration of sensitive configurations, with emancipatory potential. The empirical part is supported by three instrumental case studies - from an exploratory and expeditious preliminary mapping -, located in Rio de Janeiro and Mexico City, which are analyzed qualitatively, following the theoretical propositions.

**Keywords:** Contemporary art; Transient installation; Public place; Emancipation; Latin American city.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Teatro de Contêiner, São Paulo, Brasil	35
Figura 2 - <i>Site do Projecto Venus</i>	40
Figura 3 - Os jardins de Suzhou, China	46
Figura 4 - Pavilhão Chinês do Chá, Potsdam, Alemanha	46
Figura 5 - <i>Folie</i> formato pirâmide, Parc Monceau, Paris, França	46
Figura 6 - <i>Folie N7</i> , Parc de la Villette, Paris França	46
Figura 7 - Pavilhão de Vidro, Exposição da Deutsche Werkbund, Colônia, Alemanha, 1914	47
Figura 8 - Unidade de exposição móvel e extensível, Exposição <i>Productivité</i> , Paris, França, 1952	47
Figura 9 - Pavilhão de esculturas de Aldo van Eyck no Parque Sonsbeek, Arnheim, Holanda, 1966	50
Figura 10 - Projeto de <i>Fun Palace</i> – perspectiva	51
Figura 11 - <i>Teatro del Mondo</i>	52
Figura 12 - <i>Percutaneous Delights</i> , de Gelatin, MoMA PS1	57
Figura 13 - <i>Hórama Rama</i> , de Pedro & Juana, MoMA PS1	57
Figura 14 - Pavilhão <i>Serpentine</i> 2014 de <i>Smiljan Radić</i> , Galeria <i>Serpentine</i>	58
Figura 15 - Programação <i>Park Nights</i> , Galeria <i>Serpentine</i>	58
Figura 16 - <i>A-Art House</i> , de Hasegawa e Sejima, e <i>Yellow Flower Dream</i> , de Beatriz Milhazes	59
Figura 17 - <i>Radix</i> de Mateus Aires	60
Figura 18 - Fotomontagem com o Monumento à Terceira Internacional	65
Figura 19 - Ilustração de Nova Babilônia, 1963	68
Figura 20 - Ilustração de Nova Babilônia, 1963	68
Figura 21 - <i>Homeless Vehicle</i> , 1988-89: projeto	72
Figura 22 - <i>Homeless Vehicle</i> , 1988-89: fotografia	72
Figura 23 - <i>ParaSITE</i> em Nova York: uso	72
Figura 24 - <i>ParaSITE</i> em Nova York: repercussão	72
Figura 25 - Caramujo, do Grupo de Interferência Ambiental - GIA, em Salvador, Bahia, Brasil	75
Figura 26 - Caramujo, do Grupo de Interferência Ambiental - GIA, em Salvador,	

Bahia, Brasil	75
Figura 27 - <i>Contenedores</i> , Sevilha, Espanha	76
Figura 28 - <i>Contenedores</i> , Sevilha, Espanha	76
Figura 29 - Foto aérea, área central do Rio de Janeiro, Brasil	107
Figura 30 - Fotografia de <b>Cidade Dormitório</b> junto à parede da galeria A Gentil Carioca	115
Figura 31 - <b>Cidade Dormitório</b> : <i>frame</i> de vídeo da obra	116
Figura 32 - <b>Cidade Dormitório</b> : <i>frame</i> de vídeo de sua ocupação em detalhe	116
Figura 33 - Fotografia da apropriação de <b>Cidade Dormitório</b>	118
Figura 34 - Fotografia da apropriação de <b>Cidade Dormitório</b>	118
Figura 35 - Fotografia de <b>Cidade Dormitório</b> no contexto do <i>Proyecto Fachada</i> , SAPS, México	119
Figura 36 - Fotografia de <b>Cidade Dormitório</b> no contexto do <i>Proyecto Fachada</i> , SAPS, México	119
Figura 37 - Matéria publicada no jornal Extra sobre <b>Cidade Dormitório</b>	122
Figura 38 - Fotografia da apropriação de <b>Cidade Dormitório</b>	123
Figura 39 - <b>Cidade Dormitório</b> : <i>frame</i> de vídeo de sua ocupação	124
Figura 40 - <b>Cidade Dormitório</b> : <i>frame</i> de vídeo de sua ocupação	124
Figura 41 - <b>Cidade Dormitório</b> : <i>frame</i> de vídeo de sua ocupação	124
Figura 42 - Diagrama articulador do referencial teórico com <b>Cidade Dormitório</b> e seus traços	127
Figura 43 - Diagrama articulador do referencial teórico com <b>Cidade Dormitório</b> e seus traços	131
Figura 44 - Foto aérea, <i>Colonia San Rafael</i> , Cidade do México, México	134
Figura 45 - Fotografia de <b>Parque Experimental el Eco</b> no pátio do <i>Museo Experimental el Eco</i>	142
Figura 46 - Desenho de <b>Parque Experimental el Eco</b> : Projeto arquitetônico (axonométrica B)	143
Figura 47 - Desenho de <b>Parque Experimental el Eco</b> : Projeto arquitetônico (axonométrica C)	143
Figura 48 - Desenho de <b>Parque Experimental el Eco</b> : Projeto arquitetônico (axonométrica D)	143
Figura 49 - Desenho de <b>Parque Experimental el Eco</b> : Projeto arquitetônico (axonométrica E)	143

Figura 50 - Desenhos de <b>Parque Experimental el Eco</b> : Projeto arquitetônico (axonométrica F)	143
Figura 51 - Desenho de <b>Parque Experimental el Eco</b> : Projeto arquitetônico (axonométrica G)	143
Figura 52 - Fotografia da apropriação de <b>Parque Experimental el Eco</b>	144
Figura 53 - Maquete de <b>Parque Experimental el Eco</b>	146
Figura 54 - Interferência no manifesto “a arte é um serviço” de Mathias Goeritz	147
Figura 55 - Site do <b>Parque Experimental el Eco</b>	150
Figura 56 - Fotografia da apropriação de <b>Parque Experimental el Eco</b>	151
Figura 57 - Fotografia da apropriação de <b>Parque Experimental el Eco</b>	151
Figura 58 - Fotografia da apropriação de <b>Parque Experimental el Eco</b>	151
Figura 59 - Fotografia da apropriação de <b>Parque Experimental el Eco</b>	152
Figura 60 - Fotografia da apropriação de <b>Parque Experimental el Eco</b>	152
Figura 61 - Fotografia da apropriação de <b>Parque Experimental el Eco</b>	152
Figura 62 - Fotografia da apropriação de <b>Parque Experimental el Eco</b>	153
Figura 63 - Fotografia da apropriação de <b>Parque Experimental el Eco</b>	153
Figura 64 - Fotografia da apropriação de <b>Parque Experimental el Eco</b>	153
Figura 65 - Fotografia da apropriação de <b>Parque Experimental el Eco</b>	153
Figura 66 - Fotografia da apropriação de <b>Parque Experimental el Eco</b>	153
Figura 67 - Fotografia da apropriação de <b>Parque Experimental el Eco</b>	153
Figura 68 – Frame de vídeo da apropriação de <b>Parque Experimental el Eco</b>	153
Figura 69 – Fotografia da apropriação de <b>Parque Experimental el Eco</b>	153
Figura 70 - Diagrama articulador do referencial teórico com <b>Parque Experimental el Eco</b> e seus traços	157
Figura 71 - Diagrama articulador do referencial teórico com <b>Parque Experimental el Eco</b> e seus traços	161
Figura 72 – Projeto do aterro hidráulico da Praia de Copacabana, Rio de Janeiro, Brasil	164
Figura 73 - <b>a praia e o tempo</b> em colagem sobre foto aérea	164
Figura 74 - Fotografia aérea de <b>a praia e o tempo</b>	170
Figura 75 - Apropriação de <b>a praia e o tempo</b>	172
Figura 76 - Performance em <b>a praia e o tempo</b>	173
Figura 77 - Performance em <b>a praia e o tempo</b>	174
Figura 78 - Maquete de <b>a praia e o tempo</b>	175

Figura 79 - Maquete de <b>a praia e o tempo</b>	175
Figura 80 - Desenhos técnicos de <b>a praia e o tempo</b>	176
Figura 81 - Desenhos técnicos de <b>a praia e o tempo</b>	176
Figura 82 - Apropriação de <b>a praia e o tempo</b>	179
Figura 83 - Apropriação de <b>a praia e o tempo</b>	179
Figura 84 - Apropriação de <b>a praia e o tempo</b>	179
Figura 85 - Apropriação de <b>a praia e o tempo</b>	179
Figura 86 - Apropriação de <b>a praia e o tempo</b>	179
Figura 87 - Apropriação de <b>a praia e o tempo</b>	179
Figura 88 - Apropriação de <b>a praia e o tempo</b>	180
Figura 89 - Apropriação de <b>a praia e o tempo</b>	180
Figura 90 - Performance em <b>a praia e o tempo</b>	181
Figura 91 - Performance em <b>a praia e o tempo</b>	181
Figura 92 - Performance em <b>a praia e o tempo</b>	181
Figura 93 - Performance em <b>a praia e o tempo</b>	181
Figura 94 - Diagrama articulador do referencial teórico com <b>a praia e o tempo</b> e seus traços	185
Figura 95 - Diagrama articulador do referencial teórico com <b>a praia e o tempo</b> e seus traços	188
Figura 96 - Diagrama articulador dos assuntos teóricos, estudos de casos e seus traços	190
Figura 97 - Diagrama articulador dos assuntos teóricos, estudos de casos e seus traços	190

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
<b>PARTE I - OBJETO E CONCEITOS</b>	<b>27</b>
<b>1. INSTALAÇÕES CONTEMPORÂNEAS, COABITAÇÕES TRANSITÓRIAS</b>	<b>28</b>
1.1. A arte contemporânea no panorama atual	31
1.1.1. Novas expressões estéticas contemporâneas	33
1.1.2. O esfacelamento de fronteiras na atualidade	36
1.1.3. A inserção da arte nas relações sociais	37
1.1.4. América Latina: a ação estética em sociedades plurais e híbridas	41
1.2. A produção tridimensional temporária	44
1.2.1. O Pavilhão e sua condição transitória	44
1.2.2. A experimentação na produção de espacialidades	49
1.2.3. A produção tridimensional temporária contemporânea e as instituições de arte	52
1.3. A arte como prática social e política	62
1.3.1. Excertos da arte voltada ao social	64
1.3.2. Arte e política: experiências sensíveis, cotidianas e transitórias	77
1.4. Considerações intermediárias	80
<b>2. EMBARALHAMENTO DE FRONTEIRAS: BRECHA PARA CONFIGURAÇÕES SENSÍVEIS E EMANCIPADORAS</b>	<b>82</b>
2.1. A partilha do sensível	84
2.2. Emancipação	86
2.2.1. A emancipação do objeto do domínio da tradição	86
2.2.2. A recepção na distração e resposta coletiva a novas tarefas	87
2.2.3. Superação de divisões tradicionais e modificação do aparelho produtivo	88
2.2.4. A arte contemporânea conflui para a emancipação	90
2.3. Considerações intermediárias	92
<b>3. A ESTÉTICA DA IMINÊNCIA: A ARTE PRÓXIMA DA SOCIEDADE</b>	<b>93</b>
3.1. A eficácia das paisagens inusitadas do visível	94
3.2. Indeterminação	96
3.3. Considerações intermediárias	100

<b>PARTE II – INSTALAÇÕES CONTEMPORÂNEAS: CASOS LATINO-AMERICANOS</b>	<b>102</b>
<b>4. CIDADE DORMITÓRIO</b>	<b>106</b>
4.1. Contexto	107
4.2. Produção artística	110
4.3. Meios, redes e comportamentos	121
4.4. Análise e conclusões parciais	125
<b>5. PARQUE EXPERIMENTAL EL ECO</b>	<b>132</b>
5.1. Contexto	133
5.2. Produção artística	135
5.3. Meios, redes e comportamentos	149
5.4. Análise e conclusões parciais	154
<b>6. A PRAIA E O TEMPO</b>	<b>162</b>
6.1. Contexto	163
6.2. Produção artística	166
6.3. Meios, redes e comportamentos	178
6.4. Análise e conclusões parciais	182
<b>CONCLUSÕES FINAIS</b>	<b>189</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>195</b>
<b>APÊNDICE</b>	<b>209</b>
<b>Entrevistas</b>	
Guga Ferraz	210
A Gentil Carioca	225
APRDELESP	236
gru.a	252
Rafael Salim	266
Alexandre Maia	273
Eliana Coelho da Silva	285
<b>ANEXO</b>	<b>289</b>
Mapeamento exploratório da produção contemporânea tridimensional temporária	290





## INTRODUÇÃO

A passagem da condição moderna para a contemporânea - de aceleração, transitoriedade, instabilidade e de contiguidade à lógica da globalização - assinala significativas transformações urbanas e culturais. O mundo, apesar de globalizado e interdependente, não alcançou equidade entre os países desenvolvidos e em desenvolvimento ou uma narrativa comum a todos. Atenta a tais mutações e condições, a arte se reconfigura. Assim, a relação artista, objeto da arte, espaço da arte e audiência<sup>1</sup> se transforma e novas estratégias e manifestações passam a integrar o panorama urbano contemporâneo. Entre elas, expressões espaciais, experimentais e transitórias conectam arte, corpo físico e espaço público e convidam a uma coabitação coletiva, em um entrelaçamento entre as práticas artísticas e sociais. Estas expressões, ao se embrenharem em projetos de instituições relacionadas à arte, acabam por exceder a esfera artística e permitir misturas com o cotidiano. Tal situação pode revelar inesperadas imagens da vida em sociedade e novas cenas de igualdade; além de mostrar o que não é suficiente visível e instigar a consciência coletiva da realidade, não como possibilidade de transformações determinantes, mas enquanto desejo e busca pela ampliação de democracias participativas. A compreensão destas expressões se faz significativa na medida em que são oportunidade da aproximação arte e sociedade, como também reveladoras do modo de viver urbano contemporâneo.

A atualidade se caracteriza pela desordem de um mundo correlacionado, onde nenhum relato é capaz de organizar a diversidade existente e, portanto, não há uma articulação integral ou um modelo único de desenvolvimento para a sociedade (CANCLINI, 2016). A arte contemporânea é disseminada nesta circunstância globalizada, sem narrativa que ordene a multiplicidade e na qual as referências e promessas de revolução se exauriram. Foi-se o tempo em que os artistas estavam atrelados à utopia de uma nova sociabilidade ou imbuídos em representar as mudanças desta ao exhibir as dissimulações do sistema em vigor. Mesmo assim, ainda persiste o ímpeto de se tentar estabelecer comunidades harmoniosas e consensuais, em um campo artístico idealizado, como se não houvessem diferenças

---

<sup>1</sup> O termo audiência, no sentido de plateia, será utilizado em lugar da expressão “público”, a qual nessa pesquisa se restringe ao significado trazido pelo autor Armando Silva (2014), que diz respeito a uma instância a ser conquistada, com objetivos democráticos, que é comum aos cidadãos, está em disputa e se revela como âmbito para impulsionar projetos coletivos.

ou tensão entre o que se deseja e o que é construído pela sociedade. Deste modo, a arte na contemporaneidade resulta de uma combinação contraditória de ações voltadas a ratificar a autonomia do próprio campo ou a extrapolar suas fronteiras (CANCLINI, 2016). Em tal conjuntura incerta - da arte e da sociedade –, talvez a incumbência daquela seja mirar para além do seu limite, pois é provável que as saídas derivem de uma mescla da esfera artística com outros âmbitos, na qual ela se tornaria pós-autônoma, como entende Canclini (2016, p. 240), em um “deslocamento das práticas artísticas baseadas em objetos a práticas situadas em contextos até chegar à inserção das obras em meios, redes e interações sociais”. Em sentido convergente e atrelado ao interesse pela cidade, pelos modos de vida urbanos e suas transformações, Silva (2014, p. 119) aponta que:

[...] a arte contemporânea [...] se relaciona com o debate urbano, [...] pois se trata de relacionar o que existe, de gerar novos contextos, de integrar a arte dentro da cultura, e não vê-la como algo diferente, não como uma obra única concluída, e sim como forma de marcar o processo de uma rota crítica.

As correlações desta arte com o contexto, portanto, tornam-se mais visíveis na medida em que artistas contemporâneos e suas obras se combinam com outros ambientes; e suas práticas estéticas apresentam características plurais, por partirem de fontes diversas, estabelecerem redes superando campos e comportamentos, além de incluírem e se relacionarem com dinâmicas cotidianas, as quais complexificam o sentido de suas propostas. Estes artistas operam dentro e fora do mundo da arte, por não tolerarem o cerceamento de um campo isolado. Assim, mesclam a arte com outras dimensões e atuam de forma diversa, impossibilitando uma categorização tradicional. Segundo Canclini (2016) é importante atentar para essa complexidade, como também para os múltiplos pertences e os posicionamentos instáveis de produtores que fazem arte simultaneamente nos museus, na mídia, no ciberespaço e nas ruas. E situa especialmente os jovens nesta condição, mas alerta para o fato de que as práticas estéticas da atualidade igualmente são realizadas por pessoas não reconhecidas como artistas.

Dentre a variedade de novas estratégias e gêneros que se estabelecem no cenário urbano está a produção de espacialidades - situada entre o campo artístico e o arquitetônico - abertas à ocupação e à manifestação cidadã, operando enquanto incentivo a uma compreensão coletiva da realidade por intermédio do cotidiano. Silva (2014) as identifica como arquiteturas experimentais, construções que se

instalam por um curto período nos espaços urbanos, implicam o social e, por meio desta experiência, estabelecem alguma coabitação grupal que permite a seus participantes - mesmo transitoriamente - criarem afetos, ampararem-se, representarem-se ou se imaginarem como coletivo. O autor pontua que este novo cenário também abarca novos espaços de arte e projetos institucionais, os quais podem afetar o espaço urbano com estratégias estéticas não relacionadas a simples interesses publicitários ou mercantis.

A aproximação da arte com as relações sociais, presente nesta produção recente, parece diferir das táticas já empreendidas até então para a inclusão da audiência como protagonista do processo artístico. De acordo com Canclini (2016), atualmente este processo contempla intercâmbios sociais de outra complexidade, para além da recente redução da distância em relação aos espectadores por meio da permuta de papéis em situações interativas, que certas práticas artísticas exploraram nas duas últimas décadas. Aponta para modos experimentais de coexistência, situados em locais com estruturas sociais complexas e em disputa, que se afastam do experimentalismo inocente de certos dispositivos da arte os quais visam instaurar modos de estar juntos em microespaços desprovidos de diversidade. O autor também assinala para a inclusão de aparatos eletrônicos e redes sociais nas produções atuais, que permitem a formação de comunidades interpretativas e criadoras, dando outro sentido a compreensão do espaço e circuito público.

Ao se considerar sociedades complexas e desiguais, pode-se lembrar da latino-americana, a qual precisa ser entendida a partir de um ponto de vista pluralista, pois acolhe a fragmentação e combinações entre tradição, modernidade e pós-modernidade; visto que os capitais simbólicos são elaborados em meio a cruzamentos e intercâmbios (CANCLINI, 2019). Ao relacionar este fato com a arte, Silva (GONÇALVES; SILVA, 2010) afirma que há uma crescente ação estética na América Latina, a qual busca fazer frente a uma realidade cruel e impossível de mudar pelas vias do discurso ou da ação tradicional - seja histórica, racional ou militar - não para conquistas ideais, mas para ampliação de democracias participativas. Além disso, a região tem visto nos últimos anos um autêntico interesse cultural por ser urbana e compreender o sentido disso. Em contextos latino-americanos, as novas expressões estéticas se mostram significativas ao revelarem modos de vida urbanos, além de outras possibilidades de coexistência e de aproximação da arte com a sociedade. Situações pouco narradas e estudadas,

mas importantes para o conhecimento de parte da realidade urbana e cultural local. Silva (GONÇALVES; SILVA, 2010) entende a cultura como fonte emancipadora, tanto de autoafirmação das regiões culturais, como de reinserção delas próprias.

À vista disso, o entendimento das possibilidades de emancipação no ambiente da arte e, a conseqüente aproximação entre arte e sociedade, é condição essencial para a compreensão destas novas expressões. As práticas artísticas têm a oportunidade de intervir no arranjo sensível do comum e nas conformações que nele definem quem pode fazer parte e ser ou não visível (RANCIÈRE, 2005). Isso porque o âmbito das artes está tanto relacionado com tais configurações - com as divisões de espaço e tempo, do visível e do invisível e com os modos de apresentação sensível - como as estabelece. Neste ínterim, pode-se entender a emancipação como “o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo” (RANCIÈRE, 2012a, p. 23). De acordo com Rancière (2012a), a atualidade da arte contemporânea tende a esse embaralhamento, à transposição de fronteiras - das disciplinas, dos territórios e dos níveis de discurso - e à subversão da distribuição dos papéis.

Benjamin (1987a) já questionava as operações inflexíveis e apartadas, defendia a superação das esferas especializadas e suas fronteiras, além da separação entre autor e audiência. Antevia na combinação das formas e na ambigüidade - advinda da abordagem dialética - tanto a oportunidade de supressão dos princípios que consolidam a normalidade hegemônica, como sua conseqüente repercussão social. Nessa direção, Canclini (2016) afirma que o embaralhamento de fronteiras acarreta em uma indeterminação, a qual não é um limiar por superar, mas um dos modos pelos quais a arte continua próxima da sociedade. A arte pode operar nesse limiar, “não para ingressar em um território, mas para descrever uma tensão” (CANCLINI, 2016, p. 238). Pode desestabilizar os sentidos fixos e permitir que os cidadãos voltem sua percepção, seu corpo e seus desejos para algo diferente da configuração imposta do sensível comum.

A compreensão das recentes expressões estéticas experimentais se faz importante, uma vez que estas repensam o espaço urbano, as instituições de arte e a mídia como âmbitos condicionadores da gestão artística, dos modos de ter acesso a seu significado e do direito de participar nestas decisões. Ao cruzarem fronteiras e se mostrarem abertas a uma aproximação com a sociedade demandam atenção, investigação com novas abordagens e um diálogo entre disciplinas.

## O objeto

A presente pesquisa trata de uma expressão estética constante do panorama urbano contemporâneo denominada nesta dissertação de **Instalação Contemporânea**, que se situa entre a Instalação, o Pavilhão e a Intervenção; está atrelada a instituições de arte contemporânea latino-americanas; e se relaciona com a esfera pública da região, por estar inserida em espaços urbanos públicos ou em espaço aberto de entidade de natureza pública. Materializada enquanto concepção espacial experimental e transitória, associa arte, corpo físico e espaço público e tem seu sentido complementado nos sujeitos que dela participam. Esta produção, no contexto latino-americano, constitui uma prática estética plural que, para além de objeto e contexto, abarca interações sociais. Aberta a uma coabitação comunitária temporária, aposta no atrito da arte com a vida, estimulando uma consciência coletiva da realidade. Trata-se de uma obra em processo, a qual parte do embaralhamento de fronteiras - entre as disciplinas; entre os territórios; e entre os níveis de discurso - e na qual a arte se coloca ao mesmo tempo que os modos de ser da comunidade. A partir desta definição, estabelece-se a não consideração das instalações que não estejam engajadas ao contexto; que se apresentem ensimesmadas como objeto - de culto e veneração -; as atreladas à experimentação desinteressada e formal; e, por fim, as vinculadas a programas com fins comerciais e, portanto, estreitamente ligadas à lógica do consumo e do capital.

## Os objetivos

A presente dissertação buscou se estabelecer como artefato teórico que colabore para o conhecimento sobre as novas práticas da produção contemporânea latino-americana - experimental e transitória - relacionada a instituições de arte, a espaços públicos e ao social. Tem como objetivo geral compreender **como e porque esta produção - definida nesta pesquisa como Instalação Contemporânea - pode favorecer a aproximação da arte com a sociedade e, assim, acolher a manifestação desta.**

Para tanto, inicialmente desenvolveu-se um arcabouço teórico capaz de embasar a investigação, como também foi elaborado um mapeamento da produção contemporânea tridimensional temporária, relacionada tanto a instituições de arte como a espaços públicos - especialmente latino-americanos -, para então se buscar

entre ela exemplares que se aproximassem do objeto da investigação. Em seguida, enquanto objetivos específicos, foram escolhidas três obras como estudos de caso para que a análise destas permitisse a exploração das questões atreladas à produção e circulação da arte. Investigação esta focada nos elementos constituintes desta prática plural, que inclui tanto o produtor, a instituição de arte e seu projeto, a Instalação Contemporânea e suas linguagens, o contexto, como também as mídias e as manifestações artísticas e cidadãos que coabitaram a obra. Por meio desta pesquisa, intentou-se, portanto, revelar traços, a partir das Instalações Contemporâneas, que possam contribuir com a aproximação arte e sociedade, assim como com a visibilização e valorização da arte contemporânea latino-americana.

Importante destacar a inexistência de literatura suficiente, que trate desta produção contemporânea latino-americana. Assim, mediante a pesquisa teórica e a revisão bibliográfica se buscou identificar autores latino-americanos que pudessem enfatizar as especificidades culturais locais frente às condições da contemporaneidade. Por fim, é indispensável enfatizar as especificidades do momento em que parte desta dissertação foi elaborada, a pandemia de COVID-19, e a imprescindível colaboração de pesquisadores e artistas, possível mediante a tecnologia e os aparatos eletrônicos.

### **Metodologia de trabalho**

A metodologia utilizada nesta dissertação, valeu-se de pesquisa de natureza exploratória, com delineamento adotado de estudos de casos, analisados qualitativamente. Isto por ser este o delineamento mais adequado para a investigação de um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto real, onde os limites entre eles não são nitidamente definidos; também pelo pouco controle do pesquisador sobre os eventos e por se colocarem questões do tipo “como e por que” (YIN, 2001). A opção por estudos de casos se pauta na característica desta investigação empírica e modalidade amplamente utilizada nas ciências sociais, que consiste no estudo profundo e exaustivo de alguns objetos, de maneira a permitir seu amplo e detalhado conhecimento, como a identificação de possíveis fatores que o influenciam ou são por ele influenciados. A utilização de múltiplos casos, ao invés do caso único, foi escolhida pois favorece evidências inseridas em contextos diversos, o que possibilita uma investigação fecunda (GIL, 2002). Também, se valeu

de estudo de caso instrumental, isto é, os casos não são de interesse específico, mas auxiliam no conhecimento do problema em questão e são úteis para que se possa alcançar certos objetivos, como os descritos anteriormente.

Foram utilizados procedimentos metodológicos diversos para garantir a qualidade dos resultados, provenientes da convergência das observações alcançadas por estes métodos. Os estudos de caso se valeram tanto de fontes de “papel” como de dados fornecidos por pessoas (GIL, 2002), que constaram de documentos, registros em arquivo e entrevistas, bem como fotografias e registros em vídeo. A observação direta era prevista mediante visitas de campo aos locais escolhidos para os estudos de casos, mas foram impossibilitadas pela pandemia de COVID-19, iniciada em meio à pesquisa em andamento. Portanto, os procedimentos supracitados foram importantes no intuito de aprofundar os estudos sobre os casos, visto a inviabilidade de viagens e encontros por conta do isolamento social imposto pelo contexto pandêmico. Para além da diversidade de fontes de evidência, beneficiou-se do desenvolvimento prévio de proposições teóricas para conduzir a coleta e a análise de dados (YIN, 2001). E assim poder confrontar a visão teórica com os dados da realidade.

As proposições teóricas se basearam em pesquisa bibliográfica, por meio de livros, artigos científicos, dissertações e teses, publicações periódicas - jornais e revistas. Estratégia importante para cobrir uma gama de fatos e dados bastante dispersos no espaço, com base em material já elaborado e em fontes diversas (GIL, 2002). A partir da investigação teórica foi possível se acercar de autores que permitiram tanto a compreensão da condição contemporânea - da sociedade e da arte - e de transformação da cultura; como embasaram o entendimento do embaralhamento das fronteiras - enquanto brecha para uma maior aproximação com a sociedade e uma reconformação nas configurações sensíveis, com potencial emancipador – e da constituição de paisagens inesperadas do visível. Assim, fundamentaram a investigação do objeto de estudo - Instalações contemporâneas latino-americanas, como brecha para coabitações. Com base na identificação do amplo espectro dos novos gêneros de expressão no panorama urbano contemporâneo foi proposto um recorte considerando somente os exemplares compatíveis com a descrição do objeto da pesquisa, nomeado nessa dissertação de Instalação Contemporânea. Em relação ao contexto geográfico proposto - a América Latina - o referencial teórico permitiu a compreensão da região na qualidade de um

patrimônio cultural, histórico e social semelhante, apesar de sua pluralidade. Embora a revisão bibliográfica contemple alguns casos latino-americanos, especialmente nas pesquisas relacionadas à arte voltada ao social, estes não visavam instalações ou vínculo com instituições artísticas, o que reforçou a importância desta pesquisa.

As novas práticas contemporâneas constam de uma produção profusa e diversa, que muitas vezes não contam sequer com fontes conhecidas. Deste modo, sua sistematização não é tarefa simples (SILVA, 2014). Portanto, a presente investigação se valeu de um mapeamento exploratório e expedito, feito a partir de monografias, publicações periódicas e *sítes*, para a construção de um panorama da produção tridimensional contemporânea temporária, o qual subsidiou, por meio da comparação entre exemplares, a identificação de casos condizentes com o recorte proposto nesta pesquisa<sup>2</sup>. O mapeamento partiu de uma exploração ampla de âmbito global, mas buscou enfatizar exemplares latino-americanos, menos explorados, como também evidenciou a produção vinculada a instituições voltadas à arte contemporânea, em especial às atreladas à esfera pública, seja pela inserção das obras em espaços urbanos ou por constar de entidade de cunho público. Assim, aferiu a existência dos novos gêneros, descritos pelo referencial teórico, em várias partes do mundo, como a sua intensificação nos últimos anos. Os exemplares encontrados constam do anexo desta dissertação. Este panorama de casos, descoberto nesta primeira aproximação, não constou de casos para estudo, mas de uma observação de experiências concretas e práticas para subsidiar a escolha dos três estudos de caso, que teve como foco o recorte proposto para o objeto. São eles: **Cidade Dormitório** de Guga Ferraz, no contexto da galeria A Gentil Carioca no Rio de Janeiro, em 2007; **Parque Experimental el Eco** de APRDELESP, no contexto do *Museo Experimental el Eco* na Cidade do México, em 2016; e **a praia e o tempo**, de Pedro Varela, do gru.a, em colaboração com Julie Desprairies, no contexto do Tempo Festival no Rio de Janeiro, em 2018.

A investigação destes casos contou com os procedimentos anteriormente citados e a seguir detalhados. Importante indicar que essa etapa ocorreu em meio à pandemia de COVID-19 e, portanto, em situação de isolamento e de uso de aparatos tecnológicos para fazer a continuidade da pesquisa possível. As

---

<sup>2</sup> O procedimento de mapeamento exploratório tomou como base o utilizado na tese de doutorado de Sansão (2011), que trata dos métodos para a construção de um panorama inicial e posterior seleção dos casos.



entrevistas, uma das mais importantes fontes de informações para um estudo de caso (YIN, 2001) e a estratégia tradicional de coleta de dados qualitativos (SCHMIDT; PALAZZI; PICCININI, 2020), abrangeram os três casos elencados. Como em tempos pandêmicos o processo já emergente das conexões virtuais - por mídias sociais, trocas de mensagens, videoconferências e telefonemas - entre as pessoas se ampliou, essas mudanças também implicaram a realização de pesquisas, que precisaram se adaptar às novas condições, decorrentes da pandemia. Mesmo com desafios, as entrevistas *online* se mostram uma alternativa para a continuidade de pesquisas que já estavam em andamento, ou mesmo para a realização de novos estudos durante a pandemia de COVID-19 (SCHMIDT; PALAZZI; PICCININI, 2020).

A presente investigação se valeu de entrevistas focais, de uma hora, em média, que seguiram um conjunto de perguntas originado do protocolo de estudo de caso (YIN, 2001). Também chamadas de semiestruturadas, estas entrevistas focaram em um tema sobre o qual foi elaborado um roteiro com perguntas principais, complementadas por outras questões próprias ao momento da entrevista, o que possibilitou a compreensão da informação dada na ocasião (MANZINI, 2004). Todas as entrevistas foram realizadas de forma síncrona, com interação simultânea por videoconferência - e uma por audioconferência, devido a restrições tecnológicas -, as quais geraram um volume de dados expressivamente maior em comparação a entrevistas baseadas em texto e têm o vínculo entre pesquisador e participante similar às entrevistas presenciais (SCHMIDT; PALAZZI; PICCININI, 2020). Importante salientar que no contato inicial com os respondentes se buscou ser flexível no tocante à utilização da plataforma que o participante tinha disponível<sup>3</sup>.

As entrevistas procuraram abarcar atores, a depender de cada caso, que estivessem atrelados tanto às instituições de arte, quanto aos receptores das obras, sendo que todas incluíram os produtores. **Cidade Dormitório** contou com entrevistas junto ao artista e ao sócio fundador da instituição de arte; **Parque Experimental el Eco**, com um dos arquitetos do coletivo incumbido da proposição; e **a praia e o tempo**, com: o artista e arquiteto responsável pela proposta; um bailarino integrante da performance; o fotógrafo que fez registros e vivenciou a obra;

---

<sup>3</sup> A maioria das entrevistas foram realizadas pela plataforma *Google meet*, sendo que duas ocorreram por vídeo chamada do *Whatsapp*, com gravação em outro aparelho simultaneamente e uma por audioconferência - por questões de conexão, devido ao local onde se encontrava o entrevistado -, com gravação em outro aparelho sincronicamente.

e a dona do quiosque próximo, a qual vivenciou a obra. As entrevistas posteriormente foram transcritas, traduzidas – no caso mexicano -, analisadas e editadas – para ajustes na grafia (MANZINI, 2008) – e constam do apêndice desta dissertação.

A documentação, a que se teve acesso, constou de: cartas, memorandos e outros tipos de correspondência; agendas; estudos ou avaliações formais do mesmo local sob estudo; recortes de jornais, textos críticos, entrevistas e outros artigos publicados na mídia. Enquanto os registros em arquivo contaram com: mapas e tabelas das características geográficas do local; dados oriundos de levantamentos, como informações previamente coletadas sobre o local; registros pessoais, como diários, anotações; “documentos de primeira mão”, ou seja, materiais ainda não analisados, conservados pelas instituições de arte ou por atores envolvidos nos estudos de caso, que abarcaram cartas pessoais, projetos, registros em foto e vídeo. Os procedimentos diferiram a depender do caso e das fontes disponíveis. Permitiram o entendimento do contexto físicos e históricos de cada local - motes dos casos - além de identificar outras mídias – jornal, redes sociais – que conforme Canclini (2016), são parte importante da obra, pois esta está atrelada a contextos. Cada estudo demandou fontes específicas, mas buscou-se abranger ao menos as seguintes características comuns, elencadas a partir do referencial teórico:

- as especificidades urbanas e contextuais;
- os casos, abarcando a prática artística e os elementos que a constituem: instituição e projeto, produtor, linguagens, mídias, manifestações.

Quanto à análise e interpretação do material coletado dos estudos de casos, como já mencionado, estes foram de ordem qualitativa, pois a investigação de ordem mensurável não abarcaria as questões colocadas. Assim, várias técnicas analíticas foram utilizadas, como: a disposição das informações em séries diferentes; a criação de uma matriz de categorias e disposição das evidências nessas; apresentação dos dados em diagramas para exame e classificação da presença de eventos distintos; e disposição das informações em ordem cronológica (YIN, 2001). Quanto à estratégia de análise, seguiu-se as proposições teóricas que levaram aos estudos de casos, a fim de focar certos dados e organizar os estudos de casos. Quanto ao método de análise, optou-se pelo de adequação ao padrão, com variáveis independentes, para conhecer a convergência a um certo tipo de resultado e a investigar como e porque esse resultado ocorreu em cada caso. Ainda,

a obtenção de um resultado idêntico nos múltiplos casos, fortaleceu os resultados cruzados; e um resultado não ocorrido em algum caso, devido a circunstâncias previsivelmente diferentes, manteve o resultado de forma mais robusta (YIN, 2001). Assim, estabeleceu-se um padrão – a Instalação Contemporânea como uma prática plural que abarca os conceitos teóricos apresentados e denota traços de experimentação, transitoriedade e democratização - para análise isolada dos casos como também uma análise comparativa entre as instalações escolhidas, a fim de estabelecer aproximações entre elas e enriquecer os resultados da pesquisa.

### **A estrutura da dissertação**

A presente dissertação está organizada em 02 partes e subdividida em 06 capítulos. Em seguida da introdução, a primeira parte – Objeto e conceitos – trata dos princípios teóricos, ao passo que a segunda parte - Instalações contemporâneas: casos latino-americanos – consiste nos estudos de casos e nas conclusões parciais. Por fim, as conclusões finais são apresentadas.

O primeiro capítulo, integrante da primeira parte, abarca a fundamentação conceitual do objeto de estudo – instalações contemporâneas como brecha para coabitações. É constituído por quatro seções, das quais a última é reservada para considerações intermediárias. As outras três seções tratam dos conceitos, da situação e da inserção deste gênero de expressão na contemporaneidade, englobando também especificidades latino-americanas. A primeira seção, apoiada no referencial teórico, concentra-se no entendimento da arte contemporânea no panorama atual, com ênfase nos novos gêneros de expressão; no esfacelamento das fronteiras; como também a sua relação com a sociedade em geral, mas também a latino-americana, especialmente. A segunda seção, baseada na revisão bibliográfica, trata da produção tridimensional temporária a partir do pavilhão e de sua condição transitória; e também de outros dois enfoques: a característica de experimentação desta produção e sua inserção nas instituições de arte. A terceira seção, também apoiada em revisão bibliográfica, dedica-se à arte como prática social e política por meio de excertos dessa conduta ao longo dos tempos, mas também do entendimento desta nas experiências da contemporaneidade.

O segundo capítulo, baseado no referencial teórico, trata do embaralhamento das fronteiras enquanto abertura para configurações sensíveis e emancipadoras. Está estruturado em três seções, onde as duas primeiras exploram os conceitos,

respectivamente, de “partilha do sensível” e “emancipação”, esta com foco na arte e na superação de domínios e divisões tradicionais em prol do receptor. A terceira seção é destinada às considerações intermediárias.

O terceiro capítulo, também apoiado no referencial teórico, é voltado à “estética da iminência” como possibilidade de uma arte próxima da sociedade e está dividido em três seções. A primeira seção dedica-se à reflexão sobre “eficácia das paisagens inusitadas do visível”, ao passo que a segunda, explora a “indeterminação”, levando em consideração o contexto latino-americano. A última seção é reservada às considerações intermediárias, que como todas as seções voltadas a estas considerações, até aqui citadas, apresentam uma breve conclusão, assim como os conceitos e características elencadas para a análise dos casos.

A segunda parte da dissertação trata dos estudos de casos, suas análises, assim como apresenta as conclusões parciais destes. Está estruturada em três capítulos, cada um respectivo a um dos casos e constituído por quatro seções, que tratam do contexto, da produção artística e dos meios, redes e comportamentos e, também, dos resultados das análises parciais, a fim de entrecruzar teoria e prática. Por último, as conclusões finais cruzam e comparam os resultados parciais de cada caso, com o intuito de identificar suas similitudes, diferenças e desenvolvimentos, tanto quanto produzir uma reflexão acerca de como e porque as Instalações Contemporâneas podem favorecer a aproximação da arte com a sociedade e, assim, acolher a manifestação desta. Ainda, as entrevistas fazem parte do apêndice e o mapeamento exploratório de instalações consta do anexo.

### **Uma busca contínua**

A motivação para esta pesquisa partiu de reflexões e experiências profissionais e práticas, tanto no âmbito da Arte, quanto no da Arquitetura. O primeiro, enquanto intervenções, instalações e performances feitas em espaços urbanos, museais, como em transposições de experiências urbanas para as instituições de arte; e o segundo, em debates no campo da disciplina, onde a arquitetura temporária traz novo impulso de investigação e crítica, apesar de muitas vezes ser tratado somente como possibilidade autorreferente e autoral. Isso acarretou em considerações sobre o significado e a potência destas práticas nos espaços públicos da cidade – em especial a latino-americana – quando vinculadas a instituições de arte. O cunho espetacular, que geralmente se impõe nesta

combinação, pode as afastar da concepção original, limitar a potência crítica e de experiência, bem como a possibilidade de aproximação com e manifestação da sociedade. Logo, a investigação de práticas atreladas a instituições artísticas, que permitam tal vigor e proximidade, pode fomentar novas formas de ação neste vínculo, estimulando a democratização da arte, principalmente na América Latina, onde os estudos são exíguos.

**PARTE I**

**OBJETO E CONCEITOS**

## 1. INSTALAÇÕES CONTEMPORÂNEAS, COABITAÇÕES TRANSITÓRIAS

As mudanças culturais decorrentes da contemporaneidade se expressam na produção artística e nas manifestações atuais que compõem o novo panorama urbano, as quais são inseridas em projetos de instituições vinculadas à arte e extrapolam o campo artístico em mesclas diversas com o real. Após o fracasso das transgressões artísticas dos tempos utópicos em operar grandes mudanças, romper com a ordem vigente e dismantelar suas narrativas, talvez as alternativas não venham estritamente do âmbito artístico, mas de sua interseção com outras esferas (CANCLINI, 2016).

Além dos gêneros de expressão urbana conhecidos – e atualmente renovados – novas estratégias e gêneros se estabelecem. Diversas expressões integram a cena contemporânea - entre elas arquiteturas experimentais e novos espaços de arte (SILVA, 2014) -; além de propostas plurais que incluem desde produções artísticas a hábitos, objetos, conexões em rede, organizações, espaços urbanos e mídias (CANCLINI, 2016). Muitas destas manifestações se tornam presentes por meio de novas concepções espaciais – em geral experimentais e transitórias - que ao relacionar cidade e arte, conectam esta ao corpo físico e ao espaço público e convidam a uma consciência coletiva da realidade a partir de uma coabitação e mediação com o cotidiano (SILVA, 2014), acarretando na reconquista – mesmo que temporária - dos espaços públicos, sejam eles urbanos ou atrelados a instituições públicas de arte.

Esta operação, denominada nesta dissertação como **Instalação Contemporânea**<sup>4</sup>, se situa entre a Instalação, o Pavilhão e a Intervenção, e tem seu

---

<sup>4</sup> Diferentes termos foram considerados para denominar o objeto dessa pesquisa, como: Pavilhão, Intervenção, Intervenção urbana, Intervenção artística, Instalação efêmera. O termo Pavilhão se aproxima do objeto em suas características relacionadas ao habitar, à experimentação e à transitoriedade, mas por ser vinculado ao campo arquitetônico, não foi escolhido (ver seção O Pavilhão e sua condição transitória). Os termos Intervenção, Intervenção urbana e Intervenção artística são próximos do tema da pesquisa como abertura entre objeto (material, físico) e processo (volátil, reversível, imaterial) e no que diz respeito a um gesto sobre existente, enquanto uma camada transitória (FUREGATTI, 2002). Porém, apesar da inserção do termo no campo artístico quando relacionado ao espaço aberto e urbano, seu significado de “ato de intervir, de exercer influência em determinada situação na tentativa de alterar o seu resultado; interferência” (DICIO..., [20-]) se afasta do objeto em questão (ver seção Arte e política: experiências sensíveis, cotidianas e transitórias). O termo Instalação foi o adotado por estar relacionado ao campo artístico e à operação onde o espaço se torna parte; o tempo reforça a transitoriedade – enquanto negação da perenidade da obra - e a participação das pessoas se dá por meio dos sentidos, do movimento e do corpo (FREIRE, 1999). E o termo Contemporânea por significar que é do tempo atual. Por fim, a expressão “efêmera” não foi adotada por expressar “que dura apenas um dia”; e por não ser entendida como constituinte das

sentido complementado no sujeito que dela participa e se estabelece como alternativa e ação crítica a formulações estanques, hegemônicas, além de apostar no atrito da arte com a vida. “[...] a estética veicula um caráter criativo, sensível e emocional dos indivíduos e, portanto, também é parte de sua autonomia como sujeitos individuais e coletivos” (SILVA, 2014, p. 26). Em contextos latino-americanos estas expressões são importantes, pois a cultura é fonte emancipadora, tanto de autoafirmação das regiões culturais, como de reinserção delas próprias (GONÇALVES; SILVA, 2010).

O presente capítulo procura construir a base teórica do objeto desta dissertação, concentrando-se, na elaboração dos motes e conceitos essenciais para sua investigação, a partir de autores e textos provenientes do ambiente das ciências humanas e sociais aplicadas que se complementam na construção de pensamentos e argumentações. Os autores em que se apoia para a aproximação e compreensão do objeto de estudo são o antropólogo e filósofo argentino Néstor García Canclini (2016, 2019) e o filósofo, semiólogo e pesquisador colombiano Armando Silva (2006, 2010, 2014, 2015), que tratam do entrelaçamento entre as práticas artísticas e sociais na contemporaneidade – na seção “A arte contemporânea no panorama atual”. O primeiro a partir de uma visão global, mas com aprofundamentos na América Latina e o segundo dedicado a esta e à cidade como lugar do acontecimento cultural - a partir de um enfoque interdisciplinar<sup>5</sup> e de uma visão próxima do cidadão. Por meio das subseções “Novas expressões estéticas contemporâneas”; “O esfacelamento de fronteiras na atualidade”; “A inserção da arte nas relações sociais” e “América Latina: a ação estética em sociedades plurais e híbridas” aproxima-se do objeto, por meio dos autores e a partir destes enfoques específicos.

Também, mediante revisão bibliográfica, este capítulo busca conhecer o que já foi investigado e entender o estado atual dos conhecimentos sobre o tema, assim como suas lacunas. A seção “A produção tridimensional temporária<sup>6</sup>” investiga a

---

obras constantes dos estudos de casos por seus artistas, que preferem utilizar o termo temporária, transitória ou de curta duração, pois abarcam a questão da materialidade.

<sup>5</sup> A interdisciplinaridade, neste caso, abarca a Antropologia, a Psicanálise, a Filosofia, as Teorias da Linguagem e a Estética (GONÇALVES; SILVA, 2010)

<sup>6</sup> Esta produção também é denominada como pavilhão temporário, intervenção arquitetônica, arquitetura efêmera, produção tridimensional experimental, produção de espacialidades, entre outros termos. Optou-se por utilizar o termo “produção tridimensional temporária” nesta seção ao invés de Instalação Contemporânea, porque os exemplos abarcam uma produção ampla, para além do recorte proposto nesta dissertação, que auxiliam em sua caracterização específica por comparação.



compreensão do Pavilhão por meio de diversos autores<sup>7</sup>, que tratam do termo, da tipologia e da sua história – assunto abordado na subseção “O Pavilhão e sua condição transitória”. Esta seção também se baseia em pesquisas recentes<sup>8</sup>, que exploram a questão da oportunidade de experimentação e crítica desta expressão, presente desde as vanguardas artísticas e arquitetônicas até a atualidade – enfoque dado à subseção “A experimentação na produção de espacialidades”. Ainda, por meio destas pesquisas, busca-se compreender tanto a produção tridimensional transitória atual - próxima da Instalação<sup>9</sup> - como sua relação com as instituições<sup>10</sup> de arte – tema da subseção “A produção tridimensional temporária contemporânea e as instituições de arte”. Uma pesquisa exploratória da autora desta dissertação trata de complementar o entendimento desta produção e seu vínculo com instituições, tanto em âmbito global, mas especialmente na esfera latino-americana.

Por fim, a seção “A arte como prática social e política” desvenda esse enfoque, por meio de autores<sup>11</sup> que buscam situar essas práticas na contemporaneidade. Enquanto as subseções “Excertos da arte voltada ao social” e “Arte e política: experiências sensíveis, cotidianas e transitórias”, tratam, respectivamente, de exemplos pontuais dessas práticas ao longo do tempo para o entendimento tanto das características que permanecem, como das que se modificaram, apoiadas em diversos textos<sup>12</sup> de pesquisadores e artistas; como também de compreender a arte vinculada à política na contemporaneidade, por meio de diferentes autores<sup>13</sup>.

---

<sup>7</sup> Recorreu-se aos textos de: Corona (1989); Puente (2000); Albernaz e Lima (2003); Burden (2006); Sperling (2008); Schmal (2009) e Panzini (2013).

<sup>8</sup> As pesquisas são de: Sperling (2008); Scóz (2009); Fontes (2011); Pereira (2013); Tonetti (2013); Trigo (2013); Macedo (2015); Mendes (2015) e Jaekel (2017).

<sup>9</sup> A partir de Freire (1999).

<sup>10</sup> As pesquisas se ativeram às seguintes instituições, no tocante a pavilhões - permanentes e temporários: Bienal de Veneza, Instituto Inhotim e Galeria Serpentine.

<sup>11</sup> Mesquita (2008, 2011); Szmulewicz (2012); Kester (2015); Campbell (2015) e Flynn (2016).

<sup>12</sup> Bürger (1993); Wodiczko (1999); Rakowitz; Christov-Bakargiev (2003); Kravagna (2004); Zanini (2004); Mesquita (2011); Fontes (2011); Szmulewicz (2012); Luz (2013); Campbell (2015) e Freire (2019);

<sup>13</sup> Campbell (2015) e Flynn (2016).

## 1.1 A arte contemporânea no panorama atual

Ultimamente se delinea “uma nova geografia das culturas mundiais, onde o local contemporâneo já opera no global, e vice-versa; em sua mútua mediação, e não como opostos excludentes” (SILVA, 2014, p. 21). Nessa nova configuração, segundo o filósofo, semiólogo e pesquisador colombiano Armando Silva (2014), ainda é possível pensar em um espaço coletivo onde a sociedade pode se esboçar como ente, apesar do significado atual de público ser questionado por sujeições a propósitos econômicos e comunicacionais. Enquanto “os modos de percepção, pensamento e sensação dos cidadãos conduzem a ações coletivas que constituem o espaço público de convivência em termos de formação do pensamento social” (SILVA, 2015, p. 114), a arte pode convidar a uma consciência coletiva da realidade e o que ela deveria ser; assim como mostrar o que não é suficientemente visível, produzindo novas imagens da vida em sociedade.

Alerta às mudanças da contemporaneidade, a arte se reconforma e, portanto, a conexão artista, objeto da arte, espaço da arte e audiência se modifica. A arte na atualidade advém de uma associação contraditória de ações voltadas a afirmar a autonomia do próprio campo ou a ultrapassar seus limites (CANCLINI, 2016). Em tempos utópicos, o limiar entre artistas e pessoas comuns se tornou frágil, a ideia de arte se expandiu a objetos ordinários e a audiência foi demandada na obra. Contudo, o campo da arte - desejoso em transpassar suas fronteiras - não alcançou amplas transformações, mesmo ao se afastar das instituições de arte, levar o mundo a estas, desmaterializar a obra ou ao suprimir a autoria. As vanguardas se esforçaram em modificar as formas da arte, para as tornar semelhantes às da construção de um mundo em que ela não seria uma realidade apartada. Mas, ao pouparem a autonomia da esfera artística, a narrativa hegemônica se manteve válida, mesmo com as vanguardas se mostrando empenhadas em se separar da estrutura corrente e oprimida e a abalar. Canclini (2016) declara ser provável que as saídas partam de uma mistura do campo artístico com outros âmbitos, onde a arte se tornaria pós-autônoma, isto é, baseada não em objetos, mas localizada em contextos e associada a interações. Segundo o autor, a arte não consta de um conjunto de respostas, nem de um modo de procura-las, mas de um lugar onde as perguntas e as incertezas se tornam visíveis, se traduzem e retraduzem, e apontam para certas encruzilhadas da contemporaneidade.

Nesse ínterim, é importante entender que a arte contemporânea é disseminada em uma circunstância globalizada, onde nenhum relato é capaz de organizar a diversidade existente e aonde não há uma articulação plena ou um modelo único de desenvolvimento para a sociedade. Apesar disso, essa arte encontra potência ao considerar essa sociedade, a qual Canclini (2016) nomeia de, sem palavras. A época presente conta com uma distribuição complexa e instável de focos onde se exerce o poder e não há bipolaridade ou unipolaridade. Uma dispersão que dificulta qualquer tentativa de construção de resistências, lutas ou alternativas, as quais acabam por se constituir em uma multiplicidade de comportamentos nascentes, sem implicar uma aliança solidária e eficaz para transformar estruturas. Frente à desordem de um mundo interdependente e sem relato que ordene a multiplicidade, é grande a tentação de se buscar uma estruturação e o estabelecimento de comunidades harmoniosas e consensuais, onde cada um ocuparia seu lugar em um campo artístico idealizado. Mas não se pode esquecer que existe uma permanente tensão entre o que se deseja, o que falta e é refutado pela sociedade. Era outro o tempo em que os artistas estavam ligados à utopia de uma sociabilidade por vir, em que discutiam sobre o que fazer para modificar o mundo ou representar suas mudanças expondo os disfarces do sistema vigente. Os projetos artísticos com fins sociais pareciam mais possíveis quando os relatos nacionais simulavam uma continuidade entre repertórios sensíveis e suas representações do que atualmente, quando estes se multiplicam, ao mesmo tempo que as narrativas são incapazes de conter e interpretar conjuntamente essa diversidade. Segundo Canclini, “a arte trabalha agora nos rastros do ingovernável” (2016, p. 28).

O autor afirma que, se por um lado, os artistas não demonstram interesse pela autonomia ou interação com outras áreas da vida social; de outro, os modelos e as promessas de revolução definharam. Assim, nessa condição incerta - da arte e da sociedade – o autor acredita que talvez a tarefa da arte seja olhar para além do seu limite, para o mundo de fora, aquilo que passa, a cultura de outrem. Lembra que, ao não apresentarem projetos ou soluções terminantes, os artistas mantêm presente a pergunta sobre sua contingência e apontam para as dificuldades e potencialidades da incerteza. Nesta zona, a arte é capaz de implicar a potência do que está em suspenso e se abre a vínculos para além de seu campo. Ao mesmo tempo que as novas expressões estéticas aproximam o lugar da vida e o da arte,

pois, ao seguirem os caminhos trilhados pelas manifestações da arte pública e urbana, fazem da esfera pública uma potencialidade sensível e tornam os cidadãos tanto audiência como possíveis participantes da arte. Talvez esse ingrediente improvável de fazer política, indo para o inesperado e surpreendente, como as vanguardas artísticas da arte tentaram - mas agora sem almejar mudanças ideais - possa fomentar o entendimento da contemporaneidade e, no presente trabalho, desta no continente latino-americano, a partir de outra dimensão que não a estrita razão e inteligência dedutiva (SILVA, 2006).

### **1.1.1 Novas expressões estéticas contemporâneas**

O sentido da arte atual é uma construção, “pois perambula, vagueia ao redor dos limites, especialmente da linguagem, mas também pelas fronteiras do já conhecido, da cidade, do mundo, ou então, na contemporaneidade, intervém nos objetos para retirar deles novos sentidos sociais” (SILVA, 2014, p. 170). Parte da potência da arte contemporânea se dá pela maneira com que muitos artistas trabalham na tensão e no umbral advindos da sociedade sem palavras. As interdependências desta arte com o contexto são mais visíveis, pois os artistas e as obras se mesclam com outros cenários. E constroem redes que ultrapassam os campos e seus comportamentos (CANCLINI, 2016). As práticas criativas dos jovens contemporâneos partem de origens diversas e constituem “imbricações estéticas que incluem produções artísticas, comportamentos, linguagens e posturas políticas, objetos, descargas e, vínculos em rede, instituições, espaços urbanos e meios de comunicação” (CANCLINI, 2016, p. 190). Estabelece-se uma estética com base em relações, onde a arte se torna pública a partir de uma possibilidade de interação.

Conforme Armando Silva (2014), a arte contemporânea se relaciona com o debate urbano, ao se vincular com o existente, produzir novos contextos e indicar processos de percurso crítico ao invés de criar obras singulares acabadas. A cidade e a rua produzem uma arte mais engajada do que a arte acadêmica apresentada nas instituições tradicionais. O novo panorama visual urbano traz tanto os gêneros de expressão urbana reformulados, como novas estratégias, novos gêneros e cenários alternativos. Entre os primeiros, o autor enfatiza três gêneros - arte

pública<sup>14</sup>, arte urbana<sup>15</sup> e grafite<sup>16</sup> - que convivem atualmente como pares e interlocutores no espaço urbano físico - e não somente ali -, foram renovados e têm seus limites indefinidos. Segundo Silva (2014), as fronteiras dos três gêneros urbanos, portanto, são indeterminados e se sobrepõem, além de nem todos participarem sempre da resistência social e da estética. Com relação às novas estratégias, novos gêneros e cenários alternativos, aponta os desfiles, músicas juvenis, provocações de rua, bandos, tribos, grupos, tatuagens corporais, arquiteturas experimentais, novos espaços de arte e descentralização e independência dos espaços de poder por novos ritos urbanos. Este novo cenário abrange também projetos institucionais não contrapostos ao poder, mas que podem afetar o espaço urbano com estratégias estéticas não afeitas a simples interesses publicitários ou mercantis. São alimentadas por jovens e muitas vezes a “combinação de fechamento na tecnologia e de saída física pelas ruas pode ser a base e a originalidade dessas novas ações sociais” (SILVA, 2014, p. 212).

O autor denomina essas mobilizações de nichos estéticos, os quais têm como traços a experimentação e a transitoriedade, pois aparecem para em pouco tempo se desfazer. Neste sentido, a durabilidade não é perene ou simplesmente se desmaterializam a ponto de resultar em um ato temporário. São construção e afeto momentâneo de breves formas coletivas de subjetividade, que alcançam uma cidadania participante no espaço que se torna público, pois não está simplesmente disponível, mas em disputa. Armando Silva cita que (2014, p. 211):

Há um renascer nas manifestações e protestos cidadãos, porém não mais para conquistas ideais, nem sequer para pretender mudar alguma ideologia, e sim para pedir justiça social. Nos anos 1980, a ideia de sociedade era forte e conectada a um conflito, e nela estavam os padrões, os operários e os sindicalistas, mas hoje já não há possibilidade de sonhar com uma utopia.

---

<sup>14</sup> A arte pública abarca as ações e criações de artistas que intervêm, fazem performances ou atuam, com fins abertamente políticos, não ideológicos, no espaço urbano, podendo desconsiderar a obra física para produzir em seu lugar um significado estético político com fins de ressignificação. É herdeira da arte, mas foi bastante influenciada pela filosofia e pelas disciplinas sociais, até fazer do próprio pensamento a obra de arte, como o assume em geral a arte contemporânea (SILVA, 2014).

<sup>15</sup> A arte urbana, segundo Silva (2014), é caracterizada pela expressão plástica e reúne os artistas de rua e aqueles que fazem da rua o seu cenário de trabalho, mas que bem poderiam estar em museus ou galerias. A arte urbana se origina da arte visual e a produção realizada no espaço de arte é feito no espaço urbano, abrangendo sua expressividade.

<sup>16</sup> Conforme Silva (2014), o grafite permanece como expressão de combate e conflito, e, em geral, é produzido anonimamente, mas, paradoxalmente, nos últimos anos adentrou as instituições de arte, com risco a sua autonomia. O autor lembra que a origem do grafite, em sua legítima e rude expressão, emana da rua desde a época do nascimento das cidades no Ocidente.

Armando Silva (2014) afirma que, nos nichos estéticos, a arte e o corpo físico são valorizados. A arte, tanto no uso de táticas artísticas pelos cidadãos, como quando nela se recriam as manifestações; e o corpo físico enquanto contato com outros corpos para reconquista dos espaços da urbe. Ainda, podem incluir modos de interação na *web*, que relacionam o físico e o virtual. Segundo o autor, os nichos estéticos podem ser compreendidos como tudo aquilo que fabrica teias de percepção do mundo sob domínio estético. “Projetos ou processos com alguma valorização estética relevante que ocorrem fora ou dentro da arte, limites muitas vezes difíceis de definir na própria contemporaneidade” (SILVA, 2014, p. 163). Eles irrompem no espaço urbano com certa criatividade, implicam o social e, a partir desta experiência, constroem alguma coabitação coletiva que permite a seus participantes - mesmo efemeramente - criar afetos, amparar-se, representar-se ou imaginar-se como coletivo. Dentre as possibilidades que aponta estão as propostas arquitetônicas - em resistência aos princípios acadêmicos - e a apropriação de lugares para fins diferentes dos originais. Em relação àquelas, sugere pensar na experiência de uma nova arquitetura pré-fabricada; desterritorializada: contêineres multiuso, polimórficos, experimentais; construções que se colocam por um breve período nos espaços urbanos, as quais podem ou não contar com autorização. Nesse rumo, pode-se pensar no Teatro de Contêiner, instalado em terreno público do município de São Paulo, Brasil, mediante concessão de uso por período definido. Iniciativa de uma companhia de teatro, é frequentado por vizinhos e pessoas em situação de vulnerabilidade social da região, além de artistas e pesquisadores, e assinala para a democratização do acesso à arte, cultura e cidadania.

Figura 1 - Teatro de Contêiner, São Paulo, Brasil



Fonte: *site* Cia. Mungunzá de Teatro.

Silva situa a atualidade como um período com menos arte, no sentido formal de obra reconhecida, porém com mais estética, enquanto maior uso de uma implicação sensorial e de forma, que mesmo inconscientemente, dá testemunho do modo de vida urbano na contemporaneidade. Segundo o autor, “os nichos estéticos podem propor, algumas vezes, outra forma de ver, e daí, outra forma de pensar e, em consequência, de atuar” (SILVA, 2014, p.168). Estas maneiras estéticas, que crescem de modo paralelo à arte de expressão urbana, propõem várias conexões, não diretas, em rede, nas relações entre imagens e cidadania, assim como a criação de afetos momentâneos. Práticas de espacialização engendradas por ações coletivas empenhadas podem evidenciar a relação entre estética e política em oposição ao poder hegemônico e na tentativa de conquistas democráticas. Nesse sentido, Silva (2010) acredita ser possível vislumbrar um campo mais humano e engajado das culturas urbanas, onde haveria uma combinação da arquitetura do lugar - relacionado a algo imóvel de referência topográfica - e de um urbanismo das situações, isto é, um lugar de "situar-se" - lugar ou espaço que “pode ser ocupado” -, em cada caso, em movimento e relacionado aos cidadãos. Algo factível apesar de ainda existir uma arte despreocupada com as diversas audiências e entendimentos difundidos; protegida em instituições de arte tradicionais; reservada à degustação de poucos entendedores; e uma arquitetura pensada, na maioria dos casos, como um espaço pré-desenhado e fixo (GONÇALVES; SILVA, 2010).

### **1.1.2 O esfacelamento de fronteiras na atualidade**

Os movimentos de vanguarda do século XX acolheram múltiplas poéticas e privilegiaram a experimentação em relação à representação, abalando a autonomia da arte e o relato hegemônico. Neste processo foi alterada a relação, segundo Canclini (2016, p. 52),

[...] entre criação, espetáculo, entretenimento e participação; entre o que se organizava enquanto culto, popular e de massa; entre o local, o translocal e o global; entre autoria, reprodução e acesso; entre elaboração simbólica e intensidade da estimulação sensual direta.

As fronteiras entre os gêneros, entre arte e publicidade, entre diversão e contemplação, desabaram. Canclini (2016) lembra que Walter Benjamin antecipou as implicações tecnológicas sobre a arte, os desvios entre a realidade e as representações virtuais, a intertextualidade e os jogos entre originais e cópias. A

partir de seu apontamento da redefinição do artista como produtor, foi considerado o processo de produção-circulação-consumo.

Mas se naquele tempo existiam museus, atualmente a complexidade do sistema de arte se mescla com a mídia, o turismo, a expansão e a degradação urbana, as migrações globais e a rede digital. A condição pós-autônoma não é uma etapa que substitui o período moderno por algo drasticamente outro e antagônico. Os artistas atuam dentro e fora do mundo da arte, pois eles não aceitam a imposição, nem a restrição de um campo estanque, nem a dissolução em uma totalidade social onde não haveriam linguagens e práticas de comunicação diversas. É preciso considerar essa complexidade e os diversos pertences e as posições inconstantes de atores que fazem arte simultaneamente nos museus, na mídia, no ciberespaço e nas ruas.

Segundo Canclini (2016), estudos sobre transformações do campo artístico em países latino-americanos evidenciam que os artistas – de grupos musicais, a artistas plásticos e *videomakers* - passaram dos princípios de convivência às táticas de sobrevivência e, assim, procuram se apoiar em todo tipo de instituição a fim de se mobilizar em um contexto de recursos escassos, mas diversos, lidando com a permanência e o desenvolvimento social de forma muito distinta dos artistas no passado. O autor diz que “os jovens habitam mundos plurais, usam em suas práticas criativas fontes heterogêneas que podem parecer contraditórias para aqueles, mais velhos, que aderiram a relatos unificados” (CANCLINI, 2016, p. 190). E afirma que as redes tecnológicas contribuíram para o crescimento e difusão de cenas, sua multifocalidade e interconexão, além de proporcionarem outros meios para as práticas controversas. Por fim, o autor afirma que as ações estéticas não se manifestam somente nas artes e não são realizadas somente por artistas, mas também por pessoas não reconhecidas como tal - arquitetos, publicitários ou designers da moda, entre outros.

### **1.1.3 A inserção da arte nas relações sociais**

O pensamento social sobre a cultura, cercado por pesquisas antropológicas, sociológicas, comunicacionais e artísticas, reformularam procedimentos, ideias e a inserção das artes na sociedade. O foco voltado ao receptor, criador e participante não diz respeito a uma mudança intrínseca da arte, mas decorre do



reposicionamento dos artistas e das instituições nas transformações sociais e políticas. Segundo Canclini (2016), esta ênfase está vinculada ao questionamento às instituições culturais e à crítica à economia capitalista e ao autoritarismo. Partiu tanto das mobilizações de 1968 em Paris, mas também de movimentos urbanos juvenis, étnicos, femininos e antiditatoriais ocorridos na Argentina, no Brasil, no Chile, no Uruguai e em outros países, os quais deslocaram as iniciativas culturais das instituições tradicionais para o diálogo com novos interlocutores - espectadores, criadores e participantes. Isso nos anos das ditaduras latino-americanas e, sobretudo, na democratização iniciada em meados de 1980. De acordo com o autor, muitos desses movimentos sofreram o exílio, a clandestinidade ou o rigor econômico e foram desmobilizados nos anos de 1980 e 1990 pela hegemonia do neoliberalismo como pensamento único.

As mudanças na cultura não podem ser entendidas se reduzidas à resistência ou domesticação da subversão estética. Houve uma revisão na inserção das artes na sociedade, prática e teoricamente e uma nova proposição da atividade de investigação - a reflexão sobre os lugares sociais da arte e os vínculos ou os desencontros entre campos artísticos e culturais, instituições e movimentos sociais. Segundo Canclini (2016), durante um período da modernidade, a linguagem científica buscou a univocidade e a exatidão, ao passo que os artistas estavam afeitos à ambiguidade. Na América Latina, esta reorientação da teoria da arte e da crítica cultural se deu enquanto uma volta em direção aos receptores e atores sociais, sua inclusão e atividade como destinatários das ações artísticas. Nela, a noção de audiência não consiste em um grupo homogêneo e de comportamentos constantes, mas em uma somatória de âmbitos pertencentes a condições econômicas e educativas diversas, com costumes de consumo cultural e disponibilidade diferentes para se relacionarem com a arte. Em especial nas sociedades complexas, onde a oferta cultural é heterogênea, convivem diversos modos de recepção e percepção, formados em relações desiguais com bens procedentes de tradições cultas, populares e massivas. “Essa heterogeneidade se acentua nas sociedades latino-americanas pela convivência de temporalidades históricas distintas” (CANCLINI, 2019, p. 150).

Tanto a arte ao extrapolar seu campo, como a democratização dos vínculos sociais e o reuso político ou midiático dos trabalhos artísticos geraram uma área de encontro entre espectadores - nem sempre consumidores, mas também

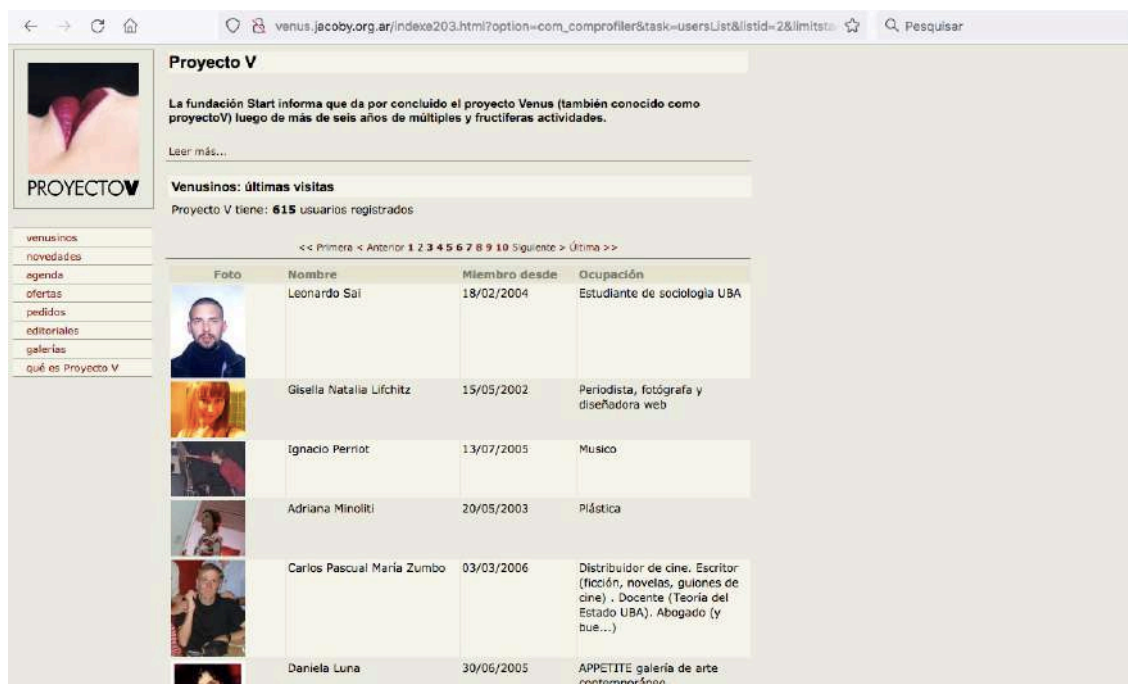
participantes. Os espectadores foram incluídos como protagonistas do processo artístico, desde o início do século XX, com o teatro de Brecht. Nos anos de 1960, os *happenings* retomaram essas lições para abalar a posição contemplativa em relação às artes plásticas. Segundo Canclini (2016), nas duas últimas décadas, algumas práticas artísticas diminuíram a distância em relação aos espectadores e se permutaram os papéis entre emissores e destinatários – em esculturas que podem ser modificadas, vídeos interativos, etc. Atualmente este processo abarca interações sociais em que qualquer um pode gerar imagens em seus aparatos eletrônicos e as difundir nas redes sociais. Acarreta em repensar o entendimento do espaço e circuito público, como o da formação de comunidades interpretativas e criadoras. Algumas práticas artísticas movimentam pautas públicas, trazem discussões acerca das maneiras de experimentar e representar os desacordos sociais, repensar a convivência de estilos de vida e os critérios de julgamento. “Os processos artísticos são lugares epistemológicos nos quais arte e sociedade, estética e sociologia, revisam modos de ação e conhecimento” (CANCLINI, 2019, p. 221).

Nesse ínterim, certas práticas estabelecem dispositivos da arte como propostas de relações sociais e se utilizam de táticas temporárias da performatividade, mas não passam de um experimentalismo angelical, conforme Canclini (2016). A produção de relações com o mundo e formas ativas de comunidade é tese discutida pelo curador e crítico de arte Nicolas Bourriaud e denominada por ele de “estética relacional”. Abarca modos de encontro, de relações e pode compreender reuniões, manifestações, jogos, festas, lugares de convivência ou formas de cooperação entre pessoas. Segundo Canclini (2016), a repercussão dos textos deste autor talvez se deva à urgência de conceituar um momento onde os artistas não operam em relação a repertórios de obras a serem citadas ou superadas e onde não há diferenças decisivas entre bens criados e copiados. Essa proposta não deixa de enaltecer a originalidade e a novidade, mas as transfere dos objetos para os processos e “ao realizar este deslocamento, exalta a valorização do movimento, o desenraizamento e a precariedade” (CANCLINI, 2016, p. 132), aonde as comunidades são temporais e requerem compromissos frágeis. Sua estética recusa o comprometimento com alguma teoria social e evita conflitos, instaurando relações bem-intencionadas ou inventivas em microespaços desprovidos de estruturas sociais complexas e suas disputas. Tanto o interior dos museus quanto o espaço público externo são colocados como locais análogos nessa produção de







relações, que se mostra espetacular e não pretende mudar a sociedade para torná-la justa, mas passar do estado existente a outro estado, por meio de uma simulação de harmonia.

Porém, nem todos os que propõe performances e instalações concebem sua inserção nas relações sociais com o experimentalismo inocente de inventar modos de estar juntos. Canclini (2016) rejeita as práticas estéticas que se prestam somente a restituir ou a reinventar laços sociais e indica trabalhos não complacentes, que exploram conversas, formas de organização ou comunidades experimentais, sem questionar as instituições artísticas ou políticas. Entre eles, o trabalho do artista e sociólogo argentino Roberto Jacoby, pertencente à vanguarda do Instituto Di Tella nos anos 60, que fazia “uma arte dos meios de comunicação” - intervenções em ruas, telefones e imprensa; e, nos anos 90, criou a Fundação START – Sociedade, Tecnologia e Arte, um laboratório onde artistas e não artistas interagem e compartilham suas investigações. Um dos projetos, chamado Vênus, constava de uma rede de intercâmbio de objetos, serviços e conhecimento - via *internet* e pagamento por moeda própria - que chegou a quinhentas pessoas e suscitava um modo experimental de coexistência. Canclini (2016) aponta a pós-autonomia como um deslocamento das práticas artísticas baseadas em objetos a práticas situadas em contextos até chegar à inserção das obras em meios, redes e interações sociais.

Figura 2 - Site do *Proyecto Venus*



The screenshot shows the website for Proyecto Venus. At the top, there is a navigation bar with a search box labeled 'Pesquisar'. Below the navigation bar, there is a header section for 'Proyecto V' with a logo and a brief description: 'La fundación Start informa que da por concluido el proyecto Venus (también conocido como proyectoV) luego de más de seis años de múltiples y fructíferas actividades.' Below this, there is a section for 'Venusinos: últimas visitas' indicating 615 registered users. A navigation bar shows page numbers from 1 to 10. The main content is a table listing members with their photos, names, joining dates, and occupations.

Foto	Nombre	Miembro desde	Ocupación
	Leonardo Sai	18/02/2004	Estudiante de sociología UBA
	Gisella Natalia Lifchitz	15/05/2002	Periodista, fotógrafa y diseñadora web
	Ignacio Perriot	13/07/2005	Musico
	Adriana Minoliti	20/05/2003	Plástica
	Carlos Pascual María Zumbo	03/03/2006	Distribuidor de cine, Escritor (ficción, novelas, guiones de cine), Docente (Teoría del Estado UBA), Abogado (y bué...)
	Daniela Luna	30/06/2005	APPETITE galería de arte contemporáneo

Fonte: *site Proyecto V*.

**Instalações contemporâneas, coabitações transitórias**

#### 1.1.4 América Latina: a ação estética em sociedades plurais e híbridas

O mundo globalizado e interdependente não conquistou equidade entre os países desenvolvidos e em desenvolvimento, onde persistem as diferenças. Alguns artistas encontram na resistência às desigualdades ou na reivindicação de suas especificidades material para sua produção. Mas estas práticas já não contam com uma narrativa organizadora. Canclini (2016), ao situar a América Latina nesse contexto, afirma que as democracias atuais correspondem ao período de fim das ditaduras, do abandono dos projetos nacionais, de eventos que aumentaram a desigualdade. Lembra também das formas particulares de conflitos geradas na sua interculturalidade, onde estruturas ou práxis, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas, sem necessariamente se fundirem, podendo se manter incompatíveis ou inconciliáveis nesta combinação (CANCLINI, 2019). O autor aponta, assim, para a necessidade de se pensar a conjuntura latino-americana a partir do ponto de vista pluralista, que acolhe a fragmentação e combinações entre tradição, modernidade<sup>17</sup> e pós-modernidade, onde os capitais simbólicos são elaborados em meio a cruzamentos e intercâmbios e as afirmações de identidade territorial interagem com as internacionais a partir de posições próprias. Além disso, ele assinala o fato das cidades contemporâneas latino-americanas estimularem uma sociabilidade híbrida, em que se participa de maneira descontínua de grupos cultos e populares, tradicionais e modernos.

---

<sup>17</sup> Os quatro traços definidores da modernidade - emancipação, expansão, renovação e democratização -, segundo ele, se manifestaram na América Latina, mas articulados de maneira contraditória e desigual. Houve emancipação na medida em que as sociedades latino-americanas atingiram uma secularização dos campos culturais, menos ampla e integrada que nas metrópoles, mas notoriamente maior que em outros continentes subdesenvolvidos. Ocorreu uma liberalização das estruturas políticas, desde o século XIX, e uma racionalização da vida social, mesmo em coexistência com comportamentos e crenças tradicionais, não modernos, até hoje. A renovação se confirma a partir do crescimento da educação média e superior, na experimentação artística e artesanal, na adaptação dos campos culturais às inovações tecnológicas e sociais, mesmo que com uma distribuição desigual dos benefícios, uma apropriação não simultânea das novidades na produção e no consumo por parte de diversos países, regiões, classes e etnias. A democratização foi obtida com sobressaltos e interrupções e foi determinada em parte pela expansão educativa, pela difusão da arte e da ciência, pela participação em partidos políticos e sindicatos, enquanto a democratização da cultura cotidiana e da cultura política, realizada na segunda metade do século XX, foi causada principalmente, sobretudo, por meios eletrônicos de comunicação e “por organizações não-tradicionais - juvenis, urbanas, ecológicas, feministas - que intervêm nas contradições geradas pela modernização, em que os antigos agentes são menos eficazes ou carecem de credibilidade” (CANCLINI, 2019, p. 352).

Armando Silva, coaduna com esses pensamentos e declara que (2006, p. 125, tradução nossa)<sup>18</sup>:

Desse modo, temos que o hábito de processar simultaneamente as diferentes culturas, proclamadas pela pós-modernidade do primeiro mundo, foi antecipado pelo pastiche latino-americano, em sua extraordinária capacidade [...] de adaptar diferentes comportamentos, mas ao mesmo tempo possuir um dom raro para marcar a diferença [...]

Conforme o autor (GONÇALVES; SILVA, 2010), há uma crescente ação estética na América Latina que busca fazer frente a uma realidade cruel e impossível de mudar pelas vias do discurso ou da ação tradicional - seja histórica, racional ou militar - não para conquistas ideais, mas para ampliação de democracias participativas. Ante o fracasso de levar os países subdesenvolvidos a desenvolvidos pela via revolucionária, aparecem outras opções, como a autoafirmação de cada região cultural e uma reincorporação de si mesma pelos canais da cultura, concebida como princípio emancipador. Além disso, a América Latina tem visto nos últimos anos uma autêntica paixão cultural por ser urbana e compreender o que isso significa.

Armando Silva, defende a necessidade de se produzir uma identidade cultural como uma estratégia política que se torna estética (SILVA, 2006). O pesquisador acredita ser possível entender a América Latina como um patrimônio cultural, histórico e social, o qual apresenta encontros simbólicos que tornam essas culturas semelhantes - como a linguagem, certos aspectos históricos e fatos sociais comuns - apesar de ser plural - visto ter abarcado diferentes culturas, adaptado distintos comportamentos e também assinalado distinções<sup>19</sup> (GONÇALVES; SILVA, 2010). Afirma que não existe uma superioridade cultural dos países desenvolvidos em relação aos em desenvolvimento - visto que toda cultura é, ou aspira a ser, centro de seu próprio movimento – mas, um problema de desenvolvimento econômico (SILVA, 2006). Alega que, enquanto um é caracterizado por sua propriedade narrativa de centro do mundo, o outro é narrado como o que foi conquistado, dominado e não é

<sup>18</sup> “Tenemos de este modo que el hábito de procesar simultáneamente diferentes culturas como lo pregona la posmodernidad del primer mundo ha sido anticipado por el pastiche latinoamericano, en su extraordinaria capacidad [...] de adaptar distintos comportamientos, pero al mismo tiempo poseer un raro don para marcar la diferencia [...]”

<sup>19</sup> Segundo Silva (2006), haveria uma situação de parentesco por oposição, onde os hispano-americanos viveriam ancorados no passado e os brasileiros, fascinados pelo futuro; os primeiros se tornariam seres mais ansiosos e conflituosos, ao passo que o brasileiro seria mais prático e contemporâneo. Entretanto, haveriam aspectos comuns, como o medo e a insegurança, por exemplo, associados à violência nas ruas, violência inflacionária e outras causas, como a violência do Estado, dos empregadores contra os trabalhadores ou várias violências sociais.

reconhecido. Ao se tratar de América Latina é esquecida a história comum de colonialismo, opressão, conquistas, violências – econômica, política e social - e resistência. A América Latina é lembrada em seus aspectos negativos ou estereotipados, a um imaginário de mestiçagem - como estigma -, subdesenvolvimento, pobreza, atraso, drogas, opressão e outros. O que ecoa não só o desconhecimento, mas também a falta de interesse pelas realidades sociais do continente, até nos meios acadêmicos (GONÇALVES et al., 2006).

O autor afirma que a América Latina não existe como unidade, mas como um desejo coletivo, um imaginário de ser latino-americano, onde, apesar das diferenças sociais, políticas e econômicas, é possível se encontrar fatos sociais partilhados que encarnam seus cidadãos de modo comum (GONÇALVES; SILVA, 2010). Em contextos latino-americanos as novas expressões estéticas são importantes, enquanto outras possibilidades de existência e de emancipação, a partir da ruptura dos acordos entre ocupações e capacidades que incorporam a desigualdade; e para que se conheça e se entenda o que torna as pessoas seres urbanos deste continente.

## 1.2. A produção tridimensional temporária

O cenário cultural contemporâneo tem a produção tridimensional, enquanto construção temporária, como uma de suas importantes expressões. Chamada por alguns autores e pesquisadores de pavilhão temporário, intervenção arquitetônica, intervenção temporária, arquitetura efêmera e por outros de produção tridimensional experimental - aproxima-se e se insere tanto no ambiente artístico como no arquitetônico contemporâneos, seja em espaços urbanos ou em espaços abertos junto a instituições, em um complexo de conexões espaciais e sociais. Sua história é longínqua e remete ao Pavilhão, que abarca certa contradição pois, se por um lado é criticado por sua pressuposta ausência de conteúdo e presunção formal, por outro é acolhido por renovar experimentações e ampliar o acesso a um debate do papel dessa expressão, bastante vinculada ao campo arquitetônico, mas não só a ele na sociedade contemporânea. Há ainda os que acreditam nessa produção como possibilidade de ação crítica e de transformação positiva dos lugares no e frente ao contexto atual, de forma a estimular relações tanto com o espaço como entre os cidadãos.

### 1.2.1 O Pavilhão e sua condição transitória

Pavilhão pode ser atribuído ao antigo termo francês "*pavillon*", derivado do latim "*papilio*", para "tenda" ou literalmente "borboleta". Frequentemente efêmero, tem por características sua aparição temporária e sua exibição geralmente espetacular, mas também permaneceu, intencionalmente ou não, para transformar o tecido da vida cotidiana em parques, jardins e cidades (SCHMAL, 2009). A construção temporária sempre esteve presente no mundo em diversas formas - de pequenas feiras, circos, moradias nômades, campo de refugiados, abrigos, quiosques<sup>20</sup>, pavilhões<sup>21</sup>, pavilhões de jardim<sup>22</sup> – iwan, *caffèaus*, casino, *eremo*,

---

<sup>20</sup> Segundo Corona (1989), Quiosque é uma palavra de origem turca que designa a pequena construção, geralmente de madeira, situada em praça, jardins, etc. e que serve para a venda de jornais, bebidas ou comestíveis. Ou pavilhão de gosto oriental para decoração de jardins. Pequeno coreto. Já Burden (2006), afirma que o Quiosque é um pequeno pavilhão, geralmente aberto para a venda de mercadorias ou usado para cobrir ou proteger viajantes. Enquanto Albernaz e Lima (2003), entendem que o Quiosque é um pequeno pavilhão, frequentemente de gosto oriental ou com características pitorescas, para ornamentação de jardins. Ou pequena construção, em geral ornamentada e com características pitorescas, situada em ruas e praças da cidade, destinada usualmente à venda de jornais, flores, plantas e refeições ligeiras.

*folies* - e pavilhões de exposição – universais ou nacionais, industriais ou artísticos. Esteve vinculada tanto com o transitório em relação à sua materialidade, localização e implantação, quanto no tocante ao seu uso. O quiosque – palavra de origem turca - se associa à pequena construção ou pavilhão geralmente aberto, ornamentado, situado em ruas, praças e jardins, para uso ocasional – coreto – ou venda de jornais, flores e alimentos. Enquanto o pavilhão é atrelado ao pequeno, não compartimentado, portátil, desmontável e leve; ao habitar – tenda, barraca, refúgio; ao isolado, externo; ao uso secundário e a atividades específicas ou exposições; vinculado à parque ou jardim e com características formais próprias.

Os pavilhões de jardim, segundo Panzini (2013), tinham dimensões e funções variáveis, mas, quando se tratava de pequenas estruturas, eram lugares de breve estar, de meditação ou descanso, cuja implantação seguia o princípio de surpresa. Puente (2000) complementa ao lembrar de sua característica de ponto de grande intensidade, e ao mesmo tempo, ornamento supérfluo da paisagem, que possibilita a pausa e a contemplação do seu entorno. Uma atenção, quase afetiva, que primeiramente se concentra nele e depois no exterior. O autor indica algo muito potente, de que o interior do pavilhão serviria apenas como ponto de observação

---

<sup>21</sup> Segundo Corona (1989), Pavilhão é uma habitação portátil. Tenda, barraca. Pequena casa. Construção menor contígua à outra maior. Ala de um edifício. Pequena construção isolada, em recanto de jardim ou parque. Enquanto Burden (2006), entende o Pavilhão como uma edificação aberta ou pequena construção, refúgio ou quiosque ornamental, geralmente separado, que é usado para atividades específicas. Já Albernaz e Lima (2003), afirmam ser o Pavilhão uma construção leve, em geral não compartimentada, muitas vezes desmontável, usada principalmente para exposições. Em fins do século XIX e início do XX, era comum a construção de pavilhões de ferro e vidro para feiras e exposições industriais internacionais, desmontadas após os eventos. Sua montagem, embora relativamente rápida, resultava em edificação sólida e durável. Ou construção isolada integrante de um conjunto arquitetônico, em geral com uso secundário ou específico em relação ao edifício principal, com dimensões menores e características formais próprias. Pode situar-se no exterior, o mais frequente, ou no interior do edifício principal. Ou ainda corpo integrante de um edifício, identificado pela apresentação de características formais próprias, frequentemente situado no alto da edificação.

<sup>22</sup> Segundo Panzini (2013), nos jardins islâmicos e mongóis chamava-se Iwan a estrutura coberta e cercada de pórticos, usada nos jardins como pavilhão destacado, voltado para o espaço verde; ao passo que o designado Caffèaus (termos correlato para pavilhão do chá) referia-se um pavilhão - de aparência extravagante (inspirado na China ou em estilo turco), colocado no jardim frequentemente diante de belas vistas, destinado, no século XVIII, ao descanso e à degustação do café e do chá, na época consideradas bebidas exóticas; já o Casino – italiano – referia-se a uma pequena construção ou um pavilhão de jardim, assim como o edifício principal de uma vila, no caso em que esse não seja construído para longas estadias e presente, portanto, um número reduzido de ambientes; nos jardins à inglesa, o Eremo indicava uma construção em forma de cabana ou capela que imitava as moradas dos eremitas, edificada como local de meditação e descanso; e, por fim, *Folie* – francês – seria uma pequena construção de jardim, geralmente associada ao jardim à inglesa, ou anglo-chinois, cujas formas são inspiradas em culturas exóticas ou do passado, como tendas turcas, pavilhões chineses, pirâmides. Com o termo *folie* também se designou, na França do final do Setecentos, todo pequeno jardim marcado pela bizarrice de suas construções.



daquilo que nunca ocorre ali, mas em outro lugar. Seria um lugar de passagem para outro externo a si mesmo. Quanto à *folie*, Panzini (2013) remete a pequenas construções com formas inspiradas em culturas exóticas ou do passado, como tendas turcas, pavilhões chineses e pirâmides, que atraem a atenção por sua excentricidade. Em contrapartida, Sperling (2008) destaca a nomenclatura *folie* como algo entre a norma e o desvio, entre o rigor do sistema espacial e a extravagância da diversidade formal, onde a razão e a loucura se mascaram mutuamente.

Figuras 3 e 4 - Os jardins de Suzhou, China e Pavilhão Chinês do Chá, Potsdam, Alemanha



Fonte: Alleyne (2019) e Brito (2021).

Figuras 5 e 6 – *Folie* formato pirâmide, Parc Monceau, e *folie* N7, Parc de la Villette, Paris, França



Fonte: Giebelhausen (2013) e La Villette ([20-]).

A influência dessas construções na Europa amplia-se consideravelmente no século XVII pelo estreitamento do contato com o Oriente, com as viagens de exploração e comércio da época. Os jardins europeus passaram a incorporar as características dos jardins do oriente com seus percursos e pequenos pavilhões.

**Instalações contemporâneas, coabitações transitórias**

Esses elementos que serviram ao gosto da elite, ao longo do século XIX, foram difundidos como lazer de massas e fuga da realidade industrial, principalmente nas grandes exposições (SCHMAL, 2009). E durante os séculos XIX, XX e XXI os pavilhões temporários passaram da representação nacional nas Exposições Universais, para marco em celebrações organizadas por marcas, empresas e instituições, com o intuito de exibir produtos, divulgar novos materiais a estabelecer instalações sensoriais.

Com relação aos pavilhões de exposição, Puente (2000) pormenoriza as razões de sua nomenclatura “de exposição”, que revela sua condição de estar à mostra nas feiras de exposição - universais ou nacionais, industriais ou artísticas -; de se arriscar e aventurar por percursos desconhecidos; de exibir temas e experimentar teses para desenvolvimento futuro; e por fim, de terem na fotografia a possibilidade de registro e perpetuação de sua breve existência com final repentino. Quanto ao seu uso, alega que serve tanto de suporte para o que expõe como exhibe a si mesmo. E em relação ao tempo, conclui que a rapidez de atuação das vanguardas em outros âmbitos artísticos não foi possível nas obras arquitetônicas, até o evento do pavilhão e sua transitoriedade. Estas, sempre foram narradas por sua estabilidade, preterindo a tenda à cabana primitiva.

Figuras 7 e 8 – Pavilhão de Vidro, Exposição da Deutsche Werkbund, Colônia, Alemanha, 1914 e Unidade de exposição móvel e extensível, Exposição *Productivité*, Paris, França, 1952



Fonte: Puente (2000, p. 26 e p. 102).

Puente (2000) comenta sobre a adaptação do arquiteto às necessidades das exposições, das inovações técnicas às exposições como lugar de encontro; do otimismo depois de findas as guerras mundiais à era eletrônica, à sociedade do

espetáculo e do consumo, à era da comunicação; da predominância do didático à do lúdico; mas sempre as utilizando como laboratórios de novas arquiteturas. O pavilhão possibilita, portanto, uma outra dinâmica - de sua concepção, construção à conclusão - à arquitetura, que sempre pareceu lenta e estática, com dificuldade em sincronizar-se com o campo cultural gradualmente volátil e acelerado. A sua excentricidade possibilita tanto um lugar de liberação, quanto de concentração de conteúdos. O autor ainda afirma que, por conta de sua brevidade, o pavilhão acaba por se converter em objeto de culto do arqueólogo moderno, inclusive com tendência ao colecionismo e a feitura de réplicas - mumificadas - do que já foram, pois retira a obra do seu contexto em busca de uma sobrevida em um tempo que não é o seu. Neste sentido, Schmal (2009) atenta para a estrutura temporal complexa e contraditória do pavilhão, quando atrelado ao objeto colecionável, visto que, após construído para durar poucos meses, é adquirido para ter uma vida após a morte menos espetacular em outro local. A lógica da valorização cultural pode tornar o pavilhão de leve e transitório em algo pesado e imóvel. Ao mesmo tempo, se fechado e controlado em recintos especiais - como as exposições e feiras -, o pavilhão pode contribuir para dissipar conflitos e se tornar espetacular - um produto de consumo (PUENTE, 2000).

No âmbito das artes, os pavilhões estiveram presentes em bienais e trienais e essas novas possibilidades exploradas pelas construções temporárias se vinculam ao campo artístico a partir do uso de áreas públicas para ampliar o espaço das instituições de arte, assim como, para contestar o circuito tradicional (JAEKEL, 2017). Os pavilhões se apresentam como oportunidade para o desenvolvimento de novos conceitos, numa exposição que se emancipa para ganhar ruas, jardins, praças, lugar de experiências e críticas contemporâneas. Por fim, a flexibilidade do termo pavilhão revela sua condição, de tenda a quiosque de jardim ou estrutura atrelada a instituições de arte, mas que, mesmo com multiplicidade de usos, são reconhecidos por sua lógica própria, arquitetura singular, utilidade questionável e forte carga simbólica (TONETTI, 2013). Portanto, os pavilhões não estão apenas relacionados à transitoriedade, mas a experimentações formais, espaciais e estruturais, contrariando, assim, a essência da arquitetura no tocante à função e possibilitando que eles se tornem um tipo de construção na fronteira da disciplina.

### 1.2.2 A experimentação na produção de espacialidades

Os pavilhões compõem como possibilidade de desdobramento de novos conceitos, ocupam espaços urbanos e também instituições de arte, além de se constituírem como oportunidade de experiência e crítica na contemporaneidade. Eles abarcam, afora a esfera arquitetônica, o âmbito social, econômico, político e até ecológico (TRIGOSO, 2013). Quando instalados no espaço urbano por um determinado intervalo de tempo, alteram a expressão da cidade e o seu imaginário e marcam permanentemente a sua história e a sua memória. Estas produções - associadas à instalação artística e relacionadas à cidade e à arquitetura - conhecidas tanto pelo experimentalismo construtivo e propositivo - em termos de narrativa -, quanto pela proximidade entre disciplinas, estão presentes não só na contemporaneidade como ao longo do tempo em proposições visionárias e vanguardistas ou flertando com estas.

No início do século XX, a *Werkbund* em Munique, Alemanha - associação de artistas, artesãos e publicitários - e um pouco mais tarde a *Bauhaus* em Weimar - uma das precursoras do modernismo - buscaram uma ação conjunta da arte, indústria e artesanato mediante a educação e estímulo de renovação cultural (JAEKEL, 2017). O panorama artístico e arquitetônico foi instigado e uma nova arquitetura despontou e aproveitou o cenário experimental para concretizar seus conceitos, apesar de muitas vezes não ser realizada no ambiente urbano. Assim, os pavilhões da década de 1920 tornaram-se importantes como meio pelo qual arquitetos divulgavam suas teorias e serviam como laboratório para experimentos com materiais, formas, espacialidade e programa. Com o avanço dos regimes ditatoriais na Europa e da crise financeira nos Estados Unidos, na década seguinte, o ambiente das experiências foi arrefecido, principalmente na Alemanha. Enquanto, no segundo pós-guerra, surgem programas promotores de pavilhões de esculturas em parques - como o *Battersea*, em Londres, Inglaterra e *Sonsbeek*<sup>23</sup>, em Arnheim, Holanda - cujo objetivo era a democratização da arte a partir da sua exibição ao ar livre (TONETTI, 2013).

---

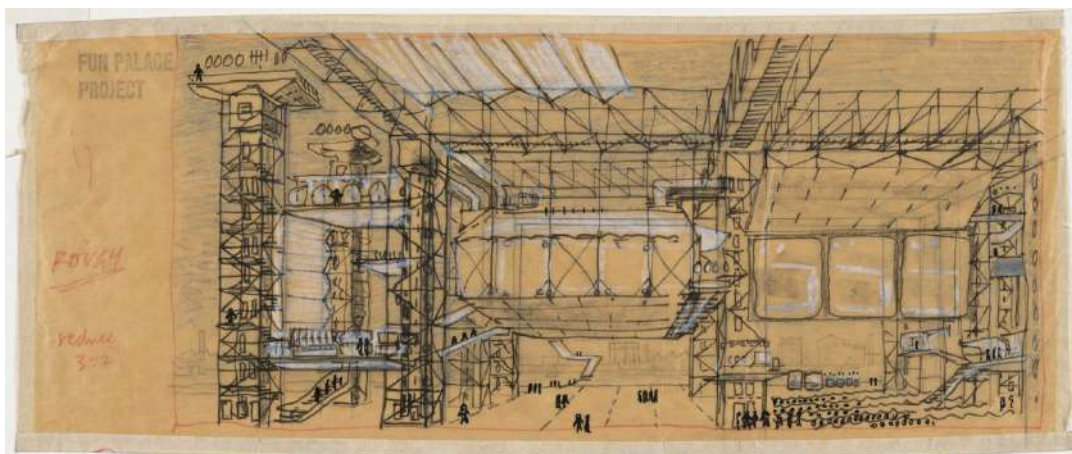
<sup>23</sup> O arquiteto Aldo Van Eyck (1918-1999) projetou um pavilhão de esculturas para Sonsbeek “66. Construído sobre a antiga quadra de basquete, ganhou um lugar permanente na história da arquitetura, embora tenha existido apenas por um verão. Em 2005, foi reconstruído como um espaço de exposição no jardim de esculturas do Museu Kröller-Müller - no parque *De Hoge Veluwe*, em Otterlo, Holanda (SONSBEEK, 2007).

Figura 9 – Pavilhão de esculturas de Aldo van Eyck no Parque Sonsbeek, Arnheim, Holanda, 1966



Fonte: Sonsbeek (2007, p.4).

A década de 60 contou com diversos grupos, propostas e movimentos que retomaram a questão da experimentação relacionada à arquitetura, à cidade e à arte. Fontes (2011) aponta o situacionismo - movimento europeu de crítica social, cultural e política - como ideia de resgate do valor humano de se viver na cidade através da ativação intencional da vida urbana. O grupo reuniu poetas, arquitetos, cineastas, artistas plásticos, ativistas e outros profissionais e pretendia estimular novos modos de desfrute dos espaços urbanos, como maneira de reagir à alienação e à passividade da sociedade da época, por meio de uma série de manifestos e atuações na cidade. Trigoso (2013) cita o grupo inglês *Archigram* e evidencia a utilização das colagens, a justaposição de imagens e a cultura da rua no exemplo da *Plug-in-city*, 1964, projeto não construído onde a estrutura era voltada às trocas rápidas, sem hierarquização de espaços, e fazia alusão a uma vida nômade e flexível. Este projeto também é indicado como crítica ao programa arquitetônico convencional por meio de motes como o descartável, o consumo de massas, o nomadismo, a diversão e o conforto material e psicológico por Tonetti (2013), que ainda investiga o Pavilhão como um campo experimental, como obra especulativa e de limite disciplinar para os arquitetos, a qual se relaciona com a produção tridimensional - entendida por ela como instalação e escultura. Lembra do projeto *Fun Palace* de 1961, do arquiteto Cedric Price – em parceria com a diretora de teatro Joan Littlewood - um experimento arquitetônico e social aberto à transformação pela participação efetiva e criativa do usuário em rearranjos espaciais e mudanças de usos, que seria acessível aos que não frequentavam instituições de artes.

Figura 10 – Projeto de *Fun Palace* – perspectiva

Fonte: Price ([201-]).

Por fim, ao tratar de arquitetura efêmera, Scóz (2009) comenta sobre o Metabolismo - movimento contrário à visão ocidental de modernismo e da arquitetura “maquinicista” - e seu desenvolvimento teórico e prático, visto que alguns conceitos foram aplicados em obras construídas. Era composto por um grupo de arquitetos e pensadores japoneses, que apresentaram um novo olhar sobre as cidades e suas partes, devastadas pela guerra, as quais teriam uma propriedade regenerativa e não se encerrariam com o fim de sua construção, mas se adaptariam à realidade de mudanças constantes, sem perder sua identidade histórica.

A partir da década de 70 e tomando como base as diversas estratégias e operações artísticas desenvolvidas desde os anos 60, manifesta-se o interesse em se revelar o espaço sem a mediação da representação gráfica e por meio do Pavilhão, que é proposto tanto dentro como fora das galerias, em bienais e exposições de arquitetura (TONETTI, 2013). São exemplos: o pavilhão *Public Space: Two Audiences* do artista Dan Graham na Bienal de Veneza de 1976 - que era ativado pelo espectador, em uma inversão de valores e questionamento sobre a obra de arte e a sociedade – e *Teatro Del Mondo*, do arquiteto Aldo Rossi na seção de teatro da *Bienal de Veneza* de 1979 - um pavilhão temporário flutuante, movente e errante, desarticulado de exigências funcionais, que jogava com a paisagem da cidade. Este, ao unir conceitos teóricos em uma materialidade temporária, estabeleceu um marco na história da arquitetura, que a partir dos anos 80 contou com a criação da Bienal de Arquitetura em Veneza.

Figura 11 – *Teatro del Mondo*

Fonte: Ambrosová ([20-?]).

Outro exemplo, oriundo da década de 80, é o *Parc de La Villette* em Paris, de Bernard Tschumi e suas *folies* - como promessas de experiência arquitetural contemporânea – cujo sentido “se completaria no sujeito e seria dado pelo evento que nela toma lugar em um tempo específico” (SPERLING, 2008, p. 61). A partir do final dos anos 90 até hoje, multiplicam-se as instâncias que exploram a produção de espacialidades enquanto experimento, abarcando desde instituições de arte, como festivais e projetos específicos. A próxima seção tratará de algumas dessas instâncias. Por fim, esse incentivo, para além desses contextos, também está presente junto a esferas acadêmicas<sup>24</sup> (TRIGOSO, 2013).

### 1.2.3 A produção tridimensional temporária contemporânea e as instituições de arte

Contemporaneamente, a cultura e todo o aparato que a cerca e a apoia passam por significativas mudanças. Há um estreitamento de limites disciplinares com a aproximação do Pavilhão à Instalação, visto que ambos podem se valer da especificidade do lugar e da participação da audiência ao ter o espaço como meio. Freire (1999) lembra que a Instalação – termo que antes da década de 60 significava a montagem de uma exposição e se popularizou com o sentido atual nos anos 70 - é

<sup>24</sup> São exemplos: AA - *Architectural Association - Summer Pavilion*, que transcorreu entre 2005 e 2009, onde o pavilhão era construído em uma praça pública de Londres - a *Bedford Square* – e permanecia temporariamente; Elisava - centro anexo à Universidade Pompeu Fabra – UPF -, uma das instituições públicas de maior prestígio em Barcelona; Universidade Politécnica da Catalunha em conjunto com Arquine do México.

entendida como a operação artística em que o espaço - entorno - torna-se parte constituinte da obra, o reconstruindo criticamente. Recordar ser o elemento temporal também pauta, o qual além de reforçar o caráter efêmero da obra, nega sua perenidade. Além da questão de tempo e espaço, a autora indica que a Instalação propicia a participação da audiência, seja por meio da visão, do tato como também cinestésica e corporalmente. Embora as instalações comumente ocupem o interior das instituições de arte e não estabeleçam relação com o espaço exterior e com a cidade, há uma tendência crescente da Instalação à unidade espacial autônoma, com sua expansão do espaço da arte para fora dele e constituído como edifício (TONETTI, 2013).

Por outro lado, na contemporaneidade o Pavilhão assume um novo papel como Instalação Temporária para museus e galerias de arte, ao permitir a aproximação da arquitetura e sua viabilização e exibição mediante comissionamento, onde haveria uma renegociação do papel do arquiteto e do artista (JAEKEL, 2017). Importante lembrar que enquanto nas artes plásticas a crise da modernidade se traduz na explosão do suporte material em direção ao espaço real e uma aproximação maior com a vida; na arquitetura, ao contrário, ela se apresenta por meio da supressão dos vínculos funcionais e da intensificação da autonomia da obra por valores simbólicos, formais e plásticos, os quais são utilizados como recurso autoral (TONETTI, 2013). Em contrapartida à busca dos artistas pelo rompimento com a estrutura institucional, ocorre a aproximação dos arquitetos às instituições de arte para exporem sua produção, tanto na programação de instituições voltadas à arte moderna - como acervo e exposições temporárias<sup>25</sup> - quanto na ligada à arte contemporânea, ou mesmo às dedicadas especificamente à arquitetura, sua pesquisa e reflexão crítica. As instâncias onde antes predominavam a representação arquitetônica - limitada a projeções ortogonais, perspectivas e maquetes -, passaram a testemunhar uma presença crescente de Instalações. As comissionadas por instituições de arte ou culturais - geralmente em formato de Pavilhão - a arquitetos e/ou artistas são implantadas em espaço aberto a fim de serem experienciadas pelos cidadãos em atividades programadas ou não<sup>26</sup>. Por vezes, entretanto, essa modalidade enfatiza especialmente a divulgação da arquitetura contemporânea (FONTES, 2011). O estímulo à experimentação,

---

<sup>25</sup> Tonetti (2013) cita a exposição *Modern Architecture: International Exhibition* de 1932 no MoMA.

<sup>26</sup> Como o programa da Galeria *Serpentine*, que será tratado a seguir.



ocasionalmente, ao invés de tornar a proposta pujante e engajada, limita-se à reflexão sobre materiais, espaço e forma. Por conta destes enfoques, principalmente no âmbito museal, essa produção parece não inserir o intenso e crescente debate sobre a aproximação entre a arte e a vida (MENDES, 2015). A potência de estar vinculada, para além da construção, a preocupações e expressões contemporâneas que ultrapassam os limites disciplinares é, portanto, limitada.

Contudo, nesse ínterim, é possível notar a tendência a propostas experimentais e críticas, alinhadas com a boa parte da produção artística, que inclusive abarcam processos colaborativos entre arquitetos e artistas. Estruturas que rompem com a regra, buscam ativar os espaços não apenas em sua materialidade, mas também em seu tempo e por meio de relações de convívio. A produção tridimensional temporária pode transformar espaços, estimular relações e – como obra local e específica ligada e justaposta a seu entorno - pode afetar a paisagem e gerar novas percepções das estruturas existentes. Enquanto retrato da cultura atual, se destaca pelo seu potencial de investigação, improvisação e atualização e também como um laboratório de ideias e novos modos de exibir e de ativar, onde predominam a dinâmica espacial e a atmosfera que envolve obra, observador e espaço arquitetônico (MENDES, 2015). Os lugares podem ser impactados positivamente por intervenções temporárias desde que tenham a intenção de transformá-los a partir de uma ruptura espaço-temporal, afirma Fontes (2011). Segundo a autora, essas intervenções – intencionais e contestatórias – operam como estímulos a relações de proximidade e intimidade - tanto com o próprio espaço, quanto na relação entre os cidadãos – e como contrapontos à sensação de hostilidade, ao individualismo e às relações superficiais, inerentes aos espaços da vida coletiva urbana contemporânea.

Gradualmente, as manifestações temporárias construídas fazem parte da paisagem em acontecimentos culturais promovidos por entidades, sejam elas organizações governamentais ou instituições atreladas à arte ou não. Estão presentes na atualidade exemplos que tomam a transitoriedade em termos de sua materialização - como estruturas montadas e desmontadas para determinado fim -; ou de seu uso e ocupação - como suportes fixos ativados eventualmente por distintas programações, em uma correlação entre constância e novidade -; ou ainda nas duas instâncias - manifestação e função simultaneamente. Estruturas

reutilizáveis e itinerantes que operam como ponto de encontro<sup>27</sup> em espaços alternativos às sedes de instituições de arte, fora de seus limites físicos, espalhados pela urbe. Na contemporaneidade, a arquitetura tende a operar como prática mediadora, tanto na expansão, como na transformação de instâncias ligadas à arte e à cultura (MENDES, 2015). Apesar dessa potência e ao mesmo tempo, existe o estímulo ao novo, à troca e ao consumo como restrição de seu vigor pelo direcionamento ao espetáculo e ao descarte, que muitas vezes não é contido ou minimizado. Porém, se parte dela opera em sintonia com o capital, sua importância, por outro lado, está em resistir como possibilidade e como obra não acabada, como oportunidade de alterar espaços e incitar relações.

O Pavilhão - enquanto uma das modalidades de exposição temporária – se coloca como estratégia adotada pela maioria das instituições de arte para renovação do interesse e favorecimento ao acesso da audiência. Schmal (2009) afirma existir uma lógica de pavilionização interna da instituição de arte afora a lógica de mudança permanente. Utiliza como exemplo as transformações espaciais da *Tate Gallery*, em Londres, onde os espaços de exibição foram reduzidos de 80 para 30 por cento e foram substituídos por uma mistura cada vez mais diversificada e diferenciada de programas como educação artística, cafés, livrarias e outras funções secundárias<sup>28</sup>. Este fato não resulta apenas do aumento da capitalização, mas também de uma prática artística alterada que envolve situações temporárias. Frente à tendência ao entretenimento e à comunicação de massas, há uma busca pela redução da distância entre a instituição e a comunidade para a constituição de um espaço público, coerente com seu tempo e em contraposição à imagem elitista e autoritária da instituição de arte tradicional (MENDES, 2015). Nota-se um esforço de redefinição das instituições de arte na relação com a vida e, portanto, na criação de um espaço apto a integrar valores e pessoas dentro e fora da instituição, em trocas permanentes. Assim, essa estratégia tentaria incorporar constantemente o entorno

---

<sup>27</sup> Algumas estruturas também são multifuncionais, operam como espaço cultural e centro comunitário – como o BMW Guggenheim Lab que circulou por Nova Iorque, Berlin e Mumbai entre 2011 e 2013 – e se colocam como instâncias preocupadas com temas atuais relacionados ao cidadão e ao espaço urbano, e investem em programas, projetos e debates públicos, com o intuito de discutir o futuro das cidades. Por serem itinerantes, viajam entre cidades, são instaladas em seus espaços urbanos e têm seus projetos concebidos por equipes globais e interdisciplinares formadas por profissionais de diversas áreas - urbanismo, arquitetura, arte, design, ciência, tecnologia e sustentabilidade (MENDES, 2015).

<sup>28</sup> O museu contemporâneo assume novas configurações, inclusive físicas, como suportes arquitetônicos isolados de seu edifício sede, temporários e até mesmo itinerantes (MENDES, 2015).

da instituição, afetar e ser afetada por ele, transformando-se em um sistema de conexões, um núcleo gerador de interação, conhecimento, atividades e interesses não reduzidos a uma estética pré-estabelecida. Nesse ínterim, o Pavilhão opera como potencializador de relações espaciais e sociais, como suporte para projetos e ações artísticas e fortalece a ideia de instituição contemporânea vinculada a ações e gestos em seu espaço e não engessado em seu edifício. As estruturas temporárias funcionam como oportunidade para uma constante atualização dos espaços dedicados à arte (MENDES, 2015). Porém, pode se limitar a uma extensa programação de experiências, pois, segundo Sperling (2008, p. 158):

[...] essa lógica baseada na programação dos eventos é o *modus operandi* decisivo da cultura contemporânea e, por extensão, de seus suportes espaciais, especialmente as modalidades de aparatos arquitetônicos estratégicos. [...] Sob o paradigma das “arquiteturas dirigidas a eventos” [...], a esfera do cultural e as suas espacialidades operam a partir dos programas e das programações para a criação de uma (im)previsibilidade regulada.

Os Pavilhões estão presentes nas instituições de arte, seja nos museus de grande porte - que os acolhem no interior do edifício existente -; como em museus-jardins - com construções disseminadas na paisagem -; quanto em programas de construções temporárias - que expandem o território em direção ao urbano com a dissolução dos limites da instituição (TONETTI, 2013). Assim, constata-se o interesse de se inserir essa expressão na agenda dos debates culturais, por sua relevância na construção da realidade urbana e como possibilidade crítica da condição contemporânea. Mas também se observa o interesse por sua força escultórica - como objeto e não suporte expositivo - tanto pelas consagradas instituições artísticas, como corporações internacionais, estudantes, ou mesmo, colecionadores de arte. Assim, afasta-se de questões sociais e volta-se para si mesma.

O novo papel do Pavilhão como Instalação Temporária comissionada por museus de arte teve o MoMA PS1, em Nova Iorque, Estados Unidos, como pioneiro com seu programa *Young Architect's Program* (YAP) - concurso entre arquitetos jovens para o projeto de um Pavilhão no pátio que dá acesso ao museu (SCHMAL, 2009). O embrião do projeto teve início antes da fusão do PS1 *Institute for Contemporary Art Center*<sup>29</sup> com o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) e

<sup>29</sup> O PS1 *Institute for Contemporary Art Center* foi inaugurado em 1976, em *Long Island City*, no distrito de *Queens*, em Nova Iorque, em um edifício que havia sido a sede de uma instituição de ensino público infantil - a *Public School* n° 1: PS1 - e que foi referência para sua denominação.

do programa ter essa denominação (MACEDO, 2015). Em 1998, o PS1 realizou a primeira edição do *Warm-up Sessions!*, evento de música voltado a jovens e promovido aos fins de semana de verão no pátio da instituição. O evento contou com uma Instalação - *Percutaneous Delights*, de *Gelatin*, grupo de artistas de Viena –, um ponto de encontro que contava com piscinas, aspersores, plataformas para banhos de sol, saunas e até uma sala refrigerada. A escadaria existente foi utilizada como arquibancada e este evento foi o disparador para a ideia de se construir uma estrutura temporária de apoio para o verão seguinte. O desafio foi lançado a Philip Johnson, prestigiado arquiteto que havia participado dos projetos de expansão do MoMA e que, aos noventa e três anos de idade, projetou uma estrutura para acomodar o DJ e a audiência jovem para os shows de música do verão de 1999. YAP foi lançado oficialmente em 2000, com o projeto *Dunescape* de SHoP Architects, sediado em Nova Iorque. Até 2019 - quando o programa completou 20 anos e foi decidido promover um hiato para avaliar seu impacto e traçar seu futuro – havia abarcado 20 edições<sup>30</sup>, das quais 03 contemplaram latino-americanos: a de 2005 – SUR, da Xefirotarch (Hernan Diaz Alonso), Argentina, Estados Unidos -; 2016 – *Weaving the Courtyard*, de Escobedo Soliz Studio, México -; e 2019 - Hórama Rama, de Pedro & Juana (Ana Paula Ruiz Galindo e Mecky Reuss), México.

Figuras 12 e 13 - *Percutaneous Delights*, de *Gelatin* e Hórama Rama, de Pedro & Juana, MoMA PS1



Fonte: MoMA (2019).

Mas, a Galeria *Serpentine*, em Londres, Inglaterra, foi a instituição que explorou o novo gênero em todo o seu potencial (SCHMAL, 2009). O programa de pavilhões de verão desta galeria, busca estimular a experiência arquitetônica e

<sup>30</sup> Esta produção está contemplada no mapeamento, constante do anexo desta dissertação.

artística temporária por meio da visitação, uso e exposição por três meses do pavilhão nos Jardins de *Kensington*. Aposta em uma produção subjetiva e autoral de arquitetos renomados - por vezes em parceria com artistas – e, recentemente, também de talentos emergentes. O projeto *Inside-Out*, em 1997, pode ser considerado como propulsor da expansão da programação do museu para o gramado e o parque, enquanto o edifício estava fechado para reforma (PEREIRA, 2013). Contava com obras de cinco artistas - Tadashi Kawamata, Anya Gallaccio, Rasheed Araen, Richard Deacon e Bill Culbert - algumas das quais tinham grande relação com a arquitetura. Já participaram do programa<sup>31</sup> dos pavilhões de verão arquitetos de várias partes do mundo, entre eles três latino-americanos: Oscar Niemeyer – Brasil - em 2003; Smiljan Radic – Chile - em 2014; e Frida Escobedo – México - em 2018.

Figuras 14 e 15 - Pavilhão *Serpentine* 2014 de Smiljan Radic e programação *Park Nights*, Galeria *Serpentine*



Fonte: *Serpentine* (2019).

Consta de um evento consolidado, que faz parte do circuito arquitetônico e cultural global. Ao mesmo tempo que possibilita a discussão e experimentação, coaduna com a tendência contemporânea ao capital, ao consumo e à celebração

<sup>31</sup> Segundo o *site* da *Serpentine*, os participantes do programa foram: Zaha Hadid – Iraque-Reino Unido - em 2000; Daniel Libeskind – Polônia - em 2001; Toyo Ito com Cecil Balmond - Japão e Sri Lanka - em 2002; Oscar Niemeyer – Brasil - em 2003; MVRDV – Holanda - em 2004, cujo projeto não foi construído por sua complexidade; Álvaro Siza Vieira com Eduardo Souto de Moura e Cecil Balmond – Portugal e Sri Lanka - em 2005; Rem Koolhaas e Cecil Balmond – Holanda e Sri Lanka - em 2006; Olafur Eliasson e Kjetil Thorsen – Dinamarca-Islândia e Escandinávia - em 2007; Frank O. Gehry – Canadá e EUA - em 2008; SANAA – Japão - em 2009; Jean Nouvel – França - em 2010; Peter Zumthor – Suíça - em 2011; Jacques Herzog e Pierre de Meuron com Ai Weiwei – Suíça e China - em 2012; Sou Fujimoto – Japão - em 2013; Smiljan Radic – Chile - em 2014; Selgascano – Espanha - em 2015; Bjarke Ingels Group (BIG) - Dinamarca - em 2016; Francis Kéré - Burkina Faso - em 2017; Frida Escobedo – México - em 2018 e Junya Ishigami - Japão em 2019.

crescentemente escultórica da arquitetura contemporânea, visto que os pavilhões são leiloados e vendidos após o período de exibição (JAEKEL, 2017), cuja renda correspondente até 40% do seu custo total<sup>32</sup>. O programa de pavilhões da Galeria *Serpentine* retrata as tendências da produção cultural contemporânea e revela suas tensões, ao estimular a construção de arquiteturas esculturais e narcisistas. Vislumbra-se uma possível crise na arquitetura ou um escapismo dos arquitetos, ao se atirarem no campo artístico como negação à solução de problemas sociais (TONETTI, 2013).

Outras tantas instâncias da arte<sup>33</sup> tem o Pavilhão em sua programação, entre elas a Bienal de Veneza, o Instituto Inhotim, no Brasil e o recente *Benesse Art Site Naoshima*, no Japão. Este criou espaços ligados à arte e arquitetura contemporânea espalhados nas ilhas Naoshima, Teshima e de Inujima, em ambientes controlados, museológicos, relacionados ao turismo<sup>34</sup> e, assim, ao mercado e consumo.

Figura 16 - *A-Art House de Hasegawa e Sejima e Yellow Flower Dream, de Beatriz Milhazes*



Fonte: Benesse (2019).

<sup>32</sup> O Pavilhão de verão de Smiljan Radić, em 2014, custou £ 968.000 (~R\$ 3.600.000\*) entre projeto e construção, foi vendido por £ 450.000 (~R\$1.685.000\*) à galeria Hauser & Wirth e gerou £ 70.000 (~R\$260.000\*) em patrocínio. Enquanto o pavilhão do arquiteto japonês Sou Fujimoto, em 2013, custou £ 838.682 (~R\$3.140.000\*) para projetar e construir, foi vendido por £ 500.000 (~R\$1.870.000\*) e atraiu £ 140.000 (~R\$ 525.000) em patrocínio. \* câmbio de 2014 (3,7458 BRL).  
Fonte: <https://www.building.co.uk/news/serpentine-gallery-lost-430k-on-2014-pavilion/5081094.article>

<sup>33</sup> As investigações consultadas trataram das seguintes instituições: MoMA PS1, nos Estados Unidos; Galeria Serpentine, na Inglaterra; Bienal de Veneza, na Itália; e o Instituto Inhotim, no Brasil – este voltado a pavilhões permanentes e não temporários.

<sup>34</sup> O *site* da instituição (BENESSE, 2019) oferece reservas para os museus e hotel, com custo para aqueles entre JPY 1.570 e 2.000 (~R\$ 75 e 100\*\*) e pernoite neste entre JPY 38.720 e 152.944 (~R\$ 1.850 e 7.300\*\*). \*\* câmbio de 2021 (0,048 BRL).

Do mesmo modo, o Instituto Inhotim compartilha destas características, pois está atrelado à natureza e ao colecionismo. As duas instâncias abarcam Pavilhões como construções permanentes<sup>35</sup>, investindo em artistas legitimados pelo mercado. Enquanto a Bienal de Arquitetura de Veneza, criada nos anos 80, intercala-se à Bienal de Arte e se consolida como ambiente crítico da disciplina e presencia uma aproximação desta com a instalação e com pavilhões temporários (TONETTI, 2013). Além do já aludido *Teatro Del Mondo*, de Aldo Rossi, é possível citar *Metavilla*, de Patrick Bouchai, na X Bienal de Arquitetura de Veneza, em 2006 - Instalação baseada na estética relacional, que constava de uma grande habitação coletiva em uma estrutura de andaimes construída em metade do existente pavilhão francês e em sua cobertura. Onde quarenta pessoas conviveram com a visita e a programação do evento, entre conferências, atividades e refeições. Pode-se dizer que em um espaço desprovido de estruturas sociais complexas e suas disputas, como lembra Canclini (2016). A XII Bienal de Arquitetura de Veneza de 2010, com o tema *People meet in architecture* proposto pela curadora e arquiteta Kazuyo Sejima, cingiu a arquitetura em processos entre arquitetos, artistas e engenheiros em obras experimentais, alinhados à produção artística. Ainda, a XIII Bienal de Veneza de 2012 incluiu três estruturas temporárias nos jardins e no espaço aberto próximo ao Arsenale - dos arquitetos portugueses Eduardo Souto de Moura e Álvaro Siza e do escritório Aires Mateus. Propondo percursos e relação entre a construção e seu entorno a partir do espectador, sem função fixa e com características esculturais.

Figura 17 - Radix de Mateus Aires



Fonte: Basulto (2012).

<sup>35</sup> Em Inhotim, *By Means of a Sudden Intuitive Realization*, de Olafur Eliasson; “Folly” de Valeska Soares; e “*Palm Pavilion*”, de Rirkrit Tiravanija são exemplos.

Por fim, é importante salientar que a produção tridimensional experimental – na qualidade de Pavilhões temporários vinculados a instituições de arte e relacionados ao espaço público -, para além dos espaços urbanos, também abarcam ambientes acadêmicos<sup>36</sup>. A presente pesquisa mapeou<sup>37</sup> a produção tridimensional experimental em outras tantas instâncias da arte, que constituem programas e ações continuadas relacionados a esta expressão em espaços urbanos ou abertos e vinculados a instituições. Entre elas, muitas situadas na América Latina, que poderão constar de pesquisas futuras.

São elas: Museu de Artes do Século XXI (MAXXI), na Itália; Istanbul Modern, Museu de Arte Moderna de Istambul, na Turquia; Museu Nacional de Arte Moderna e Contemporânea (MMCA), na Coréia; Semana del Arte de Rosario (SAR), Rosario, na Argentina; *Art Basel Cities*, Buenos Aires e Museus da *Universidad Nacional de Tres de Febrero* (MUNTREF), ambos na Argentina; Galeria Curto Circuito de Arte Pública (EBA/UFRJ), galeria A Gentil Carioca, Tempo\_Festival - Festival Internacional de Artes Cênicas do Rio de Janeiro, Museu de Arte do Rio (MAR) e Outras Ideias para o Rio (OiR), todos no Rio de Janeiro, Brasil; *Museo de Arte Contemporáneo da Facultad de Artes Universidad de Chile (MAC)*, *Ciudad Abierta da Escuela de Arquitectura y Diseño*, *Festival de las Artes Valparaíso (FAV)*, *Galeria Sala de Carga*, *Festival de Arte Contemporáneo SACO*, *Chillán: Paisaje moderno. Territorios en transformación*, todos no Chile; Mextrópolis (Arquine), *LIGA Espacio para arquitectura*, *Museo Experimental el Eco (UNAM)*, *Frontera: Esbozo para la creación de una sociedad del futuro*, Museu de Arte Contemporânea de Monterrey (MARCO), todos no México; 11a Bienal de Havana, em Cuba; *Burning Man*, nos Estados Unidos; *Concéntrico - Festival Internacional de Arquitectura y Diseño de Logroño*, na Espanha; *Festival des Architectures Vives (FAV)*, na França; *Architectural Association School of Architecture* e *AA Summer Pavilions*, na Inglaterra.

---

<sup>36</sup> Como o programa *Pabellón El Eco*, do *Museo Experimental el Eco*, ligado à *Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)*, que será tratado no capítulo 5.

<sup>37</sup> O mapeamento produção tridimensional experimental, relacionada especialmente a instituições de arte, consta do anexo desta dissertação.



### 1.3 A arte como prática social e política

Desde o início do século XXI, a arte contemporânea tem apresentado um cenário complexo, diverso e expandido, que conta com coletivos, artistas, eventos, publicações e revela o reaparecimento da questão política da arte (SZMULEWICZ, 2012) em uma "notável proliferação da arte contemporânea socialmente engajada"<sup>38</sup> (KESTER, 2015). Ante diferentes nomenclaturas – intervenção urbana, arte pública, arte participativa, arte colaborativa, arte relacional, arte contextual, arte crítica, arte politicamente engajada, arte ambiental, situações, intervenções, prática social, etc. – (CAMPBELL, 2015), essas práticas se associam à atual discussão sobre a cidade e os modos de vida urbanos e dão continuidade a alguns experimentos do ativismo dos anos 60 e 70 do século XX. Assim, exploram a relação entre arte e vida, o papel social do artista e a possibilidade de uma estética política (SZMULEWICZ, 2012) e exibem novos paradigmas.

Segundo Grant Kester (2015), importante teórico da arte colaborativa, o interesse renovado no engajamento e colaboração social nas artes é resultado tanto da frustração por décadas de discurso crítico da arte em relação à resistência social ou cultural comprometida por forças hegemônicas e uma relutância em aprender com os momentos onde a ação social pode ser produtiva ou transformadora; assim como do sentimento, pela geração de artistas jovens, de que é necessário recomeçar a compreender a natureza do político por meio de um retorno prático às relações, na contramão do capitalismo neoliberal dominante e na ausência das doutrinas apaziguadoras dos movimentos revolucionários anteriores. Nesse sentido, afirma que as práticas artísticas contemporâneas socialmente engajadas, colaborativas e participativas costumam cruzar as fronteiras entre arte, ativismo, urbanismo, antropologia e muitos outros campos e que a crítica e a análise destas obras demandam uma nova abordagem, um diálogo entre fronteiras institucionais, discursivas e disciplinares.

---

<sup>38</sup> Grant Kester, editor fundador de "*FIELD: a journal of socially engaged art criticism*" e Professor de História da Arte no departamento de Artes Visuais da Universidade da Califórnia, esclarece no editorial do primeiro número do jornal que o termo "arte socialmente engajada" foi utilizado por entender importante a retenção do conceito de "engajamento" - não como terminologia hermética, visto que há um a proliferação de termos para descrever as várias formas ou aspectos dessa prática (social, participativa, ativista etc.) – como constituinte de um campo ainda em construção no histórico da arte.

Apesar de várias destas iniciativas partirem dos próprios artistas e coletivos, transpondo o domínio dos espaços institucionais de arte, em certos casos, esta renovação tem se viabilizado a partir do apoio econômico de instituições públicas e privadas e transita entre a rua e a instituição. Em entrevista, a pesquisadora e professora Vera Pallamin declara que um dos pontos importantes da arte contemporânea, em relação à produção de outras épocas, é a superação da oposição entre o plano da autonomia e o da heteronomia da arte pela prática artística. Isto por meio de uma dialética entre ambos, o que acarreta em uma compreensão distinta na relação entre o estético e o político, os quais agora são reciprocamente constituintes. Pallamin afirma que “o antigo selo de arte engajada, que perdurou por tanto tempo, envelheceu e tornou-se datado” (CAMPBELL, 2015, p. 60). Outra característica, para além da incorporação das dimensões contextuais – físicas, sociais, culturais, ambientais e econômicas –, é a inclusão do momento em que a obra acontece e das dinâmicas próprias dos espaços, que passam a completar o sentido dos trabalhos e os tornam relacionais e abrangentes. Certas instituições e eventos de arte passaram a explorar o vínculo arte e realidade por meio da aposta em propostas participativas e que privilegiam os encontros. Entretanto, algumas dessas instâncias – Bienais e Manifesta, por exemplo –, na busca em abarcar essas práticas, as espetacularizam com promessas de explorar a relação entre arte e política ou de transformar a sociedade por meio de convites à criação de momentos políticos a partir da reunião de coletivos, organizações políticas e cidadãos (FLYNN, 2016).

As práticas em questão adotam espaços da vida cotidiana - “públicos”, tidos como lugares de fluxo, de movimento e de relações coletivas - e chegam a extrapolar as estruturas físicas das cidades ao incorporar outros lugares de debate potencialmente públicos, como as redes eletrônicas, os jornais e os sistemas de comunicação. Os ativistas contemporâneos, além de reformular a experiência coletiva nas ruas, valem-se do gerenciamento e da circulação da informação por meio de conexões públicas, assim como difusas e particulares, para suas práticas. Estas visam a criação de novas alternativas e possibilidades para rever o significado de democracia e não mais a tomada do controle do Estado para mudar o mundo. Suas ações não representam a realidade, mas constroem projeções, relações e narrativas que a estruturam (MESQUITA, 2011).

Marisa Flórido, crítica de arte e curadora independente, em entrevista, afirma que os artistas ao se comunicarem pelas redes eletrônicas, muitas vezes superam a função de circulação da informação e exploram sua potência transformadora de sociabilidades e de mobilização (CAMPBELL, 2015). Recorda que essa percepção de cidade estendida e comunicacional já estava na primeira metade do século XX, nas performances de rua, nas experiências, intervenções e manifestos de Flávio de Carvalho, os quais abarcavam diversos campos de práticas e infiltravam-se em mídias, como os jornais. Indica que na atualidade isso vem se tornando mais complexo com as redes sociais de comunicação, que podem implicar em manifestações coletivas, como as que ocorreram no mundo a partir de 2010: do Egito, da Primavera Árabe e nas cidades brasileiras em 2013 e 2015. Por fim, a potência dos novos paradigmas vinculados à arte é indicada pelo pesquisador das relações entre arte, política e ativismo e curador André Mesquita (2008, p. 286):

Coletivos de arte, movimentos autônomos e ativismo contemporâneo estão imaginando novos espaços sociais, promovendo interseções, concatenações em zonas efêmeras e obscuras, transgredindo as fronteiras de seus campos de atuação, produzindo uma contra-esfera pública. São relações que se fortalecem e se reinventam através de novas situações e contextos, sem deixar de lado conflitos e contradições, tão importantes quanto qualquer tática eficaz ou ação bem-sucedida.

### **1.3.1 Excertos da arte voltada ao social**

Os novos paradigmas das práticas contemporâneas em questão confluem em certas táticas e posturas, como: interesse pela vida cotidiana; despojamento estético e uso de materiais acessíveis; um certo posicionamento crítico diante do sistema de arte; a importância dada à participação ou colaboração do espectador; como também a organização de artistas e não-artistas em grupos e coletivos. Assim, essas experimentações emprestam das vanguardas artísticas da primeira metade do século XX e do desenrolar da arte voltada ao social - como a arte pública, dita comunitária - características e procedimentos e os desenvolvem a partir e em meio ao contexto contemporâneo.

Mesquita (2011) aponta indícios de práticas de arte vinculadas a uma preocupação social já na segunda metade do século XIX, quando estas questionam as transformações sociais e econômicas decorrentes da Revolução Industrial. Neste sentido, o movimento estético e social inglês *Arts & Crafts* associou o artesanato e

cooperação em resistência e oposição às mudanças socioeconômicas e a desestabilização da vida comunitária, resultantes da mecanização e da produção industrial em massa. Este movimento agrupou artistas e teóricos e defendeu a ideia de uma “arte para todos”, onde não haveria distinção entre artesão e artista e se rejeitava o conceito de belas-artes. *Arts & Crafts* foi uma das principais referências para a experiência alemã da *Bauhaus*, fundada na Alemanha em 1919, que associou arte, artesanato e indústria.

A estrutura social em que a arte se dá foi objeto de crítica da Vanguarda, que questionou a instituição da arte na sua totalidade, a qual determina e controla tanto a produção e distribuição artística, como os conceitos os quais regulam a recepção das obras (BÜRGER, 1993). Assim, as vanguardas históricas, como Dadaísmo e Construtivismo, além de recusar a individualidade da criação artística e da recepção pela audiência, buscaram recuperar a relação entre engajamento político e inovação estética, a partir da arte enquanto uma nova prática vital. O programa utópico das vanguardas rejeitou a independência da prática artística em relação ao contexto social e dos sistemas econômicos e políticos, bem como buscou maneiras de trabalho coletivo e de concepção de uma nova sociedade. O Dadaísmo se utilizou dos meios disponíveis - colagens, manifestos, poemas, música, filmes, esculturas e fotografias – para expressar sua aversão à sociedade burguesa e se posicionar contra projetos predefinidos. O Construtivismo colaborou para atrelar o artista ao proletário, suprimindo a arte como atividade separada, buscando coletivizar os meios de produção, como também uma nova expressão do objeto artístico. O Monumento à Terceira Internacional de Tatlin, que propunha a união da pintura, escultura e arquitetura para um fim utilitário é exemplo.

Figura 18 - Fotomontagem com o Monumento à Terceira Internacional



Fonte: Croizier ([201-]).

Assim, a proposta utópica aproximava o objeto artístico do trabalhador, integrava a arte com a sociedade e buscava educar as massas. A fase posterior do Construtivismo, o Produtivismo, estende as experimentações formais à produção industrial, onde se elaboram objetos cotidianos relacionados a invenções utilitárias, suportes para propaganda e comunicação, artes gráficas e design. O produtivista desmantela as limitações de competência que separam as forças intelectuais das forças materiais ao se misturar com o proletário. Mas, apesar das vanguardas mostrarem alternativas políticas para a arte e a coletividade, suas estratégias foram cooptadas pela instituição cultural e classificadas como arte (MESQUITA, 2011).

Conforme afirma o historiador da arte, crítico e curador Christian Kravagna (2004), a participação<sup>39</sup> como pressuposto teve relevância na arte do século XX, onde se autocriticou a arte, se questionou o autor e a distância entre arte, vida e sociedade. Assim, o abarcar a participação da audiência buscava transformar a relação entre produtores e destinatários - tradicionalmente unidimensional e hierárquica - e comumente englobava uma ativação do corpo como uma pré-condição para esta operação. Segundo ele, pode-se dizer que tanto o Dadaísmo, como o Construtivismo e o Produtivismo russos, em seus movimentos “proto-participativos” deram início a uma “história da participação”. A depender das convicções e distintas demandas, a participação pode ser entendida como: revolucionária - dissolução da arte na práxis da vida -; reformista - democratização da arte -; lúdica e/ou didática - voltadas a percepção ou alteração da consciência (KRAVAGNA, 2004).

A arte diretamente ligada à vida também é proposta na prática dos Situacionistas, que, em oposição à obra de arte, à lógica do espetáculo e ao comportamento alienado, sugerem uma reinvenção permanente por meio de práticas libertárias do cotidiano, que tinham a cidade como um laboratório de novas maneiras de viver. Propunham como ideia central a construção de situações, isto é,

---

<sup>39</sup> Segundo Kravagna (2004), o conceito de prática participativa se distingue em: interatividade e ação coletiva. A primeira para além de uma oferta perceptiva, permite uma ou mais reações, que influenciam a obra - geralmente de forma momentânea, reversível e repetível - na forma como ela se manifesta, mas como codeterminação. À medida que a segunda significa a concepção, produção e implementação de obras ou ações por múltiplas pessoas, sem distinção de princípio entre elas em termos de status. A participação se baseia em uma diferenciação entre produtores e destinatários e se interessa na atuação destes últimos e lhes entrega uma parte substancial do trabalho no ponto de concepção ou no curso posterior deste. Conforme o autor, enquanto as situações interativas em geral são dirigidas a um indivíduo, as abordagens participativas normalmente são realizadas em situações de grupo. Mas essas formas não são estanques e existem combinações entre elas.

de ambientes momentâneos de vida e sua transformação, baseada na interação do ambiente material da vida e os comportamentos que esse ambiente origina e que o transformam radicalmente. A Internacional Situacionista (IS) foi fundada em 1957, a partir da união do Movimento Internacional por Uma *Bauhaus* Imaginista (MIBI), da Internacional Letrista (IL) e da Associação Psicogeográfica de Londres. Enquanto o MIBI almejava retomar experiências da primeira *Bauhaus* e sua atitude antifuncionalista; a IL buscou superar as divisões entre racional e irracional, público e privado utilizando as criações artísticas para a construção de situações e de ambiências coletivas, relacionadas à vontade de se valer da arquitetura, do tempo e do espaço, reconstruindo o cotidiano e a sua banalização em proveito da dimensão política do coletivo. Entre as principais táticas dos situacionistas, a fim de descontinuar a arte unilateral e criar uma arte do diálogo, da interação, estava o *détournement* - desvio. Este consistia em um jogo sofisticado de desmontagem - apropriação de elementos estéticos preexistentes - e de reconstrução - para criação de novos significados. Acreditavam que essa tática poderia ser uma arma cultural a serviço da luta de classes e um meio de educação artística proletária.

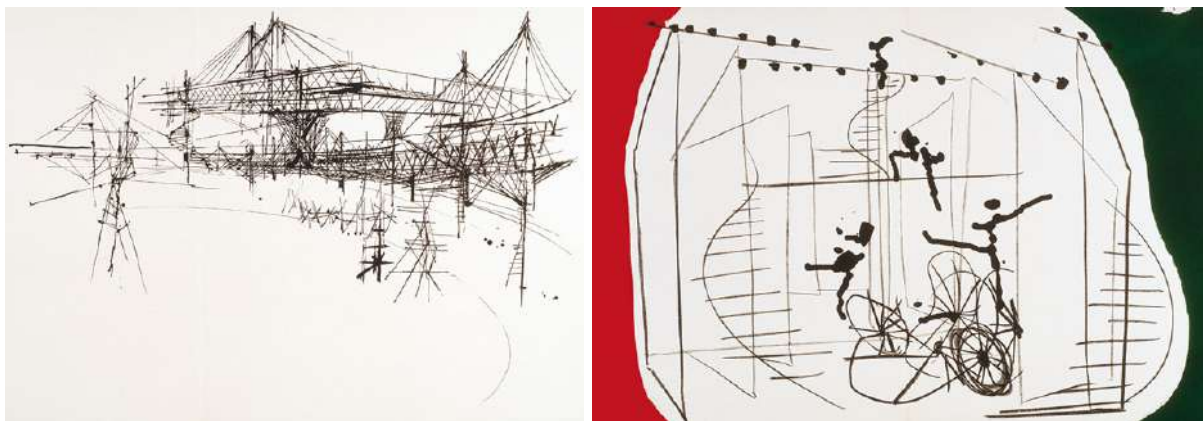
Apesar de não se considerar um movimento político, a IS se posicionava em seus textos e manifestos como a expressão da consciência revolucionária internacional, buscava contestar a divisão entre artista e espectador por meio da superação da arte<sup>40</sup>. Os situacionistas concentraram suas teorias na cidade e nas relações sociais concretas, acrescentando à luta de classes uma revolução cultural permanente e uma transformação da vida cotidiana. Além do *détournement*, se valiam de práticas como deriva, psicogeografia e urbanismo unitário. Enquanto a deriva consta de uma experiência de apropriação lúdica do território urbano por uma prática de passagem que busca o descondicionamento e a produção de novos comportamentos; a psicogeografia estuda as leis e efeitos específicos dos ambientes geográficos - conscientemente organizados ou não - sobre as emoções e o comportamento dos indivíduos. Já o urbanismo unitário era a proposta experimental da IS do uso combinado de artes e técnicas para a construção de um meio unificado em relação dinâmica com experimentos de comportamento. A partir dessa ideia o arquiteto Constant - integrante da IS - criou uma cidade utópica - Nova

---

<sup>40</sup> “A posição crítica elaborada posteriormente pelos situacionistas mostrou que a supressão e a realização da arte são aspectos inseparáveis de uma mesma superação da arte” (DEBORD, 2003. p. 147)

Babilônia - por meio de desenhos e maquetes, que consistia em uma proliferação dinâmica e infinita de construções experimentais inacabadas, constantemente remodelada, oferecidas para a apropriação lúdica de seus habitantes.

Figuras 19 e 20 – Ilustração de Nova Babilônia, 1963



Fonte: *Frac Centre - Val de Loire* ([201-]).

Em consonância com a IS, o Fluxus se configurou como uma comunidade informal, transnacional e interdisciplinar de músicos, artistas plásticos e poetas contrários ao *status quo* da arte. Segundo Walter Zanini, professor, historiador, crítico de arte e curador, no manifesto deles de 1966, afirmava-se o abandono da distinção entre arte e não-arte, assim como a “indispensabilidade, exclusividade, individualidade, ambição, habilidade, complexidade, profundidade, grandeza, valores institucionais e utilitários” (ZANINI, 2004, p. 12). Os trabalhos do Fluxus tinham tanto uma função pedagógica temporária como também poderiam não servir para nada. Obras e performances eram criadas com materiais simples e baratos; qualquer um poderia realizá-las tendo como referência as tarefas despretensiosas e banais da vida cotidiana - como vestir roupas, preparar uma salada ou acender e apagar a luz de uma lâmpada - a partir de instruções dadas.

O artista americano Allan Kaprow, integrante do Fluxus, definiu a experiência estética como participação, onde agir se torna uma condição para a experiência. Ele criou o termo *happening* – acontecimento - em 1959, que ao contrário da performance individual de um artista, cria uma situação na qual a audiência é incorporada à ação, transgredindo a linha que separa a arte da vida e propondo a integração entre as pessoas, o ambiente onde a ação é desenvolvida, os materiais utilizados e o tempo. Segundo Kravagna (2004), o procedimento é extraído de rotinas cotidianas que são imbuídas de uma nova qualidade estética na prática

coletiva, geralmente lúdica, mas esse programa de democratização tem o fracasso prefigurado na autorização do leigo pelo artista. O alemão Joseph Beuys, artista, professor e teórico da arte, também participante do Fluxus, expandiu a definição de arte por meio da atividade política fundando núcleos coletivos<sup>41</sup> e promovendo, em eventos artísticos, instalações para conversas e debates com a audiência sobre temas ligados à política e à sociedade ou em ações coletivas – como plantar árvores - nas ruas, denominadas por ele como “escultura social”. Conceito que abarca o potencial de transformação da sociedade e entende a atividade humana como apta a estrutura-la e molda-la. Conforme Kravagna (2004) o programa de democratização, neste caso, está ligado à política real, mas apesar de tudo ser questionado, a condição do artista não a é.

Depois da Segunda Guerra Mundial e principalmente nos anos 60 e 70 se nota uma expansão de práticas artísticas coletivas engajadas, que para além da Europa, se manifestam nos Estados Unidos, na Ásia e na América Latina, em sintonia com os movimentos sociais. As manifestações de maio de 1968 são determinantes para a construção da própria vida pelo não-artista, que, como coletivo, alcança o que os artistas não conseguiram. Conquistam uma reforma trabalhista, atendendo às reivindicações do operariado e algumas mudanças nas universidades, apesar de terem almejados mudanças mais substanciais. Aquele ano foi marcado por diversas manifestações que eclodiram ao redor do mundo, vinculadas ao ativismo político, movimento estudantil, feminismo, organizações sindicais e grupos militantes, enquanto a contracultura procurava resgatar a utopia, a revolução por uma nova maneira de viver e uma transformação pela autolibertação (MESQUITA, 2011).

Ignacio Szmulewicz (2012), historiador, curador e crítico de arte, aponta a arte pública<sup>42</sup> como herdeira da arte ativista dos anos 60 e 70 e indica sua importância ao

---

<sup>41</sup> O Partido Estudantil Alemão, em 1967, a Organização pela Democracia Direta através do Referendo, em 1971 e a Universidade Livre Internacional, em 1974 (MESQUITA, 2011).

<sup>42</sup> Furegatti (2002) pontua que, inicialmente, a instalação da arte pública tinha ligação com a memória histórica e ideológica e só posteriormente se abriu para um procedimento artístico experimental. Situa esse início da Arte Pública - Arte Pública Tradicional - no século XIX, quando o monumento equestre, o busto-retrato e os relevos são escolhidos como modelos de arte que apresentam temática comemorativa, ressaltam o domínio oficial e vitorioso de um governo ou cidade e os valores da classe hegemônica. No século XX, a independência da escultura moderna diante do seu entorno, os espaços em constante transformação resultantes da nova condição urbana e a fragmentação do dito espaço público são os elementos indicadores da drástica alteração por que passará esta arte. A atualização do monumento – seu agigantamento e abstração - e o esforço em recompor o espaço de convívio comum sob alegação do embelezamento a partir de encomenda pública e força



se relacionar, dialogar e interagir com a comunidade em uma construção estética e política, por meio da participação ativa dos espectadores, da ressignificação dos lugares e da crítica à instituição artística. Lembra que esta arte, formulada nos Estados Unidos, passa do deslocamento da escultura moderna para o espaço urbano – questionando o monumento nas décadas de 50 e 60 – para uma promoção efetiva da sua arte, com apoio de uma série de organizações e instituições<sup>43</sup>. Entre meados dos anos 80 e início dos anos 90, as práticas de arte pública se voltaram para os problemas políticos, sociais e de identidade que afligiam as grandes cidades e, por fim, se vincularam aos eventos e exposições públicas do sistema da arte. Com o objetivo de levar arte às comunidades urbanas, não consideradas parte da audiência de museus e galerias, a arte pública operou como difusora das proposições sociais que visavam ser percebidas. Mesquita (2011) lembra que, por meio de situações transitórias os artistas-ativistas se valem de meios tradicionais e não tradicionais de produção - pintura e escultura, arte urbana, teatro de guerrilha, instalações, outdoors, pôsteres, protestos e ações - para interagir com a audiência, abordando assuntos de seu interesse.

Segundo Szmulewicz (2012), o evento inicial da Arte Pública Contemporânea – também chamada Novo Gênero da Arte Pública, Nova Arte Pública ou Arte com Base na Comunidade (*community-based art*) foi *Culture in Action*, em Chicago, Estados Unidos, realizado em 1993 e apoiado financeira e institucionalmente. Este evento suscitou a transformação do espaço aberto urbano e a interatividade, por meio de oito propostas específicas para a cidade - instalações, performances ou diálogos -, conduzidas por artistas, arquitetos e outros profissionais junto a uma comunidade escolhida para se trabalhar, tendo como ponto central a ideia da participação. Assim, a comunidade não era um conteúdo, mas tornou-se o verdadeiro significado, ator e destinatário dos projetos. Entre eles, viam-se

---

governamental são características importantes do período. A configuração próxima entre obra e local de instalação se complexifica depois, com as experimentações minimalistas que se valem do conceito de especificidade do local e buscam locais sem comprometimento ideológico e formal, vigentes no circuito artístico daquele momento. Adiante, esta arte se volta contra a ideologia modernista de neutralidade, utiliza uma abordagem vanguardista e participativa e se vale de trabalhos de intervenção em objetos já existentes em locais urbanos. A Nova Arte Pública ou Arte Pública Contemporânea se direciona ao campo das manifestações culturais - criativas e artísticas no espaço urbano - e organização de suas intervenções em torno da flexibilidade de processos relacionados às instâncias públicas - sociais, simbólicas, reivindicatórias - de determinados grupos sociais e guetos comunitários em detrimento de um domínio estético.

<sup>43</sup> *Art in the Architecture Program de General Services Administration* (1963), *Art in Public Places da National Endowment of the Art* (1967) e *Public Art Foundation* (1977).

manifestações baseadas em demandas da comunidade - marchas públicas, a construção de jardins hidropônicos voltados para pacientes de Aids, instalações de videoarte sobre a vizinhança, realizados pela ótica de adolescentes – além de outras atividades que se alternavam entre o apelo estético e a audiência. Conforme Ignacio Szmulewicz (2012, p. 59-60),

[...] essas práticas comentam, dialogam, exemplificam, testemunham, sentem a situação que já está presente de antemão na cidade, na comunidade ou na rua. Acima do elemento artístico, deve-se sustentar um elemento social, político, cultural, que, em muitos casos, os próprios artistas veem - e desejam ver - como algo extra-artístico.

Nesse sentido, a Arte Pública adota o sentido de audiência como origem e tema de análise, onde as propostas partem da interação de segmentos sociais que identificam nelas instrumentos de mudança social. A audiência dessas propostas segue um acordo que excede os limites estéticos e se traduz por uma organização e anuência coletiva pública da vizinhança onde os projetos ocorrem.

Entre os artistas que se revelam em relação à produção de arte em espaços urbanos, vinculada ao social de forma crítica, estão Gordon Matta-Clark, Krzysztof Wodiczko e Michael Rakowitz. O primeiro, em sua prática artística generosa, com *Food*, em 1971, funda um restaurante no SoHo, onde artistas se uniam para cozinhar e conversar; com *Open House*, em 1972, constrói abrigos temporários a partir de lixo e um contêiner como moradia e local de performances, revendo criticamente o papel da arquitetura. Quanto à prática de Wodiczko, é importante seu interesse pela questão da visibilidade, a inter-relação produtiva com o espectador, fazendo da arte pública uma possibilidade de empoderamento do usuário, ao romper com a autoria (SZMULEWICZ, 2012). Segundo Wodiczko (1999, p. 27, tradução nossa)<sup>44</sup>:

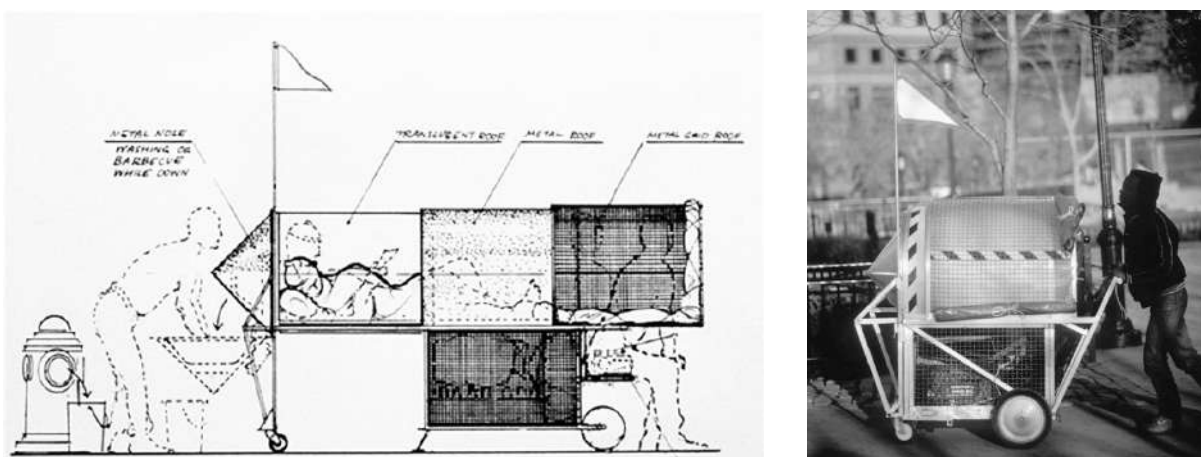
O objetivo da arte pública crítica não é nem uma autoexposição feliz, nem uma colaboração passiva com a grande galeria da cidade, seu teatro ideológico e sistema social-arquitetônico. Em vez disso, é um engajamento em desafios estratégicos para as estruturas e meios da cidade que medeiam nossa percepção cotidiana do mundo; um engajamento por meio de interrupções estético-críticas, infiltrações e apropriações que questionam as operações simbólicas, psicopolíticas e econômicas da cidade.

---

<sup>44</sup> “The aim of critical public art is neither a happy self-exhibition nor a passive collaboration with the grand gallery of the city, its ideological theater and architectural-social system. Rather, it is an engagement in strategic challenges to the city structures and mediums that mediate our everyday perception of the world; an engagement through aesthetic-critical interruptions, infiltrations, and appropriations that question the symbolic, psycho-political, and economic operations of the city”.

Entre os exemplares de sua arte, está *Homeless Vehicle*, proposta de um veículo para pessoas em situação de rua, tanto como abrigo pessoal, quanto para transporte. Sua construção teve a participação direta dos usuários e seu objetivo é duplo, ao suprir a necessidade de meio de transporte e abrigo dos moradores de rua e contribuir para a legitimação de seus usuários na comunidade da cidade de Nova York, assim enfatizando o aspecto dialógico da obra (Wodzicko, 1999).

Figuras 21 e 22 – *Homeless Vehicle*, 1988-89: projeto e fotografia



Fonte: Wodzicko (1999).

Figuras 23 e 24 – *ParaSITE* em Nova York: uso e repercussão



Fonte: Rakowitz e Christov-Bakargiev (2003).

Em relação a Michael Rakowitz, é importante citar *paraSITE*<sup>45</sup>, um projeto iniciado em 1998, que consiste na construção e distribuição de abrigos infláveis

<sup>45</sup> Situado nas cidades de Boston e Cambridge, o projeto foi iniciado em Nova York simultaneamente à promulgação, em 1999, das leis antitem-teto e antitendas da cidade. Estas estabelecem que qualquer estrutura - abobadada ou não - acima de 3,5 pés - 1 metro - sobre o solo e capaz de abrigar alguém dentro é considerada uma barraca, a qual é considerada acampamento ilegal nas ruas da

personalizados para pessoas em situação de rua, que se conectam às saídas de ventilação externas dos edifícios para o ar quente inflar e aquecer as estruturas de membrana dupla (RAKOWITZ; CHRISTOV-BAKARGIEV, 2003).

Em relação ao contexto latino-americano, Mesquita (2011) afirma que enquanto nos Estados Unidos os artistas valorizaram uma arte menos elitista e mais engajada, denunciando as forças hegemônicas e a crueldade da Guerra do Vietnã; na América Latina, a arte ativista e contrária ao academicismo surge em meio a um ambiente social e político repressor e autoritário, advindo de golpes de Estado, como no Brasil – 1964 - e na Argentina – 1966 -, estabelecendo ideias de vanguarda em produções artísticas e propostas que buscavam uma nova sociedade e uma transformação nas condições existentes. Nessa conjuntura, alguns eventos e instituições promoveram importantes discussões e manifestações frente às ditaduras a partir de uma arte experimental e comprometida. Pode-se citar exposições como Opinião 65, no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, em 1965; Propostas 66, na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), em São Paulo; A Nova Objetividade Brasileira, no MAM do Rio de Janeiro, em 1967; Apocalipopótese, no Parque do Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, em 1968; Do Corpo à Terra, no Parque Municipal de Belo Horizonte, em 1970; e Tucumán Arde, em Tucumán, Argentina, em 1968.

Opinião 65 reuniu artistas brasileiros e estrangeiros – argentinos e europeus – e buscou uma comunicação direta com a audiência, advinda de um novo tipo de participação - antropológica e social – em detrimento da sensorial. Em Propostas 66, o artista Helio Oiticica sinalizava sobre algumas mudanças na prática artística – como a superação dos suportes tradicionais e novas poéticas -, que culminou no movimento da Nova Objetividade Brasileira surgido na mostra de mesmo nome, em 1967, a qual reuniu os principais nomes da vanguarda brasileira e enfatizava a participação do corpo e a experiência tátil e visual do receptor por meio da obra. Junto da exposição foi escrita a “Declaração de princípios básicos da nova vanguarda”, que buscava (LUZ, 2013, p. 172):

[...] a vontade construtiva, a superação do quadro de cavalete e a primazia do objeto, o sensorio, o visual e o tátil, o posicionamento sobre as questões políticas, sociais e éticas, a abolição dos “ismos” e o caráter revolucionário da vanguarda, desvinculado deste ou daquele país.

Apocalipopótese constava de propostas abertas e contrárias à violência militar e à situação social no país. Tucumán Arde, um projeto multidisciplinar, ocorreu em um período de intensa experimentação estética e ativista, onde o *Grupo de Artistas de Vanguardia* tinha como intento denunciar a propaganda militar enganosa por meio de algumas táticas, como o intercâmbio de linguagens, o foco no espectador, o caráter inacabado das propostas, a dissolução da ideia de autoria e o questionamento ao sistema da arte.

Certas propostas de artistas brasileiros - como Hélio Oiticica<sup>46</sup>, Lygia Clark e Cildo Meireles - almejavam a participação do espectador, a partir da manipulação tátil de objetos e a ênfase em processos e ações em uma forma de fazer compartilhada a partir de seus programas abertos, além do uso de materiais precários como um novo conceito de existência. Ainda é importante citar o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo que, sob a gestão de Walter Zanini, operou como significativo lugar de trocas e de criação - um museu-laboratório -, onde a programação unia as esferas da criação e da exposição, confrontando artistas e comunidade. Segundo Cristina Freire (2019), entre 1963 e 1978, foram realizadas exposições<sup>47</sup> e pesquisas com a participação direta e constante de artistas e atividades envolvendo cinema, música, arquitetura e vídeo, que transformaram o museu num território livre e experimental em plena ditadura militar.

Posteriormente, tanto os grupos de artistas, como: Viajou sem Passaporte, Manga Rosa, 3Nós3<sup>48</sup>, etc., quanto os artistas individuais, como Guto Lacaz, Rubens Mano, entre outros, desenvolveram ações implicadas que se deram em espaços públicos em interação com a sociedade. Um aspecto marcante nas práticas brasileiras, “de ordem social, artística, cultural e política, está em saber lidar com as diferenças, com a mistura de linguagens e projeções de alteridade” (MESQUITA, 2011, p. 208-209).

---

<sup>46</sup> Bólides, Capas, Parangolés, Estandartes, Tendas e Penetráveis e suas Manifestações Ambientais, o seu projeto Barracão - 1969 – proposição de um ambiente total comunitário e aberto, criado para acolher uma vida livre e coletiva.

<sup>47</sup> Os programas de exposições contaram com Jovem Desenho Nacional (JDN 1963-1965), Jovem Gravura Nacional (JGN 1964- 1966) e Jovem Arte Contemporânea (JAC 1967-1974), este último bastante experimental.

<sup>48</sup> Os grupos eram formados por: Viajou sem Passaporte - Beatriz Caldano, Celso Santiago, Carlos Alberto Gordon, Luiz Sergio Ragnole Silva, Marli de Souza, Marcia Meirelles, Marilda Carvalho e Roberto Mello (alunos da ECA-USP); Manga Rosa - Joça (Jorge Bassani), Chico Zorzeti, Carlos Dias e Márcio Prassolo (estudantes de arquitetura); e 3Nós 3 - Mario Ramiro, Hudinilson Jr e Rafael França.

Muitas das práticas contemporâneas brasileiras se valem de um modo de fazer coletivo, entendido não só como um grupo de artistas, mas também projetos complexos concebidos somente por um artista, que abarcam diferentes instâncias de negociação, envolvimento e interesse de outros indivíduos, se baseando em situações sociais para produzir uma arte politicamente engajada. Deste modo o artista se torna um agenciador de processos colaborativos, onde os participantes se tornam cocriadores e coprodutores de um projeto. Neste sentido, é possível lembrar de Mônica Nador com o JAMAC – Jardim Miriam Arte Clube, na Zona Sul de São Paulo - que ensina técnicas e processos de criação de desenhos, colagens, pinturas e murais coletivos; e o Grupo de Interferência Ambiental - GIA – de Salvador, que cria estratégias de ocupação temporária e utiliza formas experimentais de atividades interativas em comunidade. Para além do modo de fazer coletivo, as práticas contemporâneas implicadas operam sob diversas táticas, entre elas: colaboração; autoria compartilhada; busca de diferentes audiências; manejo de diversas disciplinas; incorporação dos espectadores; diálogo como forma de arte; circulação de registros dessas obras de caráter efêmero e processual; e celebração (CAMPBELL, 2018).

Figuras 25 e 26 - Caramujo, do Grupo de Interferência Ambiental - GIA, em Salvador, Bahia, Brasil



Fonte: GIA ([200-?]).

Dentre as suas inúmeras possibilidades, existem as relacionadas a apropriações espontâneas e temporárias, que operam com a transformação reversível de determinado espaço no intuito de visibilizar alguma questão - a conversão por poucas horas de uma vaga de estacionamento na rua em um jardim por cidadãos, artistas e ativistas a fim de chamar atenção para a necessidade de

mais espaços abertos e de qualidade nas cidades. Ou atividades e relações de convívio – tomar café da manhã e jogar cartas – a partir da iniciativa de grupos de pessoas, de artistas, em lugares inusitados – um cruzamento viário, um terreno baldio - com o objetivo de investigar a qualidade dos espaços públicos ou a possibilidade de se imprimir caráter público a espaços privados (FONTES, 2011). As intervenções temporárias vinculadas à arte pública são, segundo a pesquisadora e professora Adriana Sansão Fontes (2011), uma forma de resistência à espetacularização e à prática da cultura como mercadoria, tendências importantes no âmbito contemporâneo. Tem como ideia principal a descoberta de potencialidades no espaço urbano, restabelecendo-o como lugar de interação<sup>49</sup>.

A pesquisadora aponta para outra possibilidade de prática temporária, a qual denomina como intervenção arquitetônica, situada entre a arte pública e a arquitetura, que consta de arquiteturas flexíveis e móveis, projetadas por arquitetos e artistas para espaços urbanos, com variadas especificidades. Estas exploram novas concepções sobre os espaços de moradia, lazer e trabalho ou da criação de estruturas temporárias na cidade, sem a necessidade de autorização dos órgãos públicos ou a partir de lacunas na legislação urbana, com o intuito de promover a ativação e revitalização dessas áreas - por iniciativa do cidadão - e promover a reflexão sobre as leis<sup>50</sup>.

Figuras 27 e 28 - *Contenedores*, Sevilha, Espanha



Fonte: *Recetas Urbanas* ([199-?]).

<sup>49</sup> Lote vago; Cozinhas temporárias; QG do GIA – Grupo de Interferência Ambiental (FONTES, 2011).

<sup>50</sup> *Contenedores* de Santiago Cirugeda em Sevilha, Espanha. Por meio de uma solicitação formal à Prefeitura, uma caçamba de entulho é instalada, mas seu uso original é subvertido a partir da apropriação espontânea pela vizinhança.

Ainda podem promover a transformação de um espaço público por meio de peças entre mobiliário urbano e arquitetura - sem uso programado -, que são arranjadas e apropriadas pelos cidadãos para diferentes atividades circunstanciais como uma ferramenta multifuncional<sup>51</sup>. Por fim, é importante ressaltar que, apesar da potência das práticas de arte engajadas com implicações sociais, há o perigo da sua inclusão no sistema da arte se transformar em tendência, por meio de modelos curatoriais “facilmente digeridos” – como os presentes em eventos denominados “social chique”, com prejuízo para a repercussão social, onde a arte relacional é exemplo. (MESQUITA, 2011).

### 1.3.2 Arte e política: experiências sensíveis, cotidianas e transitórias

A arte é política, afirma Marisa Flórido em entrevista, enquanto possibilidade de abrir brechas para novas configurações que aparecem de “desregramentos e das redistribuições dos lugares e das temporalidades, dos corpos que reivindicam ocupar outros lugares e ritmos diferentes daqueles que lhes eram demarcados” (CAMPBELL, 2015, p. 174). Como visto na subseção anterior, certas práticas engajadas das décadas de 60 e 70 inspiram práticas artísticas contemporâneas relacionadas à arte política, ativista e socialmente implicada, que toma o espaço público. Essas décadas testemunharam diferentes manifestações sociais e culturais e também assistiram à retomada de ideais utópicos da vanguarda de transformação da sociedade por meio da arte, a partir da experimentação, do questionamento ao *status quo* e do rompimento com as categorias e seus suportes. Se as manifestações artísticas buscavam promover a diluição entre a arte e a vida em oposição ao pensamento de arte como objeto a ser exibido, atualmente, os artistas não estão inquietos com divisões como arte e não-arte, galeria e rua, objeto e experiência, visto que transitam entre distintos ambientes culturais da arte. A produção artística e as formas de participação e manifestação política foram impactadas pelos meios eletrônicos de comunicação e a globalização, acarretando em novas relações e possibilidades. As mudanças nos modos de viver e trabalhar afetam principalmente os jovens, imersos em um ambiente de incerteza profissional e em uma jornada 24/7 - 24 horas por 7 dias na semana. Nesse ínterim, a arte,

---

<sup>51</sup> *Yard Furniture* no *MuseumsQuartier* em Viena.



conforme Marisa Flórido, ocupa um “lugar ambíguo, decerto, tanto de cumplicidade como de resistência” (CAMPBELL, 2015, p. 175). Enquanto Vera Palamin, ao pensar na história da arte contemporânea e em artistas que transitam entre a rua e a instituição, indica como importantes as ações de Krzysztof Wodiczko, relacionadas à crítica aos processos de transformação de centros urbanos por expulsão dos grupos sociais ali existentes, no sentido de elaborar concepções estéticas densas e eficazes não apenas no âmbito urbano, mas sobretudo no da própria arte, evitando um foco exacerbado do primeiro em detrimento do segundo, mas um cuidado preciso de ambos (CAMPBELL, 2015).

A arte, que vem se transformando com o passar do tempo, presencia o fim da utopia social dos anos 60 e 70, que, segundo a pesquisadora e professora Maria Angélica Melendi – em entrevista –, fracassou. Porém, ela acredita que “tomar consciência dessa derrota seria o primeiro passo para remendar as velhas bandeiras e alçá-las de novo – ou para queimá-las e inventar outras” (CAMPBELL, 2015, p. 272). A política implicada nas práticas artísticas contemporâneas diz respeito a embates fragmentados e moventes, que se modificam em diferentes contextos e lugares. É uma ação voltada a questões cotidianas, sociais, nos direitos que afetam o dia a dia e organizam a sociedade. São conformações que produzem novas experiências sensíveis, novos afetos e, portanto, não abarcam somente a arte entendida como engajada, isto é, envolvida com movimentos sociais ou militantes e ativistas. Ao mesclarem arte, política, vida, teoria, afeto, público e privado, entre outras dimensões, delineiam aspectos de indefinição e de transversalidade da arte com outras esferas do conhecimento e resistem à categorização (CAMPBELL, 2015).

Flynn (2016) coaduna com essas afirmações, ao assegurar que a busca pela transformação da sociedade, os manifestos orientados para o futuro e os apelos por um mundo melhor, pronto para ser introduzido e vivido, estão definitivamente encerrados. Atualmente, esses dias de utopia são vividos de forma cotidiana, no tempo real de experimentos concretos e intencionalmente fragmentários. A obra de arte é apresentada como um interstício social dentro do qual esses experimentos e essas novas possibilidades de vida parecem ser factíveis. Essas práticas artísticas contemporâneas apresentam fronteiras porosas, como também são reminiscentes do âmbito do movimento social. A busca, portanto, é por mundos alternativos, não para fins utópicos, mas privilegiando formas de democracia direta, onde indivíduos e

grupos se apoderam dos meios disponíveis para produzirem uma instância de expressão que é identificada pela reconfiguração do campo da experiência. Essas manifestações devem ser lidas a partir de suas realidades etnográficas de contexto, individualidade e localização, considerando as formas diferenciadas em que são concebidas, exibidas e realizadas. Assim, segundo o autor, é possível vislumbrar sua natureza efêmera e pontual, que difere das mobilizações em massa, pois opera por meio de grupos em pequena escala. Logo, os espaços de comunidade que certas obras de arte podem gerar são transitórios e apontam para uma provocação fundamental no que tange à mobilização social. A diversidade tanto de intervenções artísticas contemporâneas, como de arte política não são equivalentes, pois ao passo que algumas abrem espaços para encontros diversos, outras os fecham.

As esferas da arte contemporânea, como dos movimentos sociais, contemplam intervenções politizadas com dimensões estéticas que movimentam desde abordagens identitárias até experimentos abertos à interpretação subjetiva individual. Estas operações ocorrem segundo uma matriz de horizontalidade, em oposição a uma relação vertical e arrogante entre artista e audiência. Desta maneira, a própria abertura da obra de arte contempla sua dissolução como parte da proposta e qualquer transformação que a intervenção gere está atrelada à subjetividade das pessoas que participam. Flynn (20016) argumenta que os experimentos de arte política podem criar micro utopias efêmeras que são caracterizadas pela ausência de legendas e entendimentos determinados da comunidade, pois as pessoas são livres para criar um sentido particular e pessoal ou mesmo comunitário, se esse sentido for compartilhado. Ressalta que, atualmente, para movimentos sociais e experimentos de arte politizada, a elaboração do significado é fortemente contestada e a arte é o lugar de iminência, voltado para abertura de interpretação, um espaço intersticial por meio do qual as pessoas podem criar o seu próprio significado. Engendramentos que não induzem respostas que ofuscam o sentido, mas convidam ao diálogo sem recorrer a modelos. O autor sugere que (FLYNN, 2016, p. 76, tradução nossa)<sup>52</sup>:

[...] nas intervenções artísticas com conotações ativistas, assim como na política dos movimentos sociais, gestos sutis e efêmeros de conflito podem significar maior importância a longo prazo do que o “radical” e destrutivo em trazer mudanças duradouras.

---

<sup>52</sup> [...] *in artistic interventions with activist connotations, just as in social movement politics, subtle and ephemeral gestures of conflict may signify greater long-term import than the “radical” and destructive in bringing about lasting change.*

#### 1.4. Considerações intermediárias

Este capítulo indica recortes importantes relativos ao objeto de investigação para o embasamento teórico dessa pesquisa. Busca entender as manifestações que se fazem a partir de Instalações - experimentais e transitórias -; conectam a arte ao corpo físico e à cidade; e investem em uma consciência coletiva da realidade a partir de uma coabitação – mesmo que temporária - dos espaços públicos, sejam eles urbanos ou atrelados a instituições públicas de arte.

A **Instalação Contemporânea** se aproxima das expressões que atuam dentro e fora do mundo da arte, que abarcam práticas plurais, sem estarem restritas a um campo estanque e a uma linguagem determinada. Uma complexidade que aposta na mistura e faz arte tanto nos museus, como nas ruas, na mídia e no ciberespaço, permitindo outros diálogos e interações sociais. Algo que converge para a realidade das cidades contemporâneas latino-americanas e nelas se situa. Manifestações atreladas ao contexto, ao existente, que incitam o debate urbano e estimulam uma sociabilidade híbrida, com potencial para ampliar democracias participativas em seu processo.

Com relação à ampla produção tridimensional temporária, é importante delimitar os aspectos considerados para a **Instalação Contemporânea** na presente pesquisa. Assim, no tocante ao Pavilhão, este se aproxima do objeto em suas características relacionadas ao habitar, à transitoriedade e à experimentação. Esta última como risco e aventura por caminhos desconhecidos, porém não vinculada ao espetacular, ao autorreferente, ao colecionismo e ao autoral. Quanto ao seu uso, importa servir tanto de suporte para o que expõe, como exibir a si mesmo. Conta, portanto, a possibilidade de ser algo entre a norma e o desvio, potencializador de relações espaciais e sociais.

Também se aproxima da Instalação, ao ter seu sentido complementado no sujeito que dela participa, não só por meio da visão e do tato, mas principalmente cinestésica e corporalmente; e porque o espaço – entorno - torna-se parte constituinte da obra. Ainda, é próximo da Intervenção enquanto abertura entre objeto e processo, além de estar relacionado ao espaço aberto e urbano, mas não como ato de intervir no intuito de se chegar a algum resultado. Assim, vale a produção que resiste como possibilidade e como obra não acabada.

Interessam, do mesmo modo, as estruturas temporárias atreladas às instituições dedicadas à arte e que funcionam como ocasião para a atualização destas ou estão vinculadas a projetos institucionais os quais podem afetar o espaço urbano com estratégias estéticas não afeitas a simples interesses publicitários ou mercantis. Além disso, as ligadas à oportunidade dada a pessoas não reconhecidas e estabelecidas no circuito artístico; à abertura para o uso fortuito; à ativação dos espaços em sua materialidade, em seu tempo de experiência e por meio de relações de convívio. Mas não as distantes do urbano; estreitamente atreladas ao capital; ao consumo – como entretenimento e espetáculo – e desvinculadas de questões sociais. Nem as que abarcam as relações sociais com o experimentalismo inocente de inventar modos de estar juntos. Portanto, não são consideradas as instalações que não estejam engajadas ao contexto; que se apresentem ensimesmadas enquanto objeto - de culto e veneração -; as atreladas à experimentação desinteressada e formal; e, por fim, as vinculadas a programas com fins comerciais.

Por fim, contam as Instalações voltadas a questões cotidianas e sociais. Expressões que buscam mundos alternativos, democráticos, mas não utópicos. Experimentos de arte onde a elaboração do significado é um lugar de iminência aberto à interpretação; um espaço intersticial; uma brecha por meio da qual as pessoas podem coabitar, criar o seu próprio significado e se expressar, reconfigurando o campo da experiência. Manifestações estéticas, que situadas em contextos latino-americanos são possibilidade de existência e de emancipação.

## 2. EMBARALHAMENTO DE FRONTEIRAS: BRECHA PARA CONFIGURAÇÕES SENSÍVEIS E EMANCIPADORAS

A arte pode fomentar uma experiência sensível e emancipadora da comunidade, pois, ao traçar linhas, posicionar palavras, movimentar corpos e distribuir superfícies, delinea partilhas do espaço comum. Essas conformações determinam “não só formas de arte, mas [...] configurações do visível e do pensável, [...] formas de habitação do mundo sensível, [...] [e] atravessam as fronteiras entre as artes, os gêneros e as épocas” (RANCIÈRE, 2012c, p. 101). Deste modo, “o reposicionamento das artes que Walter Benjamin começou a antever a propósito da ‘reprodutibilidade mecânica’ se tornou complexo e se expandiu em um tempo de intertextualidade eletrônica” (CANCLINI, 2016, p. 52).

Benjamin entendia as artes da reprodução mecânica - fotografia e cinema – como possibilidade de desmoronamento do modelo de arte vigente e um rompimento com a tradição – e, logo, com a partilha estabelecida do comum. Ele via nessas novas formas de arte a oportunidade de darem visibilidade às massas ou, antes, ao indivíduo anônimo, a qualquer um; em um tempo onde circulavam, segundo o filósofo e professor franco-argelino Jacques Rancière (2012a, p. 47),

[...] formas inéditas de vivência, apropriadas a dar a qualquer passante, visitante ou leitora o material capaz de contribuir para a reconfiguração de seu mundo vivenciado. Essa multiplicação de encontros inéditos era também o despertar de capacidades inéditas nos corpos populares. A emancipação, ou seja, o desmantelamento da velha divisão do visível, do pensável e do factível, alimentou-se dessa multiplicação.

Assim, certas configurações põem em questão a partilha estabelecida do espaço comum, a distribuição dos papéis, dos lugares e das linguagens. O entendimento desse ponto é imprescindível para a apreensão da atualidade da arte contemporânea, que conflui para a emancipação, mas não atrelada à tarefa de transformação radical e ideal, relacionada às utopias<sup>53</sup> de outrora. Tanto Benjamin, quanto Rancière são autores elucidativos para apoiar essa discussão.

Walter Benjamin desafiou os limites entre as disciplinas em seus escritos ao longo da vida. Defendeu o tratamento dialético em relação às formas e gêneros

---

<sup>53</sup> Segundo Rancière (2005), a palavra utopia significa tanto o não-lugar – o extremo de uma reconfiguração polêmica do sensível – como a configuração de um bom lugar - de uma partilha não polêmica do universo sensível. Contempla, assim, uma ambiguidade, o território da irrealidade - que não pode se dar no espaço sociológico. Afirma que “as ficções da arte e da política seriam heterotopias mais do que utopias” (RANCIÈRE, 2005, p. 62). Aquelas entendidas como espaços outros, intensos, contraditórios ou transformadores.

artísticos, questionou as operações rígidas e isoladas, pleiteou a superação das esferas especializadas e suas fronteiras (BENJAMIN, 1987a) e também da separação entre autor e audiência. Vislumbrou na fusão das formas e na ambiguidade, advinda da abordagem dialética, a possibilidade de supressão dos fundamentos onde se fixa a normalidade hegemônica, com sua consequente repercussão social. Ele era filósofo, germanista, romanista, sociólogo, teórico das artes e da tradução, grafólogo e adepto do haxixe. Sua obra se caracteriza como “não disciplinada”, ao adotar, por exemplo, o ensaio - gênero que transita entre o discurso literário, sociológico, histórico, antropológico e político. Heterodoxo, foi reconhecido somente após sua morte como filósofo das vanguardas e também como parte delas, buscando desconstruir o dispositivo de representação relacionado ao sistema das artes do Ocidente.

Segundo o professor do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp (IEL) Márcio Seligmann-Silva (VILELA, 2010), a simpatia pela obra de Benjamin na América Latina decorre tanto da originalidade com que tratou de diferentes temas – teoria da história, da tradução, sobre a violência e as mudanças no modo de recepção das obras de arte, entre outros -, como por seu viés crítico em relação à história e o progresso, que ecoa em sociedades marcadas pela desigualdade e por conflitos sociais. Na América Latina, ele é respeitado por seu intelecto e estimado como figura simbólica, que “encarna a luta por um mundo não só melhor, mas radicalmente outro” (VILELA, 2010, p. 6). A vitalidade de seu pensamento perpassa a sua capacidade de articular o olhar crítico e redentor sobre o passado com uma enorme abertura para o futuro. A partir de um método que estabelece o diálogo entre conhecimentos é compatível com os desafios atuais ao permitir a apreensão de um mundo em mutação e deslocado de referenciais hegemônicos (FIGUEROA, 2012).

Enquanto Jacques Rancière, filósofo e professor franco-argelino, tem manifestado sua escrita principalmente nos campos da estética, educação e política - não como categorias independentes, mas entrelaçadas. Sua tese é a de que a igualdade precisa ser entendida como ponto de partida - como premissa e prática - e não de destino, visto que a explicação não elimina a incapacidade e a desigualdade, mas a cria e garante sua continuação por dividir o mundo em quem sabe e quem não sabe, ou quem sabe explicar e quem sempre precisará de explicação. E esse pensamento constitui o próprio cerne de seu pensamento sobre estética e política e não se vincula estritamente ao relacionado à pedagogia.

## 2.1 A partilha do sensível

Antes de abordar o tema da emancipação é importante firmar outro conceito cunhado de “partilha do sensível” por Jacques Rancière. Primeiramente, o autor compreende como partilha do sensível o conjunto de indícios sensíveis o qual indica tanto a existência de um comum quanto das conformações que nele definem quem pode fazer parte - em função de sua ocupação - e ser ou não visível. Isto a partir do entendimento de que a partilha significa tanto a participação em um conjunto comum, como também a distribuição em partes (RANCIÈRE, 2005) e que o sensível<sup>54</sup> é o sentido difundido, isto é, “os sentidos relacionados ao sentido, o visível articulado com o dizível, o interpretado, avaliado, etc.” (RANCIÈRE, 2012b, p.13). Assim, no aparente “comum” do sistema de evidências sensíveis há uma distribuição polêmica das posições e das capacidades e incapacidades vinculadas a essas posições; uma divisão do visível e do invisível; do “comum” partilhado e, ao mesmo tempo, de partes exclusivas e excludentes.

Certas oposições, como olhar/saber, aparência/realidade, atividade/passividade demarcam uma divisão do sensível, uma repartição das posições e das capacidades e incapacidades vinculadas a elas, que estabelecem uma desigualdade (RANCIÈRE, 2012a). Esta se assenta mediante a permanência da estrutura que opõe duas categorias e as distancia, não importando a mudança de sentido dos termos, ou a troca das posições, pois sempre determinará quem tem capacidade ou não. Rancière exemplifica com a oposição entre ver e fazer, por um lado tendo como foco o espectador, que é desqualificado por não agir, enquanto os atores em cena o fazem; e por outro lado sua inversão, ao lembrar dos trabalhadores manuais - praticantes empíricos -, tidos antigamente como cidadãos passivos, em contraposição aos proprietários, que viviam de rendas e eram considerados cidadãos ativos. Estes eram capazes de eleger e de serem eleitos, ao passo que os primeiros não eram aptos para tais papéis. Portanto, uma partilha do sensível relacionada a espaço e tempo, onde os que trabalham não teriam ocasião para serem espectadores e contempladores.

---

<sup>54</sup> O autor afirma que é necessário distinguir o sensível do sensorial. O sensorial seria definido como a informação pura ou o estímulo puro produzido por um sentido - relacionado ao visível, audível, afetivo e olfativo (RANCIÈRE, 2012b).

Ao vislumbrar uma partilha do sensível democrática, Rancière afirma que (2005, p. 65):

A partilha democrática do sensível faz do trabalhador um ser duplo. Ela tira o artesão do "seu" lugar, o espaço doméstico do trabalho, e lhe dá o "tempo" de estar no espaço das discussões públicas e na identidade do cidadão deliberante.

Em relação ao âmbito das artes, o autor lembra que o efeito do museu, do livro ou do teatro, por exemplo, está tanto relacionado com as divisões de espaço e tempo e com os modos de apresentação sensível, como também os estabelece. A partir disso, discute a superação da separação entre palco e plateia e o desenvolvimento da performance teatral ao buscar subverter a distribuição dos lugares. Segundo ele, isso foi explorado de diferentes modos: ao colocar os espectadores no palco e os artistas na plateia; ao suprimir a diferença entre eles; ao levar a performance para outros locais - como os espaços públicos. Mas afirma que o remanejamento dos lugares – ou a invenção de ousadias intelectuais - é muito distinta da reunião de uma comunidade para por fim à separação do espetáculo - ou uma nova forma de dar aos corpos seu lugar correto ou ainda “a capacidade de tornar cada um igual a qualquer outro” (RANCIÈRE, 2012a, p. 21). Ele afirma que as práticas artísticas, enquanto maneiras de fazer, têm a oportunidade de intervir no arranjo de quem pode fazer parte e ser ou não visível, por meio de posições e movimentos dos corpos, das funções da palavra e da distribuição do visível e do invisível.



## 2.2 Emancipação

A partir do entendimento do conceito de partilha do sensível é possível adentrar no tema da emancipação, que seria “o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo” (RANCIÈRE, 2012a, p. 23). Ela se inicia ao se questionar a oposição entre olhar e agir, como também ao se entender que os indícios estruturantes dos vínculos do dizer, do ver e do fazer dizem respeito ao sistema da dominação e da submissão. Rancière (2012a) declara que sempre há possibilidade de aprender algo novo, caso se conteste a distância radical da comunicação, a distribuição dos papéis e as fronteiras entre os territórios. Assim, a emancipação diz respeito não só ao embaralhamento da fronteira entre os que atuam e os que observam, mas também à mistura do limiar entre as disciplinas e à mescla das hierarquias entre os níveis de discurso.

### 2.2.1 A emancipação do objeto do domínio da tradição

Entre os escritos de Benjamin se sobressaem as considerações sobre as técnicas de reprodução da obra de arte e suas consequências sociais e políticas, onde aponta para a degradação da condição de raridade da obra de arte - como objeto individualizado e único - e da atmosfera distinta e religiosa - na qualidade de objeto exclusivo e de culto. Assim, a reprodução da obra de arte desmantelaria o valor da herança cultural e permitiria um relacionamento diferente das massas com a arte, o que poderia acarretar na renovação das estruturas (ARANTES, 1980). Ao por de lado numerosos conceitos tradicionais da arte - como criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo - os conceitos subsequentes e novos poderiam “ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística” (BENJAMIN, 1987a, p. 166). A emancipação do objeto reproduzido do domínio da tradição se daria com a substituição de sua existência única e autêntica por outra, em quantidade e acessível. Nesse processo, o objeto vem ao encontro e se aproxima do receptor, e com isso se atualiza.

Benjamin vislumbra nas obras dadaístas a capacidade de submeter a arte à prova da autenticidade com suas naturezas-mortas compostas por bilhetes de trânsito, botões, carretéis e pontas de cigarro, fragmentos verdadeiros da vida

cotidiana relacionados com a reprodução e os instrumentos da produção (BENJAMIN, 1987a). O experimento da arte em fomentar questões a partir de ações em novas formas artísticas intenta a abertura de novos caminhos e termina por transcender sua própria busca. Quando “o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política” (BENJAMIN, 1987a, p. 171).

### **2.2.2 A recepção na distração e resposta coletiva a novas tarefas**

Benjamin aponta para as dimensões sociais decorrentes da relação da transformação do modo de existência - técnicas - da sociedade e a consequente modificação de seu modo de percepção. Em relação à arte, Benjamin explora essa alteração da relação da massa com a arte e o impacto em sua recepção. Afirma que a recepção na distração se torna evidente em quase todos os domínios da arte e é mostra de uma mudança funcional crucial no aparelho perceptivo do homem, que se vê diante de tarefas cuja resolução só pode ser feita coletivamente (BENJAMIN, 2017). Assim, o comportamento inovador se configura pelo prazer de ver e sentir – atrelado comumente às massas - vinculado à atitude do especialista, o que estabelece uma importante evidência social.

O autor comenta que a redução do valor social de uma arte, resulta em uma separação entre a atitude de fruição e a crítica. A última poderia ser descrita como o recolhimento perante uma obra de arte, a imersão nesta e uma posterior diluição; enquanto a primeira estaria atrelada ao fazer a obra de arte mergulhar em si, implica-la com o seu ritmo e abarca-la em seu fluxo. Benjamin enfatiza que essa divisão acontece na pintura, mas não no cinema, objeto de uma recepção coletiva, como foi sempre o caso da arquitetura e antes, da epopeia (BENJAMIN, 1987a). A recepção na distração também é indício da crescente importância da percepção tátil, que tem na arquitetura seu âmbito natural, mas se estendeu às artes, em suas novas formas. O autor exemplifica com a música, “em que um dos elementos essenciais do seu novo desenvolvimento, o jazz, teve o seu agente principal na música de dança” (BENJAMIN, 2017, p. 227).

Nesse aspecto, os princípios da recepção na arquitetura são orientadores. O morar constitui uma necessidade humana permanente e sua prática de atualização é

importante. As edificações possibilitam uma dupla forma de recepção: pelo uso e pela percepção, ou seja, por meios táteis e óticos. A recepção tátil se efetiva mais pelo hábito do que pela atenção. O hábito, na arquitetura, instaura a recepção ótica, mas como uma observação casual e não uma atenção concentrada. Segundo Benjamin (1987a), o distraído pode se habituar, visto que a realização de certas tarefas em distração demonstra que se tornaram um hábito. E o entende como chave, quando oferecida pela arte, como condição para que a percepção esteja apta a responder a novas tarefas. Assim, com abertura de caminhos para a alteração da partilha do espaço comum. A audiência é um examinador, mas distraído.

### **2.2.3 Superação de divisões tradicionais e modificação do aparelho produtivo**

Benjamin (1987a) contraria os formatos estanques e as operações inflexíveis e separadas e advoga pela inclusão dos novos formatos em contextos sociais vivos. Assinala o potencial revolucionário de uma obra que visa a transformação das relações de produção de sua época - não se conformando em ser compatível com elas - e aponta para a importância da técnica, isto é, a função da obra nestas relações de produção e sua correspondência à tendência política. Convida o autor a se aproximar dos produtores e se associar à população.

Ao tomar como exemplo o âmbito literário, questiona tanto os formatos rígidos e isolados - obra, romance, livro -, como indica a relevância da técnica nesse contexto enquanto o que torna os produtos literários acessíveis. Diz que o avanço da técnica literária funciona de modo revolucionário quando a tendência literária é interdependente de uma tendência política que colabora para o acesso do povo à condição de produtor. Assim, Benjamin entende ser necessário repensar a ideia de formas ou gêneros literários em função dos novos meios técnicos disponíveis, para que se alcance as formas de expressão adequadas às energias literárias existentes. Aponta para a esterilidade das oposições das formas literárias e a possibilidade de sua superação, mediante um processo de fusão das mesmas, no qual as divisões tradicionais dos gêneros poderiam ser enfraquecidas e transpassadas e a própria distinção entre autor e leitor, questionada.

Benjamin (1987a) traz o exemplo do jornal, lembra que a escrita permaneceu durante muito tempo relacionada a uma separação rígida entre escritores e leitores, que se modificou com a expansão da imprensa e de processos de trabalho cada vez

mais especializados, onde a diferença entre autor e audiência teve suas características fundamentais abaladas. O jornal seria cenário de uma confusão literária, onde o conteúdo seria a matéria, estranha a qualquer forma de organização e imposta pela impaciência do leitor, que gerava uma alimentação diária a fim de satisfazer suas perguntas, opiniões e protestos. Se, inicialmente, o leitor estava limitado à publicação de sua correspondência em seção específica, posteriormente é elevado à categoria de colaborador/escritor ao se converter em perito num processo de trabalho, ao estar apto a descrever esse mundo e poder publicar, portanto, desde experiências laborais, a reclamações e reportagens. O elemento dialético na relação entre o autor e a audiência na esfera da literatura seria o declínio da dimensão literária na imprensa burguesa – que preservava sua distinção artificialmente - e a condição de sua renovação na imprensa soviética – onde esta diferenciação começava a desaparecer, pois o leitor estava sempre pronto a escrever, descrever e prescrever.

Benjamin (1987a) aponta para a necessidade de se modificar o aparelho produtivo e não só contentar-se com seu abastecimento. Assim, critica trabalhos que correspondem a experiências individuais - com o caráter de obras – e não visam a utilização e reestruturação de certas organizações, pois o aparelho de produção pode assimilar diversos temas revolucionários e até mesmo difundi-los, sem ser modificado. Nesse sentido Benjamin (1987a) lembra que o “Ativismo” e da “Nova Objetividade” - dois dentre os movimentos político-literários surgidos na Alemanha - propagavam temas revolucionários sem modificar o aparelho de produção, só o alimentaram. O primeiro contava com intelectuais que expunham suas opiniões, convicções e disposições - o lugar de um protetor, de um mecenas ideológico -, mas não se posicionavam no processo produtivo e nunca exerceram uma influência revolucionária. O segundo movimento extraiu da situação política novos efeitos para entreter a audiência, ao lançar a moda da reportagem, transformar a própria miséria em objeto de fruição e alimentar as massas com certos conteúdos que antes ela estava proibida de consumir - a primavera, personalidades eminentes, países estrangeiros. Ele transformou o meio de produção em artigo de consumo.

Portanto, Benjamin (1987a) entende que o trabalho do autor consciente não gera modas e intermediários ao invés de produtores, não visa a fabricação exclusiva de produtos, mas sempre busca modificar os meios de produção, abarcando outros produtores e disponibilizando um aparelho melhorado, isto é, capaz de transformar

os leitores ou espectadores em colaboradores. Somente a transposição dos âmbitos especializados de capacidade no processo da produção podem a transformar em algo politicamente válido.

#### **2.2.4 A arte contemporânea conflui para a emancipação**

A atualidade da arte contemporânea converge para o embaralhamento das fronteiras, para a emancipação, quando as habilidades artísticas tendem a extrapolar seu domínio próprio e a modificar suas posições e atribuições. Rancière cita “teatro mudo e dança falada; instalações e performances à maneira de obras plásticas; [...] fotografias tratadas como quadros vivos [...]; escultura metamorfoseada em show multimídia, além de outras combinações” (2012a, p.24).

Ele explora a operação da mistura de gêneros enquanto: reatualização da obra de arte total - a arte transformada em vida; mescla dos meios da arte - mudança de papéis, de real e virtual, do vivente e das próteses mecânicas e informáticas; e, por fim, questionamento da própria relação causa-efeito e da armadilha dos propósitos que mantém a lógica do embrutecimento<sup>55</sup> - que parte do princípio da desigualdade das inteligências. O autor critica as duas primeiras por operarem nesta lógica, seja por um hiperativismo, no caso da primeira; ou por se valer dessa mescla para a amplificação do efeito da performance sem questionar seus princípios, no caso da segunda. Afirma que a terceira maneira questiona essa lógica de embrutecimento e propõe operar como uma nova cena da igualdade, em que ações diversas se manifestam umas nas outras.

Assim, ela se opõe à conformidade entre causa e efeito, que se funda em um princípio desigualitário, em que o artista tem a prerrogativa de oferecer um saber, de conhecer o meio para suprimir uma distância. A terceira maneira seria uma busca de conexão entre o que se alcança e o que se desconhece. Onde artistas arquitetam a situação, na qual a manifestação pode se dar, sem determinações ou efeitos pré-estabelecidos, mas como uma experimentação. Isto requer que espectadores exerçam o papel de intérpretes ativos, com elaboração de uma narrativa própria a

---

<sup>55</sup> Segundo Rancière (2012a), há embrutecimento quando uma inteligência é subordinada a outra inteligência. O autor empresta o conceito de embrutecimento de Joseph Jacotot – revolucionário francês – que o entende como a comprovação interminável da distância radical imposta pelo ensino progressivo e ordenado, que instrui ao aluno primeiramente sua própria incapacidade e depois confirma incessantemente o pressuposto da desigualdade das inteligências.

qual acarreta na apropriação daquilo como algo seu e em uma manifestação. “Uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores” (RANCIÈRE, 2012a, p. 25). Nesta lógica da emancipação estaria entre o artista e o espectador emancipado uma terceira coisa – uma performance, uma situação, uma construção – “que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito” (RANCIÈRE, 2012a, p. 19).

Para elucidar essas diferenças, Rancière (2012a) cita o exemplo do teatro e sua reforma, na qual a arte representava a restauração de sua condição de assembleia ou de constituição da coletividade e foi vinculada à ideia de revolução estética, não enquanto alteração dos mecanismos de domínio, mas como formas sensíveis da experiência humana. No tocante aos espectadores, “segundo o paradigma brechtiano, a mediação teatral os torna conscientes da situação social que lhe dá ensejo e desejosos de agir para transformá-la” (RANCIÈRE, 2012a, p. 13) e orienta para a supressão da própria arte. Outras práticas artísticas atuais propõem a supressão dessa mediação entre a arte e a transformação das relações sociais e se apresentam como propostas de relações sociais – como a chamada estética relacional – que se mostram controversas, por se conformarem como obra para ser vista ou tornar-se ação e, paradoxalmente, acentuarem a visão tradicional do artista como especialista, assim como reforçarem a relação intenção e resultado. Rancière (2012a) rebate a arte relacional - por remendar o vínculo social, construir microespaços de sociabilidade e simular o consenso - e propõe a reconfiguração da divisão do sensível para reconstruir o espaço público dividido e restaurar competências iguais.

Deste modo, o autor acredita que a produção artística não afeita à relação de causa-efeito - e, portanto, diferente dos exemplos anteriormente citados - é oportunidade de emancipação. Também é possibilidade de constituição de novas cenas da igualdade, onde as capacidades abordadas, se coletivizadas, podem constituir uma inteligência coletiva da emancipação.

## 2.3 Considerações intermediárias

O presente capítulo aponta para a possibilidade de a arte contemporânea fomentar configurações que põem em questão a partilha constituída do espaço comum, a distribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens. Os autores fornecem subsídios ao entendimento da potência constante no embaralhamento das fronteiras que, ao se pensar em arte, dizem respeito tanto aos gêneros artísticos, como às funções dos participantes nos processos, quanto aos locais onde se situa e até mesmo na mescla entre a arte e a não arte.

Benjamin indica a característica política da arte quando se afasta da raridade, do único, do local protegido - que impõe suas configurações de partilha - e se aproxima do cidadão receptor. Assim, a arte situada em locais públicos, onde a regra da instituição não domina integralmente, é chance para modificações nas conformações do comum. Igualmente a arte que abarca objetos reproduzidos, cotidianos, afastados da condição de unicidade. O autor também lembra da evidência social e do comportamento inovador quando o prazer de ver e sentir se vincula à atitude do especialista, quando a recepção tátil e óptica se mesclam. A indicação do vigor da recepção na distração – como na arquitetura - e da aptidão em responder a novas tarefas – e assim alterar da partilha do espaço comum – se faz próximo do objeto da pesquisa enquanto instalações que conectam a arte ao corpo físico e à cidade a partir de uma coabitação dos espaços públicos.

Também aponta para a potência da mistura das formas artísticas, onde as divisões tradicionais dos gêneros poderiam ser atenuadas e a distinção entre autor e receptor, questionada. Isso pode ser aplicado às instalações inventivas e experimentais em questão - ao se situarem entre o pavilhão, a instalação e a intervenção – quando permitem um envolvimento outro com o receptor. Isto é, não ligado a uma relação de causa-feito, a um princípio desigualitário em que o artista oferece um saber e algo pré-determinado; mas um envolvimento, uma manifestação que pode se dar sem determinações ou resultados pré-estabelecidos, como uma experimentação. Um experimento artístico no qual a produção do sentido é aberta à tradução; um espaço intermediário entre artista e espectador cujo significado nenhum deles tem, mas que permite a ambos serem narradores e tradutores.

### 3. A ESTÉTICA DA IMINÊNCIA: A ARTE PRÓXIMA DA SOCIEDADE

A arte é o lugar da iminência, afirma o antropólogo e filósofo argentino, radicado no México, Néstor García Canclini (2016). Iminência, no que compete a essa dissertação, como insinuação de algo que pode acontecer e modificar o sentido, a partir da situação da arte para além de seu campo próprio, em mesclas diversas com o real. Onde as obras operam em um instante preexistente – em que a realidade ainda é factível - e abordam os fatos como acontecimentos prestes a ser. Essa qualidade difere da condição presente em propostas que se colocam como artística e politicamente subversivas e apostam na exposição das marcas da dominação, no deslocamento para fora do ateliê ou das instituições para se converter em prática social e se entendem apartadas do sistema dominante. Nestas, “apresenta-se sempre como evidente a passagem da causa ao efeito, da intenção ao resultado” (RANCIÈRE, 2012a, p. 52), e, assim, elas seguem validando modelos de eficácia da arte que talvez tenham sido questionados e enfraquecidos há algum tempo.

Nesse ínterim, Rancière (2012a) afirma que enquanto a política de fato compreende a produção de sujeitos que dão voz aos anônimos, a política própria à arte no regime estético consta da preparação do mundo sensível do anônimo, mas sem se dispor a nenhum cálculo determinável. Segundo o autor (RANCIÈRE, 2012a, p. 65)

As grandes metapolíticas que atribuíram à arte a tarefa de transformação radical das formas da experiência sensível ambicionaram superar essa indeterminação e fixar a relação entre o trabalho de produção artística e o trabalho de criação política para fazer deles um único e mesmo processo de modificação das formas da vida, por meio da supressão da arte na realização de sua promessa histórica.

A indeterminação - ou a iminência - não é, portanto, um limiar por superar, mas um dos modos pelos quais a arte continua próxima da sociedade (CANCLINI, 2016). Assim, a compreensão da possível reconfiguração da experiência comum do sensível por meio dessa abertura é importante para o reconhecimento de caminhos pelos quais transita a arte contemporânea. Também, a pesquisa de Canclini pode auxiliar ao ter como foco a pós-modernidade e a cultura a partir de ponto de vista latino-americano, abarcando as relações entre os campos da estética, arte, antropologia, estratégias criativas e redes culturais dos jovens.



### 3.1 A eficácia das paisagens inusitadas do visível

Rancière (2012a) indica, na relação arte e política, a possibilidade de reconfiguração da experiência comum do sensível por meio de práticas que criam dissenso. Este não como divergência de ideias, mas como conflito de diversos regimes de sensorialidade, uma disposição do sensível onde aparências não escondem a realidade e não há regime de apresentação ou narrativa únicos. Segundo o autor, o dissenso expõe, simultaneamente, o indício do que é notado, pensável e possível, assim como a separação dos que estão aptos a perceber, pensar e modificar as ordenações do mundo comum. Isso acarreta em um processo de subjetivação política, isto é, “na ação de capacidades não contadas que vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível” (RANCIÈRE, 2012a, p.49).

Arte e política podem, portanto, gerar uma paisagem inusitada do visível e produzir um tecido dissensual no qual não existe uma relação de causa e efeito. A abertura delineada evidencia que a eficácia da arte não consta da difusão de mensagens, do oferecimento de modelos ou contramodelos de comportamento ou da instrução para o entendimento das representações, mas sim dos arranjos dos corpos, do recorte de espaços e tempos específicos que definem maneiras de ser - juntos ou separados, dentro ou fora, perto ou longe.

Assim, os artistas não se impõem a responsabilidade de nenhuma mobilização transformadora ou cálculo determinável. O que se coloca é a arte sem representação, não apartada da cena da performance artística e a da vida coletiva, onde “os pensamentos já não são objeto de lições dadas por corpos ou imagens representadas, mas estão diretamente encarnados em costumes, em modos de ser da comunidade” (RANCIÈRE, 2012a, p. 56). Então, advoga pela supressão da polaridade entre a mediação representativa – encarnada nos modelos e instruções - e a imediatez ética – dos contramodelos onde se inverte a lógica e o espectador se torna ator; em que arte deve se auto suprimir, ou sair do museu, dentro deste anular a divisão entre arte e vida. Isto para marcar a possibilidade de uma eficácia paradoxal, que se daria na descontinuação entre as formas sensíveis da prática artística e as formas sensíveis de apropriação destas pela audiência - espectadores, leitores, ouvintes, cidadãos.

Rancière a nomeia de eficácia estética, a “eficácia da suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado da comunidade” (2012a, p. 57). Ela não surgiria da suspensão da distância estética, mas da “suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado” (RANCIÈRE, 2012a, p. 58). A eficácia de um dissenso, onde a arte, no regime estético, toca a política, enquanto atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns. Assim, a arte e política tem relação entre si como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Estabelece-se uma política da estética ao passo que novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível.

### 3.2 Indeterminação

Canclini (2016), em sentido convergente ao tratar dessa indeterminação, denomina essa abertura ao desconhecido como “estética da iminência”; uma disposição ao que pode chegar; algo que não se pode apreender ou deixar escapar; o que não se conclui; e, por fim, que não se pretende codificado ou mercadoria rentável. Ela não significa uma estética do efêmero enquanto caráter melancólico - e dependente do resgate insuficiente de lembranças -, mas como uma afirmação da vida, como atenção e espera. Tampouco visa enaltecer as características de fluxo e flexibilidade, que podem ocultar a fragilidade social e a inexistência de projeto de mundo. Também “não é um estado místico de contemplação do inefável, e sim uma disposição dinâmica e crítica” (CANCLINI, 2016, p. 227).

A disposição estética, ao valorizar a iminência, “desfataliza as estruturas convencionais da linguagem, os hábitos dos ofícios, o cânone do legítimo. Mas não os suprime magicamente. É apenas o treinamento para recuperar a capacidade de falar e de fazer, libertando-nos do prefixado<sup>56</sup>” (CANCLINI, 2016, p. 246). Assim, as produções artísticas não dispostas a resultados abrem caminho para que os espectadores direcionem sua percepção, seu corpo e seus desejos para algo distinto da dominação. Como também para a constituição de “novas subjetividades e conexões, ritmos diferentes de apreensão da realidade” (CANCLINI, 2016, p. 229). Apesar dos artistas incitarem novas experiências, não se pode esperar que estas acarretem em transformações definitivas, em políticas de mudança, mas que sugiram a potência do que está em suspenso. É um modo de fazer que resulta em algo não determinado, que não ilustra pensamentos, mas pode mudar os modos de tornar visíveis as perguntas. A estética junto da sociedade não diz respeito a um campo normativo, mas a um domínio aberto, onde as formas não se apartam drasticamente da função; em que o conhecimento interessa mais do que a verdade estabelecida; e a experiência não busca a transcendência, mas abrir brechas em um mundo que não conta com normas preestabelecidas abrangentes.

Segundo o autor, é uma maneira não patrimonialista de lidar com a sensibilidade, na medida em que a abertura ao que pode chegar estará integrada aos processos empiricamente, experimentalmente, praticamente comparáveis. O

---

<sup>56</sup> Ao citar estas capacidades, reporta-se aos pensamentos do filósofo e professor franco-argelino Jacques Rancière (2012a).

lugar da iminência não atribui ao artista ou à obra um caráter excepcional. Canclini (2016) entende que a arte reverbera vozes que provêm de distintos lugares da sociedade e a escuta de maneiras diferentes de outros, assim como a repercute de modo distinto das manifestações políticas, sociológicas ou religiosas. A arte pode operar em um limiar, “não para ingressar em um território, mas para descrever uma tensão” (CANCLINI, 2016, p. 238). Pode desestabilizar os sentidos fixos e permitir a manifestação a partir do empírico e do observável. Apesar das tentativas de se formular a eliminação das diferenças, minimizar os movimentos e indeterminações existentes, atualmente certas propostas artísticas cruzam o limite dos parâmetros estabelecidos e se colocam ao mesmo tempo em seu exterior e seu interior, como que difusas, porque externas, mas atreladas ao interno. O autor compreende a iminência como esse estar no “limiar entre o fora e o dentro; ser obra artística e ser mercadoria; exhibir-se em museus, em uma organização de direitos humanos [ou na rua]; enunciar-se como autor e duvidar de seu poder” (CANCLINI, 2016, p. 240).

O desenvolvimento de uma reflexão aberta à desordem social, a qual não permite um relato único e inclusivo; demanda escutar os múltiplos atores e se ocupar da densidade intranquilizante dos fatos, como afirma Canclini. Este se declara anticético e interessado em encontrar uma racionalidade consistente para além da perda de megarelatos, da urgência das demandas sociais, da especulação econômica e política de curto prazo e da vocação efêmera de muitas experiências artísticas. O compromisso da arte, segundo ele, não é dar uma narrativa à “sociedade sem relato” para ordenar sua diversidade, organizar sua multiplicidade, mas destacar o iminente onde o dissenso é possível.

Seria um modo de entender a política, o trabalho com os desacordos. Outra maneira seria a construção de consensos. Esta se empenha em experiências sensíveis compartilhadas e pende para o esquecimento dos desacordos. Evitar esta visão apaziguadora permite a redefinição da política. Apesar da tentação de forjar um campo artístico idealizado e se recolher em comunidades harmoniosas; da espetacularização se empenhar em neutralizar o desacordo social ou tentar convencer de que pode ser evitado; Canclini concebe “a iminência como a percepção do que consistem as outras possibilidades de existência que tornam necessário o dissenso, não a fuga” (CANCLINI, 2016, p. 227). O autor recorda que a a espetacularização, promovida por exposições artísticas subservientes às regras do espetáculo, busca neutralizar o dissenso social. Isso interessa aos que coadunam

com um “comum” pacificado e concordam com a distribuição de capacidades e incapacidades.

Canclini (2016) entende que possivelmente a crítica presente na arte possa afetar não somente por meio de suas questões, mas se ela mesma se libertar das linguagens coniventes da ordem social. O autor recorda que, se há alguns anos os artistas do desacordo encontravam poucas maneiras de transformar suas questões em proposta, atualmente as redes tecnológicas possibilitam a multiplicação de cenas e sua interconexão. Porém, ressalta ser necessário lembrar que a competência para a inovação, para o que chega, está distribuída desigualmente entre os grupos e entre os países. Assim, é preciso compreender que essa capacidade está ligada a práticas que operam sob condições desiguais e limites que os artistas dividem com aqueles que não o são. Ao mesmo tempo, podem evitar a representação alegórica da cultura de uma nação ao possibilitarem pontos de vista não padronizados a respeito dos cruzamentos interculturais. “Seu valor não reside na eloquência ou na espetacularidade com que exibem a criatividade de um povo, mas no modo de gerar espaços dialógicos onde se abrem novas formas de conhecimento e interdependência” (CANCLINI, 2016, p. 121).

Ao pensar na estética da contemporaneidade atrelada à “sociedade sem relato”, o autor afirma que não se constituiria por meio da harmonia entre patrimônios de culturas discrepantes, mas seguindo os artistas que fazem fusões, os quais são os divergentes ou os estrangeiros em sua própria sociedade. As práticas em questão não são movidas por delimitar culturas, mas em assimilar o que as relaciona com outras. Elas não se estabelecem no registro da consagração, mas no da invenção de redes ou aberturas cognitivas. Repensam o espaço urbano, os museus e a mídia como âmbitos que condicionam a gestão artística, os modos de ter acesso a seu significado e o direito de participar nestas decisões. Ao não depositarem “problemas de valor na natureza do objeto, nem em sua autenticidade, que é uma seleção arbitrária de um momento na história dos usos, [...] [abre-se] espaço para que se tornem visíveis os diversos sentidos e suas disputas” (CANCLINI, 2016, p. 121). Ao invés de aceitarem os limites estabelecidos por operações conceituais taxativas e rigorosas, se deslocam entre fronteiras e se articulam entre sentidos diferentes.

O autor afirma que a arte ao operar com a iminência e ter traços de indeterminação, não abarca um sentido intrínseco, essencial da obra, mas sua

decifração requer um trabalho plural. O aspecto aberto das práticas artísticas em questão as tornam disponíveis para que em seu processo de diálogo, os vazios, os lugares virtuais, sejam ocupados com elementos imprevistos. Por fim, declara que as ações estéticas que se propõem a mudar as referências do que é visível e enunciável - revelar o que está escondido ou enxergá-lo de outro modo - não se apresentam somente nas artes. É uma paisagem da contemporaneidade onde a arte se abre a vínculos que estão além de seu campo.

### 3.3 Considerações intermediárias

Este terceiro capítulo permite, a partir de seus autores, vislumbrar a possibilidade de reconfiguração da experiência comum do sensível por meio das práticas que revelam o conflito entre diferentes regimes de sensorialidade, onde não existe a relação intenção e resultado. Em que a cena da performance artística e a vida coletiva se colocam ao mesmo tempo, segundo uma descontinuação entre as formas sensíveis da prática artística e as formas sensíveis de apropriação destas pela audiência, seja ela composta de espectadores ou cidadãos. Estas encarnadas pelos costumes e modos de ser da comunidade. Enfim, onde se estabelece um tecido dissensual coabitado por expressões diversas, dispersas, por vezes anônimas, que não apresentam nenhum cálculo determinável.

Essa indeterminação, essa abertura, indica uma disposição ao que está suspenso e pode se aproximar, se manifestar. Assim, permite que a audiência volte sua percepção, seu corpo e seus desejos para algo diferente da configuração fixa e imposta do sensível comum. Neste movimento aquela não adentra um território pré-estabelecido, mas expõe uma tensão, um conflito. Portanto, interessam as práticas que não se empenham em neutralizar o dissenso social ou estabelecer comunidades equilibradas. Mas, no que tange o objeto desta investigação, abrem brechas para que a audiência se expresse de acordo com o seu entendimento, conforme seus hábitos, seus comportamentos, de maneira distraída, a revelar sua própria narrativa.

A abertura apresentada gera espaços dialógicos onde se permitem novas maneiras de experiência e correlação. Deste modo, contam as práticas não voltadas a demarcar culturas, mas aquelas empenhadas em compreender o que as conecta com outras. Igualmente, interessam as distantes da condição de aclamação, consagração e espetáculo. Portanto, aquelas dispostas à experimentação, à invenção de redes ou aberturas cognitivas. As práticas que repensam o espaço público – seja urbano ou atrelado aos espaços da arte ou, ainda, os vinculados às redes tecnológicas. Isto enquanto esferas que determinam as formas de se ter acesso à sua significação e a possibilidade em participar do debate para a definição destas configurações.

Por fim, interessa a produção artística com abertura a diálogos, disponível à ocupação por elementos inusitados, que revela uma paisagem da contemporaneidade onde se tornam visíveis os múltiplos sentidos e suas disputas.



**PARTE II**

**INSTALAÇÕES CONTEMPORÂNEAS**

**CASOS LATINO-AMERICANOS**

A presente parte trata da porção empírica da dissertação, a partir dos três estudos de caso elencados por meio do mapeamento exploratório inicial. Os exemplares latino-americanos escolhidos se referem a Instalações Contemporâneas ligadas a instituições de arte contemporânea e atreladas à esfera pública, por estarem inseridas em espaços urbanos públicos ou em espaço aberto de entidade de natureza pública. Eles apontam para práticas estéticas plurais que incluem desde produções artísticas a hábitos, objetos, conexões em rede, organizações, espaços urbanos e mídias (CANCLINI, 2016); materializadas por concepções espaciais experimentais e transitórias, que conectam arte, corpo físico e espaço público e convidam a uma consciência coletiva da realidade a partir de uma coabitação e mediação com o cotidiano (SILVA, 2014).

Estes exemplares, situados no contexto latino-americano, relacionam-se com o debate urbano a partir do vínculo com o existente e da produção de novos contextos, estes, por meio de processos e não da criação de obras acabadas (SILVA, 2014). São casos que estabelecem uma dinâmica de embaralhamento das fronteiras entre os que atuam e os que observam; entre as disciplinas; entre os territórios; e entre os níveis de discurso. Onde a arte se coloca ao mesmo tempo que os modos de ser da comunidade (RANCIÈRE, 2012a). Assim, são produções que valorizam a indeterminação e revelam paisagens inusitadas do visível à medida que produzem um tecido dissensual, onde não há um regime de apresentação ou narrativa únicos (CANCLINI, 2016). Nesse sentido, constituem ações estéticas latino-americanas que tratam da realidade penosa e difícil de mudar pelas vias do discurso ou da ação tradicional, não para conquistas ideais, mas para ampliação de democracias participativas (GONÇALVES; SILVA, 2010).

A partir deste contexto, pode-se dizer que apresentam encontros simbólicos os quais tornam as culturas latino-americanas semelhantes, apesar de plurais. Especificamente às relações entre Brasil e México, onde os casos se situam, é possível afirmar que “se caracterizam por um insistente esforço secular para encontrar espaços de intercâmbio” (PALACIOS, 2008, p. 12) e envolvem uma rede complexa - desde o contexto geopolítico, passando pelas dificuldades resultantes de economias competitivas, até o contraste entre os processos históricos de ambos os países. O primeiro, contado em tom “de continuidade progressista e mudança conservadora, iniciado e consolidado durante o império do século XIX; e o segundo, de guerras civis intermitentes, intervenções estrangeiras e saltos revolucionários”

(PALACIOS, 2008, p. 453). Os espaços de intercâmbio, parcialmente consolidados com a industrialização, deram lugar à crise da dívida; ao passo que as posteriores tentativas a favor da formação de um bloco de países devedores propiciaram a constituição de uma identidade continental, que acabou se fragmentando por conta dos organismos financeiros internacionais e os sindicatos de países credores. Mesmo com esse contexto, Silva (2006) afirma que haveriam aspectos comuns, associados à problemas de desenvolvimento econômico e a violências – sociais, inflacionária, nas ruas. Isso apesar da situação de parentesco por oposição, onde os hispano-americanos viveriam ancorados no passado e os brasileiros, fascinados pelo futuro; os primeiros se tornariam seres mais ansiosos e conflituosos, enquanto o brasileiro seria mais prático e contemporâneo. Apesar das diferenças apontadas, é possível encontrar fatos sociais partilhados que compõem os cidadãos latino-americanos de modo comum (GONÇALVES, SILVA, 2010).

Cada capítulo desta segunda parte abarca um dos estudos de caso - **Cidade Dormitório** de Guga Ferraz, no contexto da galeria A Gentil Carioca no Rio de Janeiro, em 2007; **Parque Experimental el Eco** de APRDELESP, no contexto do *Museo Experimental el Eco* na Cidade do México, em 2016; e **a praia e o tempo**, de Pedro Varella do gru.a – grupo de arquitetos - em colaboração com Julie Desprairies, no contexto do Tempo Festival no Rio de Janeiro, em 2018. Os capítulos são organizados a partir dos elementos indicados por Canclini (2016) e Silva (2014) como constituintes dessas novas expressões e suas práticas plurais, a partir do recorte estabelecido para esta dissertação. Assim, cada estudo de caso está estruturado em seções para sistematização - com a ressalva de que os elementos constituintes se completam e por vezes se sobrepõem. São elas: Contexto – que abarca Espaço urbano; Produção artística – a qual compreende Instituição e seus projetos, Produtor, Instalação Contemporânea e Linguagens; e, por fim, Meios, redes e comportamentos – os quais incluem Meios de comunicação, Vínculos em rede e Coabitações. Importante pontuar que o Espaço urbano também é entendido como espaço público (SILVA, 2014); o produtor compreende artistas e também pessoas não reconhecidas como tal (CANCLINI, 2016); Instalação Contemporânea substitui o termo Objeto, indicado por Canclini (2016), na busca de direcionar para o recorte da dissertação; os Comportamentos estão vinculados ao recorte do presente trabalho Coabitações, isto é, enfocam as relações de convívio, de proximidade das pessoas (SILVA, 2014) atreladas à Instalação; e por fim, as

Posturas políticas, elemento apontado por Canclini (2016), é constituinte da Produção artística, em relação a propostas de cunho participativo.

No decurso desta parte, busca-se o aprofundamento dos casos e ao final de cada capítulo são apresentados os resultados das análises parciais, pautadas no referencial teórico constante dos capítulos 1, 2 e 3, a partir de seus principais conceitos a fim de entrelaçar teoria e prática.

#### 4. CIDADE DORMITÓRIO

O primeiro estudo de caso é **Cidade Dormitório**, idealizada pelo artista brasileiro Guga Ferraz, para o projeto Parede Gentil da galeria A Gentil Carioca, localizada na região central da cidade do Rio de Janeiro, Brasil, em 2007.

Concebida a partir de questionamentos do artista sobre questões urbanas e habitacionais, compreendeu uma prática estética que, para além de um objeto, abarcou uma proposta plural (CANCLINI, 2016), a qual abriu brechas para um espaço pontualmente e temporariamente mais democrático. A obra foi instalada na parede externa da galeria, em uma área de comércio popular que ao longo do tempo sofreu intervenções urbanas com expulsão de habitantes e a qual tem o espaço público da rua como elemento fundamental para as suas dinâmicas e dos cidadãos.

**Cidade Dormitório**, condizente com os trabalhos do artista – os quais borram os limites entre arte, cidade e vida cotidiana -, foi ocupada e utilizada pelos cidadãos, a partir de um embate com a realidade, seja como dormitório por pessoas em situação de rua, brinquedo por crianças do bairro ou demais situações. Sem abarcar programações, esta **Instalação Contemporânea** admitiu novas oportunidades de interação com a arte, de apropriação e de coabitação no espaço público, que, em um entrecruzamento entre as práticas artísticas e sociais, propiciou paisagens inusitadas do visível (RANCIÈRE, 2012a).

## 4.1. Contexto

### O espaço urbano

A galeria A Gentil Carioca está localizada no centro do Rio de Janeiro, nas imediações de uma das mais tradicionais e dinâmicas áreas de comércio popular da cidade, conhecida como SAARA. Próxima ao porto, a região foi constituída no final do século XIX, em torno de um dos principais eixos viários e de desenvolvimento da cidade na época - a Rua da Alfândega. Ocupada por imigrantes de diferentes nacionalidades, os quais estabeleceram pequenos negócios para o sustento da família, teve o comércio atacadista como característica inicial - principalmente de bebidas, gêneros alimentícios, tecidos e produtos de armarinho -, que se transformou a partir das primeiras décadas do século XX, com o início do processo de industrialização e o predomínio do comércio varejista (CUNHA; LE METRO, 2010).

Figura 29 – Foto aérea, área central do Rio de Janeiro, Brasil



Fonte: *Google Earth*.

A denominação SAARA está relacionada à associação dos comerciantes locais - Sociedade dos Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega -, criada em 1962 como um ato de resistência às intervenções urbanísticas que afetavam o tecido urbano da região. Já na década de 40, O Plano de Remodelação, Extensão e Embelezamento da Cidade do Rio de Janeiro, conhecido como Plano Agache<sup>57</sup>, acarretou na construção da Avenida Presidente Vargas e na destruição de inúmeras

<sup>57</sup> Elaborado pelo arquiteto-urbanista francês Hubert Donat Alfred Agache.

lojas, residências, igrejas e parte significativa do parque Campo de Santana, impactando não só as relações econômicas, mas também sociais da região (CUNHA; LE METRO, 2010). Os suportes ideológicos destas iniciativas foram os ideais de progresso e modernização assimilados da realidade europeia, vinculados ao discurso dos higienistas, que, ao buscarem um rompimento com o passado colonial, perpetuaram a colonialidade (PINHEIRO; FIALHO JR., 2006). A intensa valorização do solo urbano da área central, decorrente das intervenções, acabou por expulsar a população de baixa renda. Boa parte das pessoas atingidas pela remodelação permaneceu nas áreas deterioradas do centro, pois a Zona Norte e os subúrbios, não eram alternativa de moradia para os que sobreviviam de biscates ou recebiam diárias irrisórias (PINHEIRO; FIALHO JR., 2006).

No final dos anos 50, a adiada construção da Avenida Diagonal, presente no Plano, voltou à discussão e com ela a possibilidade de mais desapropriações e demolições. Diante disso, os comerciantes se organizaram em uma associação que representasse oficialmente os interesses coletivos e, assim, garantiram a sua permanência no local. Atuante desde então, a entidade sem fins lucrativos administra os serviços locais<sup>58</sup> em uma estratégia de enfrentamento e resposta às intenções do urbanismo oficial, enquanto mobilização política e social e reafirmação dos interesses comuns aos comerciantes locais (CUNHA; LE METRO, 2010).

O SAARA é formado por onze ruas no quadrilátero compreendido entre a Avenida Presidente Vargas e a Rua Buenos Aires - na direção Norte/Sul - e entre a Rua dos Andradas e a Praça da República - na direção Leste/Oeste -, porém o comércio se estende para além deste polígono e abarca a Rua Gonçalves Léo, onde se situa a galeria A Gentil Carioca. Segundo Márcio Botner (2020)<sup>59</sup>, sócio fundador da galeria, ela está distante uma quadra desse quadrilátero onde não circulam automóveis, na extensão da área de comércio, ainda nomeada como SAARA, em dois edifícios, um de 1923 e outro sem data definida (informação verbal)<sup>59</sup>, de dois e três pavimentos, respectivamente. O conjunto arquitetônico da região<sup>60</sup>, inicialmente conjugava o espaço de moradia e de trabalho, em unidades unifamiliares, multifamiliares ou em cortiços e casas de cômodos, a depender da

---

<sup>58</sup> Serviços de limpeza, coleta de lixo, transporte de mercadorias, propaganda e segurança da área.

<sup>59</sup> Informação fornecida pelo sócio fundador da galeria Márcio Botner, durante entrevista realizada em 21/12/2020. Suas declarações posteriores, constituintes desta seção, fazem parte da mesma entrevista.

<sup>60</sup> O conjunto de edifícios data do final do século XIX e do início do século XX e tem o casario eclético como predominante (CUNHA; LE METRO, 2010).

situação financeira das pessoas. Mais tarde, os sobrados passaram a ser usados como depósito ou escritório, embora, alguns comerciantes ainda residam no local.

O SAARA abriga cerca de 1.250 lojas, é acessível por diversos meios de transporte coletivos<sup>61</sup> e recebe diariamente um grande número de pessoas provenientes das mais variadas regiões da cidade, atraídas pela diversidade e baixo preço dos produtos - artigos de vestuário, tecidos, armarinho, brinquedos, bijuterias, artigos para festas e papelaria, além de lojas de joias e chapeados, restaurantes e lojas de especiarias (CUNHA; LE METRO, 2010). A rua é elemento fundamental na região, com seu aspecto visual e o sonoro característico de sua utilização pela prática do comércio praticado e também, de sociabilidades locais. Os comerciantes costumam expor as mercadorias na rua junto à entrada das lojas em balcões removíveis, oferecendo a possibilidade de tocá-las e manuseá-las. (CUNHA; LE METRO, 2010). Por concentrar uma infinidade de atividades econômicas, torna-se uma área estratégica para a obtenção de trabalho e renda. Condição que acarreta em oportunidades para as pessoas em situação de rua e que faz do centro do Rio de Janeiro, portanto, a área da cidade com o maior contingente e densidade desta população (DANTAS, 2007).

População de rua, segundo estudo do Departamento de Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro em 1999 (DANTAS, 2007), é o conjunto de indivíduos<sup>62</sup> que vivem continuamente nas ruas ou que dependem de atividade constante implicando em pelo menos um pernoite semanal nas ruas. Muitos foram expulsos de suas casas pelo desemprego, outros pelo preço dos imóveis ou pela violência do tráfico. E um número cada vez maior pernoita nas ruas pela dificuldade em pagar o transporte de volta para casa. Segundo dados da organização humanitária internacional Médicos sem Fronteiras – MSF (DANTAS, 2007), nove em cada dez pessoas em situação de rua do Rio de Janeiro são trabalhadores: recolhem material reciclável, são biscates ou vendedores ambulantes. Ainda foram identificados funcionários públicos, garis, diaristas e operários da construção civil e indústria naval. Essa dura realidade local foi mote de **Cidade Dormitório**, como será explorado adiante. Apesar da rua na região acolher uma população diversa, esses trabalhadores em situação de rua se encontram à margem e invisibilizados.

---

<sup>61</sup> Trem, metrô e ônibus (CUNHA; LE METRO, 2010).

<sup>62</sup> O estudo aponta como perfil dos adultos em situação de rua no Rio de Janeiro: homem, negro ou pardo, já frequentou a escola (quatro anos e meio de estudo, mesma média do País), está no auge de sua idade produtiva (média de 38 anos) e vive de atividades informais (DANTAS, 2007).



## 4.2. Produção artística

### A instituição e seu projeto

#### A Gentil Carioca

A ausência de um circuito artístico bem estruturado no Rio de Janeiro no fim do século XX e início do XXI, resultante do encerramento da atividade de diversas galerias e do distanciamento do fomento governamental à cultura na década de 1990, fez surgir uma nova geração de produtores de arte, impossibilitados de se inserir no - e/ou incompatíveis com o - contexto da arte vigente. Assim, na década dos anos 2000, despontaram coletivos, propostas e espaços que buscavam novos agenciamentos e experimentações, ao invés de reforçar as exclusivas trajetórias individuais, na produção de arte na cidade (PIRES, 2007). De tal modo que novas galerias e espaços expositivos, além de novos editais de incentivo à cultura, acabaram por incluir toda uma produção que estava à margem do circuito institucional.

Nesse íterim é que se insere A Gentil Carioca, uma galeria de Arte Contemporânea, fundada em 2003 por três artistas – Márcio Botner, Ernesto Neto e Laura Lima. Segundo Botner, ela nasce da vontade de viabilizar um espaço idealizado, criado e gerenciado por artistas na cidade, mas apoiado na experiência de Ernesto Neto com galerias. A Gentil Carioca se apresenta como um agente independente de transformação social e um espaço para pensar, produzir, experimentar, celebrar e comercializar a arte (A GENTIL CARIOCA, [20-]). Segundo o sócio fundador, independente enquanto possibilidade de criar e correr os riscos. A localização da Gentil Carioca revela a importância dada por eles<sup>63</sup> a essa porção da cidade e à expansão do circuito artístico para uma área não convencional, que sai do eixo constituído e reconhecido, junto ao mar. Estar no SAARA reforça o caráter experimental da galeria, que se estende ao perfil dos artistas representados - muitos dos quais são participantes de coletivos artísticos e praticantes da intervenção urbana. De acordo com Botner, a galeria foi uma das primeiras iniciativas no Rio de Janeiro com este perfil, de espaço de experimentação, para além de comercialização. E atualmente é uma das poucas galerias do país que recebe tanto colecionadores e curadores estrangeiros, como promove ações públicas nas ruas da

---

<sup>63</sup> Botner conta em entrevista, que tanto ele como Neto tinham relação com o centro da cidade, especialmente por conta de seus ateliers. O dele ocupava anteriormente o edifício agora da galeria.

cidade (SILVA, 2011).

O início da Gentil Carioca foi marcado por uma profusão de ideias e iniciativas, além da ocupação da rua, que aconteceu naturalmente por conta das aberturas de exposição e um posicionamento distinto de outras galerias, fato que atraiu artistas e jovens curadores. Além destes, a pesquisadora Ana Emília da Costa Silva (2011) afirma que a galeria, por meio de suas ações e festas na rua, atrai estudantes, ambulantes e outros comerciantes da região – pipoqueiros, vendedores de bebida e, em dias de muito calor, de picolés e água de coco. Ela assegura que “seja nas conversas entre artistas e comerciantes, seja no contato com trabalhos artísticos, desenha-se sobre aquele espaço expositivo preexistente, um novo terreno” (SILVA, 2011, p. 59). Botner afirma que logo no início, em 2005, surgiram projetos<sup>64</sup> importantes, ligados à arte pública, os quais permanecem até hoje e permitem a realização de trabalhos muito distintos dos exibidos dentro da galeria. A constante transformação e atualização por que passou a Gentil, não acarretou em abrir mão da aposta no risco. Nesse sentido, novas iniciativas<sup>65</sup> relacionadas à cidade surgiram, reforçando a importância da continuidade das ações, principalmente no Brasil onde, segundo ele, a área cultural padece.

### O projeto Parede Gentil

Entre os projetos da galeria<sup>66</sup> está o Parede Gentil, que convida um artista a realizar uma intervenção na parede externa da galeria – no cruzamento da Rua Gonçalves Léo com a Rua Luís de Camões - pelo período de quatro meses, financiada por um colecionador. Assim, torna a arte algo público, acessível às pessoas e uma oportunidade de diálogo. Conforme Ana Emília da Costa Silva (2011) o projeto é a ligação mais expressiva entre a galeria e a região, ao proporcionar a convivência com trabalhos de arte, provocar o interesse, além de opiniões de

<sup>64</sup> Os projetos Camisa Educação, Parede Gentil e Abre Alas.

<sup>65</sup> O projeto Alalaô – descrito a seguir -, além de outras propostas onde as obras foram deslocadas para a praia e para a encruzilhada do centro histórico – onde a galeria se insere – em uma relação com a cidade, a arquitetura e os passantes. Estas outras propostas têm relação com feiras de arte.

<sup>66</sup> Os projetos são: Camisa Educação - um artista é convidado a criar uma camisa, abordando o tema Educação e incluindo esta palavra. Visa inserir o artista como agente social e cultural na sociedade e possibilitar uma exposição itinerante, a partir dos que carregam as camisas; Abre Alas – uma exposição voltada a jovens artistas e/ou coletivos brasileiros – e posteriormente também estrangeiros – mediante inscrição em edital e envio de portfólio e proposta expositiva a ser selecionada. A Gentil Carioca oferece montadores, festa de abertura, catálogo colorido e divulgação na imprensa. As obras podem ser comercializadas e o valor é dividido igualmente entre artista e instituição; Alalaô.- promove integração da arte aos espaços públicos, por meio de ações e intervenções nas areias das praias da cidade do Rio de Janeiro; e Parede Gentil.

passantes e comerciantes dos arredores. A pesquisadora diz ter presenciado uma relação amistosa e receptiva por parte dos vizinhos, revelada na fala de um comerciante local: “A parede é mais conhecida que a galeria por aqui” (SILVA, 2011, p. 53). Segundo ela, os trabalhos da Parede Gentil são bastante visíveis nos dias em que o comércio não está funcionando, ao passo que se misturam ao cotidiano – a pessoas e mercadorias - nos dias úteis.

Botner conta que o projeto nasceu da relação deles com a rua, de observarem aquela parede cega a partir do bar em frente, local onde se reuniam para conversar. Assim, idealizaram o projeto, o qual se mostrou possível por conta da proximidade com algumas pessoas da prefeitura, que valorizavam o cuidado deles em relação aos edifícios sede da galeria e viram com bons olhos a iniciativa. Inicialmente, a ideia era ocupar a parede com quatro propostas ao ano, acompanhando as mudanças de estação, mas essa frequência se mostrou difícil e foi reduzida a duas propostas ao ano, em média, conforme informações constantes do *site* da galeria (A GENTIL CARIOCA, [20-]). De acordo com o sócio fundador, para eles era importante a mistura com o bairro, a aproximação e diálogo com a audiência, o passante, as pessoas que vão ali comprar, os comerciantes, o dono da barbearia, da vidraçaria e os demais.

Para o projeto Parede Gentil, tanto o artista, quanto o colecionador são importantes. Ele não parte de um edital, mas do recebimento de projetos de artistas interessados em propor algo para a Parede, como também da aproximação da galeria a algum artista para saber se tem interesse em participar. Quanto ao chamado colecionador, é alguém que financia a produção da obra e apoia o projeto, mas, o termo, diz Botner, é uma provocação, pois não há nada a comprar, além de que muito poucas poderiam ser colecionáveis. Esse apoio, apesar de possibilitar a realização de uma obra, não remunera a galeria ou o artista e também não é vinculado a uma proposta artística ou a um artista específicos, mas ao Parede Gentil. Desta forma, a experimentação não é tolhida, visto que o fornecimento dessas informações poderia acarretar em desistência à contribuição para uma ideia específica. Por fim, ele afirma não ser simples manter o projeto depois de tantos anos, algo possível somente por ainda existirem pessoas que entendem a sua importância e o apoiam.

Até hoje a Parede Gentil contou com trinta e sete edições que abarcaram diversas linguagens artísticas, entre elas: instalação, escultura, lambe-lambe,

fotografia, pintura, desenho, entre outras. Botner afirma que esses “rótulos” são um tanto antiquados, por isso eles não criam nomenclaturas para cada Parede, mas as consideram todas intervenções urbanas. Afirma que cada uma tem sua especificidade, mas que muitas vezes elas transitam entre linguagens e exemplifica com **Cidade Dormitório** de Guga Ferraz.

## O produtor

Guga Ferraz é artista, nascido no Rio de Janeiro. Tem ligação com ações artísticas em espaços públicos, com iniciativas coletivas de artistas e criação de espaços alternativos de exposição e instâncias experimentais na cidade do Rio de Janeiro no início deste século, tais como Atrocidades Maravilhosas<sup>67</sup>, Zona Franca<sup>68</sup> e Alfândega<sup>69</sup>. O interesse de Guga (2020)<sup>70</sup> pela cidade surgiu por meio da prática do *skate*, por circular e vivenciar a urbe e por ter cursado – 1992 a 1996, sem concluir – Arquitetura e Urbanismo, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), antes de se graduar em escultura pela Escola de Belas Artes (UFRJ), em 2001 (informação verbal)<sup>70</sup>. A influência do andar de *skate* passa por sentir a rua como sua – “quase como um *playground*” – e de ver tudo atentamente e de forma diferente - sempre em movimento e em risco. Enquanto a Arquitetura lhe ofereceu uma escala para compreender as coisas em outra dimensão, para projetar e imaginar tudo; a Escola de Belas Artes foi um importante espaço de encontro e articulação entre artistas com interesses comuns, os quais começaram a trabalhar coletivamente, em contraposição ao trabalho individual, tão presente na esfera da arte (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, 2013).

Guga conta que cresceu no bairro da Tijuca - um lugar, segundo ele, muito violento -, onde frequentemente escutava tiros e depois morou perto de outras áreas de conflito. Assim, diz ser difícil dissociar da violência urbana. Apesar da beleza do Rio de Janeiro, o artista aponta para sua brutalidade e desumanidade, materializada

---

<sup>67</sup> O projeto Atrocidades Maravilhosas foi proposto pelo artista Alexandre Vogler e reuniu vinte artistas em uma ação coletiva na cidade colando lambe-lambes em locais específicos, sem autorização, interagindo com a população de maneira direta, efetiva e afetiva. E, por fim, suprimindo a falta de espaço para a produção de jovens artistas no Rio de Janeiro.

<sup>68</sup> Zona Franca acontecia às segundas-feiras, de 2001 a 2002, na Fundação Progresso e era algo experimental criado por um grupo muito grande de artistas que saíram da UFRJ, sem curadoria, onde um fortalecia o trabalho do outro. Mais de 300 artistas passaram por lá.

<sup>69</sup> Alfândega teve duas edições, em 2003, em que vários artistas foram convidados – entre eles Laura Lima, Ernesto Neto e Márcio Botner, sócios fundadores da Gentil Carioca.

<sup>70</sup> Informação fornecida pelo artista Guga Ferraz, durante entrevista realizada em 27/10/2020. Suas declarações posteriores, constituintes desta seção, fazem parte da mesma entrevista.

tanto na transfiguração da sua natureza - decorrente das grandes intervenções urbanísticas e dos grandes eventos – como na arquitetura e no mobiliário urbano – bancos com hastes para as pessoas não se deitarem e viadutos com pedras embaixo para as pessoas não dormirem, etc. Embora entenda a cidade como um lugar agressivo e cruel, é encantado por suas camadas, suas sobreposições, suas transformações e sua apropriação pelas pessoas. Entende que ela poderia ser mais afetuosa. Diz-se interessado por suas histórias, que são, segundo ele, contadas nela e por ela: “A cidade é um pano de fundo e ao mesmo tempo é o sujeito” (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, 2013).

A produção de Guga Ferraz tem como mote a violência urbana, a exclusão social, as relações entre indivíduo e cidade, o viver na cidade, a própria cidade como lugar; e se vale, entre outros suportes, da própria estrutura urbana - parede de edifícios, muros, postes, viadutos, placas de sinalização e ônibus para seus trabalhos. Estes borram os limites entre arte, arquitetura, cidade e vida cotidiana e operam como provocações, que evidenciam problemas sociais ou questões ignoradas por grande parte da população, instituições e governos. Guga entende que a solução dessas questões não diz respeito a um papel do artista ou da arte, pois mesmo um trabalho meticuloso, ao estar na rua, não é controlável ou tem resultado previsível<sup>71</sup>. Suas obras reverberam junto aos cidadãos, às instituições – polícia, concessionárias de ônibus, igreja – e à mídia.

A produção do artista, que estava fora do circuito institucional, começou a fazer parte deste em 2005, ao ser representado pela galeria A Gentil Carioca, o que se manteve até 2017, quando passou à Galeria Artur Fidalgo. Mas Guga transita entre circuitos, atuando junto a instituições de arte e de cultura - por meio de intervenções urbanas, instalações, exposição de objetos e desenhos -; ao mesmo tempo que fomenta e participa de ações coletivas - como o projeto “4quina, interferências sobre cruzamento de vias”, em 2016, uma tentativa de vincular ação de rua com as mídias sociais<sup>72</sup>.

---

<sup>71</sup> Em entrevista, constante do apêndice desta dissertação, Guga Ferraz comenta sobre várias situações de indeterminação, que tiveram traduções e respostas imprevisíveis das pessoas, das instituições e da cidade.

<sup>72</sup> <https://www.facebook.com/4QUINA/>

## A Instalação Contemporânea

**Cidade Dormitório**, concebida pelo artista Guga Ferraz, constou da quinta edição do projeto Parede Gentil e permaneceu junto à parede externa da galeria A Gentil Carioca de 28 de abril a 25 de agosto de 2007. Consistia em uma cama beliche de oito andares, acessados por uma escada, com estrutura de ferro chumbada à parede, além de grades de madeira e colchões com lençóis coloridos em todos os pavimentos.

Figura 30 - Fotografia de **Cidade Dormitório** junto à parede da galeria A Gentil Carioca



Fonte: Santos, 2007.

A concepção da obra partiu de um questionamento do artista sobre o espraiamento urbano, o morar longe do trabalho e o déficit habitacional e de políticas públicas na cidade. O tema da falta de moradia, segundo Guga, já havia sido mote de um trabalho anterior - *Dormindo*<sup>73</sup>, de 2006 – e foi reavivado em 2007 por conta dos longos deslocamentos de trem até Realengo - zona oeste da cidade – para um trabalho, em que seguia no sentido contrário dos trabalhadores do centro e

<sup>73</sup> Consistia em um lambe-lambe com a sua imagem deitado, que era colado próximo ao chão.

refletia sobre toda essa problemática, que se somou à observação da presença de pessoas em situação de rua na região do SAARA. Assim, o artista afirma que **Cidade Dormitório** trata de desigualdade e se relaciona com as transformações urbanas da cidade e com as exclusões resultantes destas, presentes não só na atualidade como constituintes da história do centro. Ele lembra que o dormir na rua não é necessariamente uma escolha, mas muitas vezes uma contingência da questão econômica. Para Guga, apesar de **Cidade Dormitório** tratar de violência, tem um pouco de poesia. É uma sugestão de mobiliário urbano, uma escultura em um conceito de arquitetura (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, 2013), uma alusão a uma cidade mais afável, a uma arquitetura carinhosa, como resposta a essa agressividade impressa no urbano.

**Cidade Dormitório** faz uso da repetição, tão presente nos trabalhos do artista. Ela partiu de um desenho em escala, que repete quatro vezes as medidas do beliche de suas irmãs - 1,74 x 2 x 1m -, para depois ser confeccionado por um serralheiro conhecido da galeria e ter sua produção garantida pelo financiamento da família Wright, que fez o papel de colecionador, previsto no projeto Parede Gentil. O artista disse ter ficado curioso em como seria a reação das pessoas, se haveria algum tipo de apropriação da obra, o que acabou acontecendo. Ele lembra de uma coabitação: das crianças usando a obra para brincadeira; das pessoas em situação de rua a ocupando como dormitório; além de outros frequentadores da galeria a utilizando como lugar de descanso após os eventos da instituição, o que será detalhado na próxima seção.

Figuras 31 e 32 – **Cidade Dormitório**: *frame* de vídeo da obra e de sua ocupação em detalhe



Fonte: A Gentil ([200-]).

Por conta da preocupação com a segurança das pessoas, caso alguém resolvesse se apropriar da obra, a estrutura foi reforçada e cuidadosamente fixada na parede, além de prever um elemento de proteção na escada que dava acesso a todos os andares. Segundo Guga, havia um esgarçamento dos limites do que se poderia fazer na rua, onde a obra fica sujeita ao acaso e a manifestações. Sobretudo nessa situação, em que não havia monitor ou segurança. Os moradores e trabalhadores do entorno, conhecedores do artista, é que ficavam atentos ao que acontecia e interagiam nas discussões. Há uma divergência entre os relatos deste e do sócio fundador da galeria quanto ao pedido de autorização do uso do espaço público aos órgãos municipais para a instalação. O primeiro afirma que não havia autorização e que uma viagem, posterior à abertura da obra, foi estratégica ao dificultar as tentativas de comunicação e os questionamentos oficiais, com consequente não retirada da obra. Já o segundo diz não se lembrar como foi esta edição nesse sentido, mas que, pela proximidade com a prefeitura por conta do cuidado com o edifício histórico, por vezes tinham permissão, conseguindo um documento oficial.

Márcio Botner (2020)<sup>74</sup> acredita que a permanência da obra, mesmo sendo temporária, foi possível por sua localização, isto é, por estar no centro e não em uma área nobre da cidade, onde provavelmente seria questionada e removida (informação verbal)<sup>74</sup>. Relata que a galeria fazia tanto a manutenção da obra, relacionada à limpeza, como também tratava da intermediação com os vizinhos, processo descrito por ele como intenso. Segundo o jornal Extra, três meses depois da abertura, apenas três camas permaneciam com seus colchões (KORSCH, 2007). **Cidade Dormitório** suscitou diversas discussões quanto à situação do local, à segurança das pessoas que utilizavam a cama e à proposta artística; assim como respostas distintas tanto de pessoas como veículos de imprensa, pois, enquanto algumas pessoas gostavam do trabalho, outras o desaprovavam.

Segundo Guga, sua vontade era deixá-la instalada na rua, para que as pessoas pudessem usar de vez em quando, além de criar várias obras como aquela e espalhar pela cidade (KORSCH, 2007). Mas como isso não foi possível, **Cidade Dormitório** se tornou temporária, uma brecha para um desvio, para que situações não comumente visíveis nessa região de comércio popular se colocassem na

---

<sup>74</sup> Informação fornecida pelo sócio fundador da galeria Márcio Botner, durante entrevista realizada em 21/12/2020.



paisagem e evidenciassem uma realidade. O artista e crítico de arte Rubens Pileggi Sá (2007), ao comentar a obra, diz que neste não há algo tão filantrópico como nos trabalhos de Wodiczko<sup>75</sup>, pois sua ambiguidade, entre o funcional e o estético, fazia qualquer pessoa desconfiar daquilo e se perguntar sobre o que via, ao invés de se questionar se o que via era arte. Ainda, em complemento à percepção sobre o trabalho, Sá (2007, p. 5) diz que o “enfrentamento com o suporte vida é que o torna instigante, desafiador, pois, ao levar em consideração o contexto onde a obra é exposta, permite uma aproximação com as pessoas, dentro de questões que lhe são pertinentes [...]”<sup>76</sup>.

Figuras 33 e 34 - Fotografia da apropriação de **Cidade Dormitório**



Fonte: A Gentil Carioca (2007).

<sup>75</sup> *Homeless Vehicle*, citado no capítulo 1.

<sup>76</sup> Segundo Sá (2007), não dá para falar de Cidade Dormitório e esquecer *Ninhos*, de Oiticica. Pontua que, enquanto *Ninhos* são pensados e executados para dentro da Galeria de Arte, do Museu, do Espaço Institucional, Cidade Dormitório está na rua, dialogando com a cidade, afrontando o Espaço Público. Afirma que o trabalho de Oiticica se torna estetizado, quanto mais se torna público, arquitetural, como um parque de diversões sinestésico.

Em relação ao embate com a realidade, Guga acredita que o trabalho conta uma história em cada lugar em que é instalado, a depender da cultura local. Posteriormente, ao ser instalada em outros contextos, **Cidade Dormitório** teve outras reverberações. Ao integrar a exposição *A Rua*, na programação do *Europália.Brasil*, junto à parede externa do Museu de Arte Contemporânea da Antuérpia (M\_HKA), na Bélgica em 2013, a Instalação foi depredada, teve suas grades quebradas algumas vezes e substituídas por grades de metal nos primeiros quatro andares. Segundo Guga, por conta da questão da imigração, como um recado: “a gente não quer isso e esses corpos aqui”. Também, foi instalada no bairro de Polanco - uma região sofisticada da Cidade do México -, no contexto do *Proyecto Fachada*, em frente à Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS). Nesta ocasião foi construída com quatro pavimentos apenas - por conta dos terremotos - e foi utilizada somente pelas pessoas que frequentavam a galeria, mesmo com a curadora Elena Ortiz afirmando que a obra estaria à disposição de quatorze mil pessoas que vagueiam nas ruas da cidade (SAPS, 2012). Conforme Guga, esse fato se deu por ser uma área muito vigiada por policiais.

Figuras 35 e 36 - Fotografia de **Cidade Dormitório** no contexto do *Proyecto Fachada*, SAPS, México



Fonte: SAPS (2012).

### As linguagens

As obras de Guga Ferraz borram as fronteiras entre as disciplinas. Ele se diz interessado em se situar entre o que é legal e não é, o que é arte e não é, “uma espécie de ziguezague”. Conta que se formou em escultura apresentando uma performance, que se chamava *Coluna* e consistia em um encaixe de pessoas, formando uma escultura que lembrava uma coluna vertebral (UNIVERSIDADE

FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, 2013). Sua formação possibilitou a expansão do que entende por um trabalho de arte, acreditando, assim, na mistura com o urbano, com a arquitetura, com a publicidade. Algo a ser visto na cidade sem um ponto de vista preciso ou uma determinação em ser arte. Alguma coisa para as pessoas se interrogarem e ficarem na dúvida sobre o que realmente é. Uma obra a qual permita outras relações que não as estabelecidas. Ele acredita que a potência de um trabalho está em qualquer lugar - na rua, na parede - onde outras possibilidades são criadas. Uma tentativa de esgarçar os limites do que se pode fazer na rua.

O artista insere **Cidade Dormitório** nessa ideia de ziguezague - de embaralhamento - e a considera tanto um objeto de arte – uma escultura – para ser contemplado; quanto um objeto funcional – uma sugestão de mobiliário urbano – para ser utilizado; como também tem ligação com um conceito de arquitetura. Fato que Botner (2020)<sup>77</sup> concorda, mas especifica que a entende como sugestão de mobiliário urbano, a depender do contexto (informação verbal)<sup>77</sup>. Afirma que a tentativa de enquadramento da obra em uma linguagem específica, o relembra os salões de arte antigos, quando era preciso se inscrever em pintura, ou escultura, ou desenho, ou fotografia, ou instalação; e acredita que isso mudou, pois atualmente é possível vincular muitas referências.

**Cidade Dormitório**, depois da Parede Gentil e para além dos contextos já citados, foi utilizada pelo projeto Coleções, junto com outras obras<sup>78</sup>, como cenário e elemento de interação em performances de dança dos artistas da Intrépida Trupe. Circulou por espaços como o Edifício Gustavo Capanema (RJ), Inhotim (MG), Parque Lage (RJ), Palácio de Cristal (RJ), entre outros, onde passou a ter um outro tipo de relação com o corpo, o contexto e a cidade. Por fim, **Cidade Dormitório**, enquanto maquete, faz parte do acervo do Museu da Maré, no Rio de Janeiro e foi uma doação do artista.

---

<sup>77</sup> Informação fornecida pelo sócio fundador da galeria Márcio Botner, durante entrevista realizada em 21/12/2020.

<sup>78</sup> Obras dos artistas Raul Mourão, Marta Jourdan e Pedro Bernardes.

### 4.3. Meios, redes e comportamentos

#### Os meios de comunicação

Desde o início do século XX, a imprensa carioca esteve atenta às ações coletivas empreendidas no espaço urbano pelo grupo de artistas proveniente da UFRJ, entre eles, Guga Ferraz. Este afirma nunca a ter procurado, apenas inseria seus trabalhos na cidade e a reverberação destes acabava por gerar interesse por parte dela (informação verbal)<sup>79</sup>. As características marcantes de sua obra, no limiar do que era considerado arte ou não, acabavam por revelar quem era seu autor. Mas, segundo o artista, seus trabalhos eram citados na imprensa, comumente, em áreas como editorial e policial e não na área cultural, por ser algo estreitamente ligado à realidade da cidade, a questões urbanas e à repercussão junto aos cidadãos.

**Cidade Dormitório** provocou interesse de dois jornais do Rio de Janeiro, ambos do Grupo Globo, mas com perfis diferentes. Enquanto o Extra - um jornal popular - fez uma matéria de página inteira sobre o trabalho, com foco tanto nas pessoas em situação de rua, como na proposta artística; O Globo entrou em contato com o artista para questioná-lo sobre reclamações de suposta sujeira no local e recuou quando soube da reportagem do veículo parceiro (MAC USP, 2011). A matéria do Extra, publicada no caderno Geral e intitulada “Arte é beliche gigante para moradores de rua – Instalação de Guga Ferraz abriga gente que não tem onde dormir”, denota o alcance da obra e sua inserção no cotidiano da cidade. A partir de um conteúdo com linguagem acessível e cotidiana, pôs foco na história de pessoas que habitualmente permanecem invisibilizadas aos olhos de muitos, assim como deu voz a elas e aos passantes, que opinavam sobre o problema da moradia e também sobre a arte. A matéria traz à tona questões urbanas recorrentes e antigas, como na fala de Luís, ocupante da **Cidade Dormitório**, que afirmou pensar que as camas haviam sido construídas pela prefeitura como forma de tirar as pessoas em situação de rua das calçadas na época dos Jogos Pan-Americanos (KORSCH, 2007).

---

<sup>79</sup> Informação fornecida pelo artista Guga Ferraz, durante entrevista realizada em 27/10/2020. Suas declarações posteriores, constituintes desta seção, fazem parte da mesma entrevista.

Figura 37 - Matéria publicada no jornal Extra sobre Cidade Dormitório

EXTRA • Domingo 29 de julho de 2007

GERAL

**PRÉDIO AO AR LIVRE**

# Arte é beliche gigante para moradores de rua

Instalação de Guga Ferraz abriga gente que não tem onde dormir

**NATALIA VON KORSCH**  
natalia.korsch@extra.inf.br

De 17 degraus que separam o chão do oitavo andar da gigantesca beliche instalada numa parede do Centro levam também àquela que Luis, de 24 anos, chama agora de "casa". Sem sobrenome, família ou um lar de verdade, ele mora na última das oito camas instaladas pelo artista plástico Guga Ferraz, em abril deste ano, na parede da galeria A Gentil Carioca, na esquina das ruas Gonçalves Ledo e Luis de Camões.

Luis foi o último morador de rua a ocupar a enorme estrutura de ferro e madeira que, na inauguração, estava ainda com colchões e lençóis limpos. Hoje, três meses depois, apenas três camas permanecem com seus colchões, duas das quais têm ocupantes fixos: um coqueiro de programa e empresário que passa os dias perambulando com um copo de café pelas ruas do Centro, e Luis, o recém-chegado do último andar.

Os outros achavam que isso era uma falcatrua e a qualquer momento ia fechar com a gente dentro. Mas eu não tenho medo, por isso vim morar na cobertura. Agradeço muito esse artista por ter feito isso aqui, foi uma ótima ideia. Para quem vive nas ruas, é um paliativo — disse ele que, até a visita do EXTRA, na madrugada de uma sexta-feira friorenta, achava que as camas haviam sido construídas pela prefeitura, como furma de tirar os mendigos da rua na época dos Jogos Pan-Americanos.

Há cinco anos vivendo na rua, Luis caprichou na arrumação do seu andar. Além do colchão, há também dois lençóis, uma toalha, e os diversos papéis com os quais, agora, ele se protege do sol, da chuva e dos olhares curiosos.

Satisfeito com o destino de sua obra, Guga Ferraz só lamenta ter de retirar as camas no dia 25 de agosto, quando a exposição terminar.

— Vou procurar um outro lugar onde eu possa deixá-la permanentemente. Na verdade, minha vontade era criar várias obras como essa e espalhar pela cidade. Eu coloquei na parede exatamente para servir de pouso para as pessoas que, às vezes, não têm como voltar para casa, ou não têm casa.

**Muitos curiosos**  
Diariamente, dezenas de curiosos param em frente à obra, perguntando-se o que se trata aquilo. O barbeiro Aurélio Pereira da Silva, de 51 anos, há 28 passando pela Gonçalves Ledo, estava tão acostumado ao trajeto que demorou a reparar na nova "paisagem".

— Eu passo aqui todo dia e só agora fui descobrir que se trata de uma cama. É uma ideia excelente, pelo menos as pessoas têm um lugarzinho para dormir.

Já o contador, e crítico de arte nas horas vagas, João Epifânio, de 55 anos, não gostou das instalações.

— Arte não precisa ser uma coisa útil, isso é horrível. Aos olhos do brasileiro, isso não é obra de arte, pois gente dormindo na rua é o mesmo cotidiano — reclamou o contador.

**BELICHE GIANTE** oito andares ocupados por moradores de rua



**Rotina mantida enquanto tiver a cama na cobertura**



LUIS OLHA A VISTA DE SEU ANDAR: ele escolheu a cobertura

— Toda manhã, por volta das 7h, Luis acordou, reza o seu terço de plástico branco, dobra os lençóis, guarda os materiais de um papélio que serve de armário, arruma os poucos pertences numa bolsa de pano e vai "ganhar a vida", como costuma dizer. Apesar de morar na rua, mantém os hábitos dos tempos em que vivia em uma casa confortável, em Irajá: não começa o dia sem lavar o rosto e escovar os dentes numa padaria próxima. Ao ser perguntado se já teve problemas com a polícia, motivo pelo qual relutaria em dizer o sobrenome, ele nega, veementemente.

— Eu sou do bem, estou nas ruas por falta de opção.

**Bico de operário**  
Durante a semana, Luis corre atrás de bicos como operário. Aos sábados e domingos, cumpre uma extensa agenda religiosa, tendo em vista, além do conforto da alma, as refeições servidas após os cultos e missas. Extremamente educado e eloquente, ele se ofereceu até para ajudar o artista plástico a melhorar sua obra.

— Acho que esse Guga podia dar um acabamento melhorzinho para as camas, como passar um zarcão para não enferrujar o ferro. Eu sei fazer isso — diz, orgulhoso Luis que já procura outro lugar para ficar quando tirarem o beliche.

Fonte: Korsch (2007).

O artista comenta que seus trabalhos, por tratarem de assuntos ligados ao cotidiano da cidade, têm um desdobramento na mídia e, assim alcançam muitas pessoas. No caso de **Cidade Dormitório**, ele acredita que o jornal foi um meio muito importante para mostrar a força do trabalho e seu alcance, principalmente por inserir em um veículo popular - que geralmente trata de outros assuntos - uma discussão sobre arte contemporânea (MAC USP, 2011). A matéria trouxe algumas opiniões dos passantes, como a do barbeiro Aurélio Pereira da Silva - de 51 anos, que transitava na região há 28 anos – o qual achou a ideia excelente, pois possibilitava às pessoas terem um lugar para dormir. Ao passo que o contador, João Epifânio - de 55 anos - disse não ter gostado pois não considerava aquilo obra de arte, a partir do entendimento de que a arte não precisa ser útil e gente dormindo na rua era o cotidiano das cidades (KORSCH, 2007).

## Coabitações

**Cidade Dormitório** mobilizou pessoas e permitiu sua participação, seja pelo uso e ocupação da obra ou por fazerem dela um tema de discussão. Rubens Pileggi

Cidade Dormitório

Sá, artista e crítico de arte, presenciou a ocupação da obra por crianças do bairro, ao passar por ali, uma noite, dois dias depois da sua abertura. Se em um primeiro momento estavam curiosas, querendo saber o que era aquilo, logo em seguida acharam divertida a ideia daquele objeto e fizeram dele o seu brinquedo (SÁ, 2007) - um trepa-trepa, como lembra Guga Ferraz. Sá também assistiu à chegada da polícia que vigia o local, para averiguar o que estava acontecendo, a qual em seguida foi embora. Já Márcio Botner (2020)<sup>80</sup> comenta sobre a ocupação por parte das pessoas em situação de rua. Lembra de um homem que vinha com uma certa frequência, com seu cachorro, a bolsa, o chapéu e dizia que a obra era o seu apartamento (informação verbal)<sup>80</sup>. Com relação à mediação feita com os vizinhos, ele cita algumas reclamações, mas afirma se tratarem das especificidades da arte pública e ressalta a sua importância ao afetar as pessoas, seja em questões práticas ou filosóficas.

Figura 38 - Fotografia da apropriação de **Cidade Dormitório**



Fonte: Ferraz (2009).

---

<sup>80</sup> Informação fornecida pelo sócio fundador da galeria Márcio Botner, durante entrevista realizada em 21/12/2020.

Também, segundo matéria do Extra, feita três meses após a abertura do trabalho a partir de uma visita ao local na madrugada de uma sexta-feira, havia dois moradores fixos, um ex-garoto de programa e um ex-presidiário, além de um recém-chegado, Luís, de 24 anos – 5 dos quais vivendo na rua por falta de opção, depois de sair do bairro Irajá (KORSCH, 2007). Este não tinha sobrenome, família ou um lar de verdade, mas foi o último ocupante da última das oito camas, onde mantinha, além do colchão, dois lençóis, uma toalha e diversos papelões, que serviam como proteção ao sol, à chuva e aos curiosos. Sua rotina diária incluía uma reza, a arrumação dos lençóis, a colocação deles no armário improvisado de papelão, a acomodação dos poucos pertences numa bolsa de pano para depois sair, lavar o rosto e escovar os dentes numa padaria próxima e então partir para “ganhar a vida”, com bicos como operário. Seu depoimento ao jornal evidencia o medo presente entre as pessoas em situação de rua (KORSCH, 2007, p.13):

Os outros achavam que isso era uma ratoeira e a qualquer momento ia fechar com a gente dentro. Mas eu não tenho medo, por isso vim morar na cobertura. Agradeço muito esse artista por ter feito isso aqui, foi uma ótima ideia. Para quem vive nas ruas, é um palácio.

Figuras 39, 40 e 41 - **Cidade Dormitório**: *frame* de vídeo de sua ocupação



Fonte: A Gentil ([200-]).

A abertura da obra para o uso e ocupação, em seu encontro com a realidade, fez com que se tornasse um espaço praticado. Explicitou a condição das pessoas em situação de rua, que passaram a ser vistas. Segundo Guga, a única diferença era que estavam dispostos uns sobre os outros, o que inclusive dificultava atentados a fogo contra eles (MAC USP, 2011), ainda correntes no Brasil.

**Cidade Dormitório**

#### 4.4. Análise e conclusões parciais

**Cidade Dormitório** se caracteriza como Instalação Contemporânea, imbricada em uma prática plural, situada num contexto e não somente baseada em objetos, que se desloca e se insere em interações sociais e meios, ultrapassando o próprio campo (CANCLINI, 2016). Tal deslocamento e consequente aproximação com a sociedade e suas manifestações, tornou-se possível por conta de diversos elementos interligados e, por vezes, justapostos, como também alguns traços específicos. Os elementos contam com: espaço urbano, instituição e seu projeto, produtor, instalação e suas linguagens, meio de comunicação e coabitações. Enquanto os traços são: experimentação, democratização e transitoriedade.

Como expressão estética contemporânea, aproxima-se tanto da noção de imbricação estética, enunciada por Canclini (2016), como também de nicho estético, definido por Silva (2014), por constar de uma prática complexa pautada em uma arquitetura experimental e transitória, que conecta arte, corpo físico e espaço público, em um processo relacionado ao debate urbano latino-americano, a qual alcançou uma coabitação e ampliação de democracias participativas, mesmo que temporariamente. Estas últimas tateadas por meio do embaralhamento de fronteiras e as consequentes configurações emancipadoras, como também mediante a noção de indeterminação e de paisagens inusitadas do visível. O embaralhamento, à medida que a arte, ao traçar linhas, posicionar palavras, movimentar corpos e distribuir superfícies, delinea partilhas do espaço comum (RANCIÈRE, 2012c); enquanto os demais, como modos pelos quais a arte continua próxima da sociedade (CANCLINI, 2016). Esses conceitos se mostraram presentes nesse estudo de caso e agentes da abertura para uma aproximação com os cidadãos e suas expressões. A seguir, a análise do caso, conforme os enfoques teóricos apresentados.

A relação com o debate urbano latino-americano, que diz respeito ao **espaço urbano** e a cidade, está presente em **Cidade Dormitório** segundo alguns aspectos. Primeiro, como mote da proposta artística, pautada em questões como: o espraiamento urbano; o morar longe do trabalho; o déficit habitacional e de políticas públicas na cidade; e o trabalhador em situação de rua. A obra, portanto, trata de - e faz frente a - uma realidade atroz e difícil de mudar por meio da argumentação ou da ação tradicional, como lembra Silva (GONÇALVES; SILVA, 2010), e que se perpetua, no centro e na cidade do Rio de Janeiro, mas também, sabidamente, em



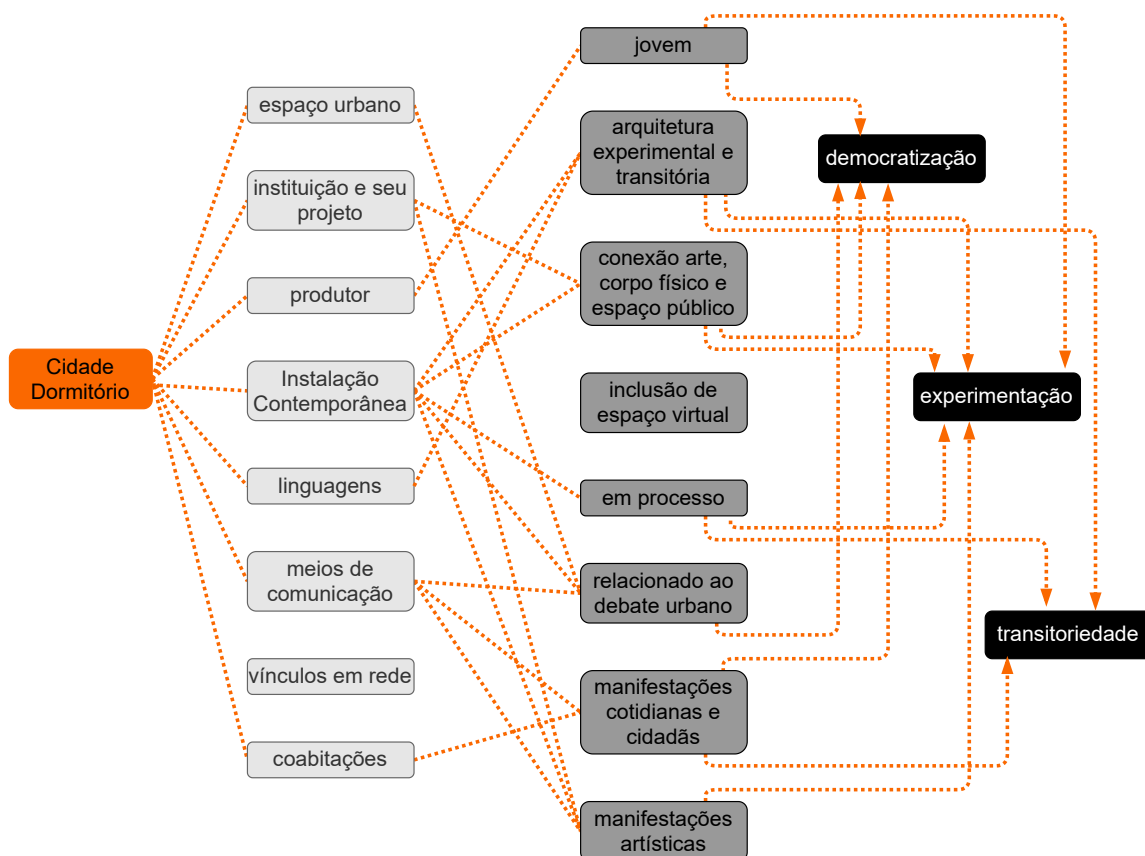
outras tantas urbes latino-americanas. Um segundo aspecto se refere à instalação da obra - e sua ocupação - na rua, **espaço urbano**, físico e público. Fato que fez com que vizinhos, passantes, críticos de arte, pessoas em situação de rua e **meios de comunicação** discutissem o assunto e, conjuntamente com ele, opinassem sobre arte. Como aponta Canclini (2016), pode-se afirmar que as correlações da arte contemporânea com o contexto – urbano, no caso - são mais visíveis, pois as obras se mesclam com outros cenários e constroem redes que ultrapassam os campos e seus comportamentos. Assim, propiciam um debate aberto, que em sua essência tem como traço a democratização, expondo pontos de vista, opiniões.

A experimentação é traço importante da prática diversificada do **produtor**, que transita entre disciplinas – arte e arquitetura - e **linguagens** – como escultura, instalação, intervenção urbana, arquitetura e desenho -, bem como entre territórios – físicos, como os da arte e da rua e, pontualmente, virtuais, como as mídias sociais. Característica comum aos artistas contemporâneos, apontada por Canclini (2016), os quais atuam dentro e fora do mundo da arte, por não aceitarem a imposição e a restrição de um campo estanque. Segundo ele, esses jovens habitam mundos plurais, usam em suas práticas fontes heterogêneas e operam a partir de diversos pertences e em posições inconstantes. Tal característica experimental, portanto, está presente em **Cidade Dormitório** e inclui a conexão arte, espaço público e corpo físico, que para além do artista, é interesse e prática também da **instituição e seu projeto**, os quais a fomentam por meio de suas ações públicas na rua, de sua mistura com o cotidiano e conseqüente aproximação com as pessoas. Acercando-se da colocação de Silva (2014) sobre a inserção do novo panorama contemporâneo em projetos institucionais que, podem afetar o espaço urbano ao se valerem de táticas estéticas que não correspondem prontamente ao interesse publicitário ou mercantil.

Nesse ínterim, a **Instalação Contemporânea – Cidade Dormitório** – transita entre a arte - escultura -, a arquitetura e o mobiliário urbano. A partir da repetição de um beliche por quatro vezes e sua instalação na rua, o experimento irrompeu no espaço público, afetou corpos e acionou hábitos presentes no modo de viver no urbano. Logo, abriu uma possibilidade de **coabitação** da obra por indivíduos e grupos em pequena escala, entre crianças, pessoas em situação de rua e frequentadores da galeria, que brincaram, dormiram e descansaram, em uma apropriação cotidiana com traço de democratização, a partir de seus corpos, sem

programações ou indicações institucionais. Portanto, distante das obras únicas e acabadas, **Cidade Dormitório** se vinculou ao existente e produziu um novo contexto por meio de um processo (SILVA, 2014). Esta **coabitação** era transitória, assim como a Instalação, que permaneceu por quatro meses no local. De tal modo, a obra surgiu no espaço urbano com certa criatividade, implicou o social e, a partir desta experiência, possibilitou a construção de uma coabitação coletiva, a qual permitiu a seus participantes - mesmo efemeramente - criar afetos, amparar-se, representar-se ou imaginar-se como coletivo (SILVA, 2014). Por fim, o artista ao indicar na proposta uma possibilidade de cidade mais afável, de arquitetura carinhosa, não ambicionava nenhuma grande mudança na situação tratada pela obra, pois não entende ser esse seu papel. Desta maneira é possível compreender que a obra faz parte de uma crescente ação estética latino-americana, que não pretende conquistas ideais, mas anseia pela ampliação de democracias participativas (GONÇALVES; SILVA, 2010) e por justiça social (SILVA, 2014). A seguir, apresenta-se o primeiro diagrama do caso, apoiado no referencial teórico recém analisado. Tal diagrama se somará aos dos demais estudos de caso para fundamentar as conclusões finais.

Figura 42 - Diagrama articulador do referencial teórico com **Cidade Dormitório** e seus traços



Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

A partir dos outros referenciais teóricos, é possível afirmar que **Cidade Dormitório** embaralhou as fronteiras dos que agem e os que olham, os limiares entre as disciplinas e as hierarquias entre os níveis de discurso. Ela agenciou uma outra distribuição das posições e das capacidades vinculadas a essas posições; uma distinta divisão do visível e do invisível; e, portanto, do “comum” partilhado e das partes exclusivas e excludentes. Todo esse agenciamento foi possível por conta dos diversos embaralhamentos de fronteira envolvidos nessa prática específica, que a partir de diferentes âmbitos, estabeleceram divisões e modos de apresentação sensível convergentes, que acarretaram na implicação do social.

O **espaço urbano**, a rua especificamente onde a obra foi instalada, participou enquanto espaço coletivo onde a sociedade pode se delinear como ente. Tornou-se efetivamente pública com **Cidade Dormitório** ocupada à medida que pessoas antes invisibilizadas passaram a ser visíveis. Pode-se dizer que, temporariamente, acolheu uma partilha do sensível democrática, como entendida por Rancière (2005). Nesse sentido denotou traço de democratização.

Junto desse contexto urbano, **a instituição e seu projeto**, fomentaram o embaralhamento de fronteiras entre territórios - o espaço da arte e o da rua - que se misturaram. Nessa perspectiva é possível afirmar que houve uma deterioração da condição de raridade da obra de arte e principalmente da atmosfera distinta e religiosa, comum ao âmbito tradicional da arte, como aponta Benjamin (1987a). Por meio de Parede Gentil, **Cidade Dormitório** fundou-se na política e não no culto, caracterizando uma emancipação do objeto do domínio da tradição. O projeto também estimulou o embaralhamento de fronteiras entre disciplinas, que se mostrou possível mediante a liberdade dada ao artista e sua obra. Isto em relação à abertura para as mais diversas linguagens e formatos, sem criação de nomenclaturas ou rótulos, nem vínculo a desejos do “coleccionador” ou a qualquer programação de ações, e por fim sem intermediações de agentes da instituição, como monitores ou seguranças. Pode-se compreender, portanto, que tornou a arte acessível à narração e tradução de qualquer passante, como também abriu possibilidade para que o artista a concebesse desvinculada de formatos rígidos e isolados. Logo, o projeto contraria os formatos estanques, as operações inflexíveis e separadas e advoga pela inclusão de novos formatos em contextos sociais vivos, tal como apregoa Benjamin (1987a), para a superação de divisões tradicionais e uma abertura à modificação do aparelho produtivo. Deste modo apresentando traço de

experimentação e democratização.

Pode-se afirmar que as noções de emancipação do objeto do domínio da tradição e a superação de divisões tradicionais são prática corrente do **produtor**, uma vez que trabalha emaranhando os limites entre disciplinas e territórios, assim como com o que é arte ou não, o que é legal ou não. Outro traço importante de sua produção é operar com situações sem determinação, sem um ponto de vista preciso, como experimentação e abertura para múltiplas traduções e manifestações - dos cidadãos, da imprensa, das instituições e da cidade. Essa prática se aproxima daquelas potencialmente emancipadoras, indicadas por Rancière (2012a), por questionarem e não se apoiarem na relação causa-efeito. E coaduna com as produções descritas por Canclini (2016), que valorizam a indeterminação, a iminência, ao não se disporem a efeitos, desfatalizando as estruturas convencionais sem as suprimir, operando em um limiar para expor uma tensão, e abertas a novos modos de tornar visíveis as manifestações.

**A Instalação Contemporânea**, enquanto prática do artista, englobou as noções operadas por ele e, especificamente, ao remeter o objeto a um fragmento da vida cotidiana, um beliche com materiais comuns, mas repetido quatro vezes, isto é, modificado, se aproxima do entendimento de Benjamin (1987a), de um objeto reproduzido, que se emancipa do domínio da tradição e abre possibilidade para a aproximação com as pessoas. É possível afirmar que a sua indeterminação entre o objeto de arte e o objeto cotidiano, revelou uma paisagem inusitada do visível, como enunciada por Canclini (2016), à medida que produziu um tecido dissensual, onde não há um regime de apresentação ou narrativa únicos. Pode-se perceber, portanto, traço de experimentação.

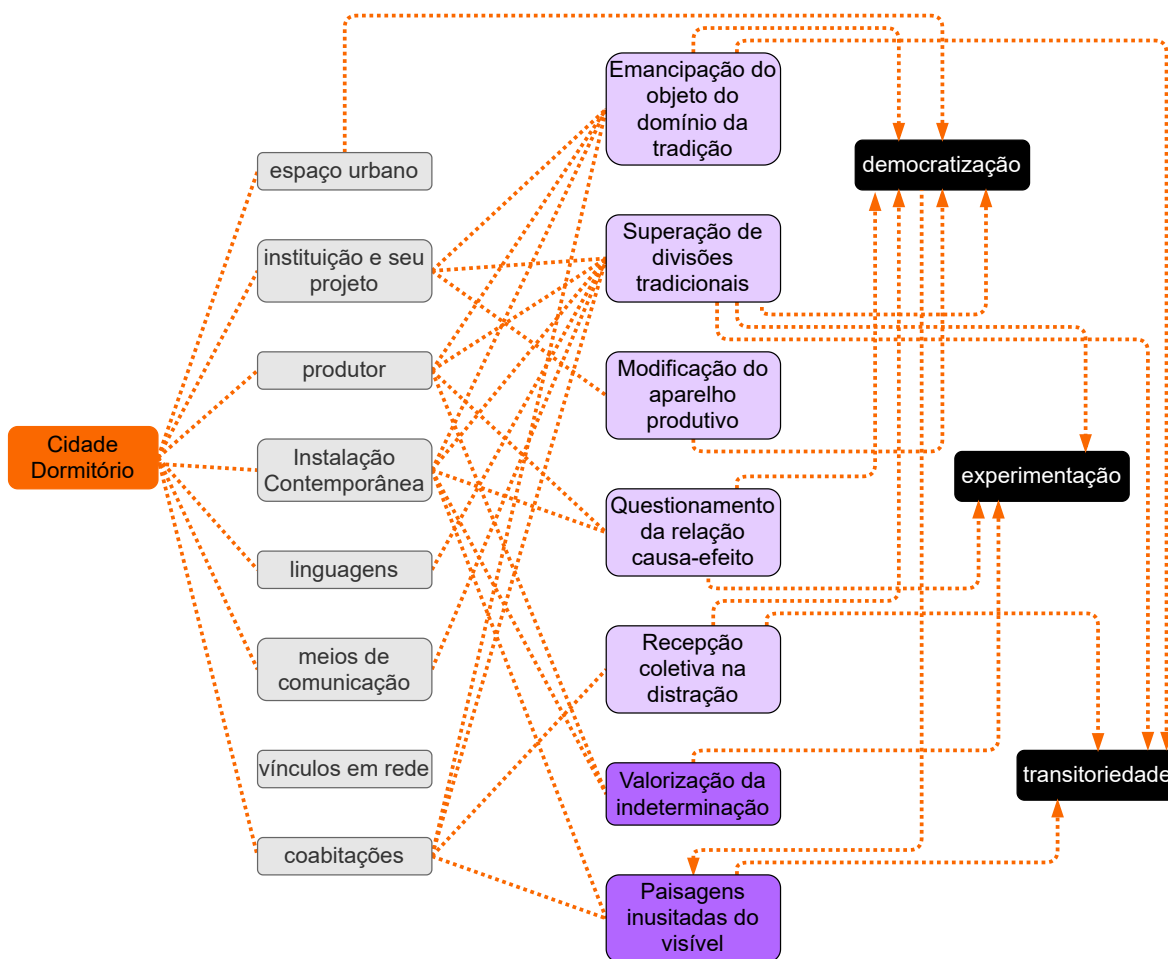
Nesse ínterim, a Instalação permitiu que os cidadãos exercessem o papel de intérpretes ativos e elaborassem sua própria narrativa. Um convite não prescrito à participação, mas que ao tornar a arte algo público, acessível às pessoas, promoveu uma oportunidade de diálogo, um elo possível com o entorno e a comunidade, onde alguns comentaram sobre ela e outros a praticaram. Estes, entre crianças, pessoas em situação de rua e frequentadores da galeria, apropriaram-se da obra, cada um a sua maneira, em uma **coabitação democrática**, gerando situações não comumente vistas ali, constituindo paisagens inusitadas do visível, conforme enunciado por Canclini (2016). Também, pode-se dizer que a tradução da obra acarretou no acionamento de hábitos presentes no modo de viver no urbano daqueles cidadãos,

explicitados em uma recepção coletiva na distração, feita por uma dupla forma de recepção, por meios táteis e ópticos, como pontua Benjamin (1987a). Nesse sentido é interessante a apropriação da obra também com a inclusão de objetos pessoais e cotidianos – o armário de papelão, a escova de dentes, a bolsa de pano -, que complexifica a noção de Emancipação do objeto do domínio da tradição (BENJAMIN, 1987a), pela adição autônoma de novas camadas, agora pelos cidadãos. Assim, se dá o embaralhamento de fronteiras entre papéis - os que atuam e os que observam, seja cidadão, espectador ou artista -; entre territórios - cotidiano, espaço da arte ou espaço do espectador -; onde uma situação arquitetada pelo artista, sem determinações ou efeitos pré-estabelecidos, abarca manifestações da comunidade emancipada, pois é uma comunidade de narradores e tradutores (RANCIÈRE, 2012a).

Por fim, **Cidade Dormitório** movimentou a discussão pública por meio do jornal, o que reforçou a aproximação da obra ao cotidiano e à sociedade. **Os meios de comunicação**, portanto, complementaram e reverberaram a potência da obra, sem acionamento do artista ou da instituição, por meio da linguagem escrita e da exposição das histórias da cidade e dos cidadãos, que trouxeram novas camadas, novas narrativas e deram novo sentido ao trabalho, denotando um traço de democratização. Pode-se afirmar que mais um embaralhamento de fronteiras se dá nessa instância, entre territórios – assunto de arte na seção geral e não na de cultura do jornal - e entre níveis de discurso – à medida que tanto ocupantes da obra, como espectadores e artista tiveram voz na matéria, falando de arte e cidade. O que acarretou na superação de divisões tradicionais, conforme Benjamin (1987a).

A seguir, apresenta-se o segundo diagrama do caso, apoiado no referencial teórico anteriormente analisado. Tal diagrama se somará aos dos demais estudos de caso para fundamentar as conclusões finais.

Figura 43 - Diagrama articulador do referencial teórico com **Cidade Dormitório** e seus traços



Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

## 5. PARQUE EXPERIMENTAL EL ECO

O segundo estudo de caso é ***Parque Experimental el Eco***, concebido pelos arquitetos Guillermo González Ceballos, Rodrigo Escandón Cesarman, Ricardo Roxo Matias e pelo designer gráfico Manuel Bueno Botello (ex-integrante) do escritório mexicano APRDELESP, ganhador do concurso *Pabellón Eco* 2016, organizado pelo *Museo Experimental el Eco*, na Cidade do México, México, em 2016.

***Parque Experimental el Eco*** foi idealizado a partir de debates sobre a arquitetura dos espaços públicos da Cidade do México - e sua constante programação oficial -, e propunha transformar o museu público em parque por meio de um convite à sua utilização cotidiana pela comunidade. Nesse intento, se valia tanto do espaço físico como virtual. A obra foi instalada no pátio do *Museo Experimental el Eco*, uma instituição de arte latino-americana vinculada à *Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)*, que tem como base o conhecimento e o diálogo e está localizado em frente ao Parque de Sullivan, um espaço público, aberto e bastante utilizado pela população. Como também o trabalho abarcou um *site* específico do parque.

***Parque Experimental el Eco***, seguindo a prática de APRDELESP - de investigação do espaço e de sua apropriação -, foi usado e tomado pelas pessoas, que colaboraram ativamente com a proposição das inúmeras e diversas atividades empreendidas no local.

## 5.1. Contexto

### O espaço urbano

O *Museo Experimental el Eco* está localizado na *Colonia San Rafael* (antiga *Colonia de Los Arquitectos*), bairro de *Cuauhtémoc*, na Cidade do México. A *Colonia de Los Arquitectos* foi uma das primeiras zonas formais localizadas fora do centro urbano colonial e marcou o início da expansão da cidade<sup>81</sup>. Buscava atrair arquitetos e estudantes de arquitetura a adquirirem terrenos e construir suas residências, a fim de que a vanguarda do final do século XIX pudesse se manifestar e criar seu novo habitat, em habitações unifamiliares e comunitárias<sup>82</sup>. Posteriormente, a *Colonia de Los Arquitectos* foi englobada pela *Colonia San Rafael*, cada qual com suas características específicas. A primeira abrigava a classe média burguesa dos proprietários de imóveis para aluguel, dos comerciantes e industriais mexicanos e estrangeiros; ao passo que a segunda foi criada para acomodar a classe média formada por militares, profissionais liberais, operários e artesãos - solução para os problemas habitacionais decorrentes da chegada maciça de habitantes das zonas rurais à Cidade do México, a partir da década de 1950 (CASILLAS, 2019). A vanguarda arquitetônica se manteve ao longo dos anos, principalmente no entorno do *Jardín Del Arte* - também conhecido como Parque de Sullivan - em frente do qual o *Museo Experimental el Eco* veio a ser construído<sup>83</sup>.

Hoje em dia, a área é uma das mais centrais da cidade, devido ao crescimento populacional descontrolado e ao conseqüente aumento exponencial da área urbanizada da cidade. Além do uso habitacional, conta com uma variedade de outros usos, como comercial, de serviços e institucional – este relacionado tanto à educação como à cultura, esta já presente nas décadas de 1940 e 1950 ao concentrar no local salas de teatro e de cinema. Segundo a pesquisadora Casillas (2019), um dos grandes problemas da região é a escassez de áreas verdes, decorrente da falta de planejamento deste tipo de espaços no projeto urbano original, resolvido por grandes jardins localizados no interior dos terrenos, que desapareceram com o parcelamento e o adensamento urbano. Atualmente, entre os poucos espaços públicos verdes da região está o Parque de Sullivan que, segundo o

---

<sup>81</sup> Foi projetada e loteada pelo engenheiro e arquiteto Francisco Somera (CASILLAS, 2019).

<sup>82</sup> Nomeadas “*la privada*” - modalidade de habitação comunitária que significou uma nova maneira de distribuir a habitação coletiva para as classes médias (DOMÍNGUEZ, 2011).

<sup>83</sup> Contíguos ao museu estão um edifício e casas de autoria do arquiteto mexicano Luis Barragán.



arquiteto Rodrigo Escandón Cesarman (2020)<sup>84</sup> de APRDELESP, morador do entorno do *Museo Experimental el Eco* entre 2011 e 2017, é um parque com bancos e jardineiras de concreto onde: crianças andam de *skate*; aos sábados acontece um mercado livre de arte; e em dias da semana, uma feira livre (informação verbal)<sup>84</sup>.

Figura 44 - Foto aérea, *Colonia San Rafael*, Cidade do México, México



Fonte: *Google Earth*.

Ele comenta sobre as obras anunciadas<sup>85</sup> para o local, em dezembro de 2016, que, conforme divulgado (GOBIERNO, 2016), responderiam às principais necessidades dos moradores da área, manifestadas durante as sessões de participação cidadã. Segundo a *Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda - SEDUVI* - e a *Delegación Cuauhtémoc* tinham como objetivo resgatar este espaço de valor patrimonial, cultural e histórico, a partir dos recursos provenientes de medidas mitigadoras relativas aos novos empreendimentos imobiliários na região. Cesarman lembra das transformações ocorridas nos últimos anos, com a construção de muitos edifícios de apartamento novos e caros, em um processo de gentrificação, apontado também por Casillas (2019), o qual expulsa a população original por conta da valorização territorial. Outra dinâmica urbana relevante, apontada pelo arquiteto e relativa aos espaços públicos da área central<sup>86</sup>, é a programação oficial constante, que permite apenas certos tipos de uso - como eventos, shows e festivais - e inibe tantos outros - relacionados à utilização do espaço para manifestações cotidianas.

<sup>84</sup> Informação fornecida pelo arquiteto Rodrigo Escandón Cesarman, em entrevista no dia 10/12/2020.

<sup>85</sup> As obras constam do *Paseo Urbano Monumento a la Madre*, incluindo além do *Jardín del Arte*, a Praça *Monumento a la Madre*, a Praça Luis Pasteur e o *Jardín del IMSS* (GOBIERNO, 2016).

<sup>86</sup> Como o Zócalo, a grande praça central da Cidade do México.

## 5.2. Produção artística

### A instituição e seu projeto

#### *Museo Experimental el Eco*

O *Museo Experimental el Eco* é uma instituição pública de arte latino-americana, vinculada à *Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)*. Sua condição de museu latino-americano remete às discussões<sup>87</sup> sobre o papel desse tipo de instituição em sociedades em transformação, relacionado à ação social, às questões territoriais e problemáticas urbanas (JUNIOR; TRAMPE; SANTOS, 2012) e também aos múltiplos patrimônios (ICOM, 1992). Enquanto na qualidade de museu universitário reforça a sua importância como dispositivo para o fortalecimento da identidade cultural e para o conhecimento<sup>88</sup> e entendimento da atualidade da cultura frente ao contexto das orientações do mercado no atual sistema da arte<sup>89</sup>. O México, assim como o Brasil, é um dos países da América Latina onde os museus de arte universitários são mais representativos<sup>90</sup> (UMAC [200-?]). As instituições universitárias estiveram presentes ao longo do desenvolvimento da atual rede de museus do México e tanto participam do estabelecimento de uma identidade nacional, como têm uma clara vocação educativa e social (HERREMAN, 2000). Já os museus universitários de Arte Contemporânea, entre os quais está o *Museo Experimental el Eco*, tiveram o papel educativo e social reforçado na conexão entre a universidade e a cidade, principalmente por estarem situados fora da Cidade Universitária e próximo ao centro da Cidade do México (AUTERI, 201?). Entre as

---

<sup>87</sup> Tanto as discussões fomentadas pela UNESCO - que resultaram na Mesa-Redonda de Santiago de 1972 e foram marcos na museologia, especialmente no tocante à América Latina, ao sinalizar o comprometimento com sua ação social e ao serem responsáveis pelo acréscimo do fragmento “a serviço da sociedade e seu desenvolvimento” na definição de museu do *International Council of Museums* - ICOM (JUNIOR; TRAMPE; SANTOS, 2012) – até suas atualizações pela Declaração de Caracas (ICOM, 1992) em 1992 - que indicam a cultura latino-americana como una e plural e afirmam que suas expressões envolvem desde as antigas cidades indígenas e o acervo dos bens móveis até as culturas populares e a tradição oral.

<sup>88</sup> Darcy Ribeiro - antropólogo, escritor e político brasileiro - entende o Museu como um órgão complementar essencial à existência e ao trabalho da comunidade universitária e sua comunicação com a sociedade (RIBEIRO, 1971). Defende também a Universidade Latino-americana e enfatiza sua função fundamental na promoção do autoconhecimento próprio (RIBEIRO, 2010).

<sup>89</sup> A professora titular e curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Cristina Freire (2019), acredita que o museu pode elaborar, cotidianamente, o entendimento da atualidade latino-americana, por meio da pesquisa e do conhecimento sobre a história da arte na região, seus artistas e obras.

<sup>90</sup> Sendo: 2 na Argentina, 24 no Brasil, 2 no Chile, 2 na Colômbia, 19 no México e 2 no Peru (UMAC [200-?]).

características do modelo mexicano de museus<sup>91</sup> estão a promoção de jovens artistas e o desenvolvimento de um senso de identidade dentro e fora da universidade.

O *Museo Experimental el Eco* tem como foco práticas artísticas de linguagens diversas em torno da reflexão espacial e é uma plataforma de conhecimento e diálogo que privilegia a experimentação, a liberdade e o risco (UNAM, [201-?]). Inaugurado em 1953, foi concebido como uma escultura penetrável por Mathias Goeritz – escultor, poeta, historiador da arte, arquiteto e pintor mexicano de origem alemã, associado à “arquitetura emocional” - uma crítica ao funcionalismo moderno desse período e uma aposta na união das artes para subordiná-las sob um conceito único e, assim, despertar a emoção. El Eco foi pensado como um espaço de exposição e integração das artes visuais, arquitetura, dança, poesia e música, inclusive como um ato coletivo de criação entre vários colaboradores - arquitetos, engenheiros, artistas, músicos e cineastas (BROILO, 2015). Foi uma plataforma essencial para as artes, mesmo que o projeto original tenha ficado ativo por menos de um ano. Seu prestígio passa por sua vida errática e experimental, de encontro, especulação e reflexão - de museu a restaurante, boate, teatro e local de encontro para atividades políticas.

Em 2004, foi comprado pela UNAM e depois restaurado com o intuito de reavivar esse espaço idealizado para expandir as linguagens da arte e retomar o legado multidisciplinar do artista Goeritz. Este é objeto de investigação, documentação, preservação e divulgação a fim de promover experiências significativas no presente, a partir do processo artístico (UNAM, [201-?]). O museu ecoa e cria tensão entre as contribuições da modernidade e da cultura contemporânea. É um espaço aberto à diversidade de linguagens artísticas e seus diferentes processos, formando uma plataforma de educação, conhecimento e diálogo que aposta na alteração da rigidez institucional e na oportunidade de transformação por meio da integração e inclusão de propostas oriundas de outras áreas - social, política, geográfica e estética. O livro *Museus para o Século XXI* cita o *Museo Experimental el Eco* como “uma arquitetura emocional, um espaço sensual e polifuncional para todo tipo de atividade artística” (MONTANER, 2003, p. 113). É

---

<sup>91</sup> O modelo mexicano de museus é baseado em princípios científicos e pedagógicos de pesquisa e educação da comunidade e se opõe ao modelo norte-americano, onde o patrocínio privado está intimamente relacionado ao mercado (AUTERI, 201?).

inclusive mencionado como um dos exemplos de antimuseu, apresentado como aquele que reivindica novas interpretações da arte, recupera memórias esquecidas de grupos sociais distantes do poder e inclui experimentações de autores novos e iniciativas promovidas pelos próprios artistas.

### *Pabellón Eco*

Por meio de seus programas<sup>92</sup>, o *Museo Experimental el Eco* ativa o diálogo com a comunidade e seus públicos, tornando-se um ambiente educativo e de interação social. Entre eles está o *Pabellón Eco*, iniciado em 2010, que consiste em um concurso para uma intervenção temporária no pátio do museu, com ênfase na experimentação e reflexão espacial, gerando um novo espaço de atividades multidisciplinares propagadoras das ideias originais da instituição. O programa busca envolver jovens arquitetos e foi estimulado pelo intenso crescimento de escritórios experimentais de arquitetura no México. Teve como fonte de inspiração o programa *Young Architects Program* (YAP) do MoMA PS1<sup>93</sup>, em Nova York - que ocupa seu pátio no verão -, e o Pavilhão de Verão da Galeria *Serpentine*<sup>94</sup>, em Londres - uma estrutura distinta e autônoma do seu espaço de exibição. Em uma conversa comemorativa dos 10 anos do programa, em 2020, Tobias Ostrander,

---

<sup>92</sup> Barra Eco, Cátedra Goeritz, Residências de trabalho, Projetos de exposição e o *Pabellón Eco*. Barra Eco convida pessoas ligadas às artes para sediar, organizar ou realizar reuniões no bar do museu, uma noite de performance e um ambiente que evoca a passagem de experiências e a troca de ideias. Cátedra Goeritz é uma plataforma para visibilidade, diálogo e exibição de diferentes modelos que vinculam a prática da arte e da arquitetura a outras disciplinas do conhecimento do ensino, mediante conversas públicas, reuniões, oficinas e um *site*. As Residências de trabalho são destinadas a artistas e curadores que desenvolvem projeto ou pesquisa de interesse do museu. Projetos de exposição, em diálogo com artistas, curadores e convidados, desenvolvem trabalhos que abarquem narrativas de natureza específica do local, vínculo histórico e especulação crítica, a partir das circunstâncias contextuais do espaço universitário (UNAM, [201-?]).

<sup>93</sup> Citado no capítulo 1, consta de um programa iniciado em 2000, como um concurso de projetos para uma determinada função, se transformou ao longo dos seus mais de 20 anos em uma tela de experimentação para o design urbano. Consiste em um concurso para um pavilhão a ser instalado no pátio de acesso ao museu e é voltado a jovens arquitetos, a fim de que possam debater, propor e conceber um espaço de experimentação vinculado ao programa de concertos que ocorre durante o verão. A instalação temporária deve responder a algumas premissas, como a promoção de sombra e estar, fazer uso de água, além de estar atenta a questões ambientais, como reciclagem e sustentabilidade.

<sup>94</sup> Também enunciado no capítulo 1, o programa do Pavilhão de Verão, iniciado no ano 2000, busca estimular a experiência arquitetônica e artística temporária por meio da visitação, uso e exposição por três meses do pavilhão nos Jardins de Kensington. Consta do comissionamento anual para uma produção subjetiva e autoral de arquitetos renomados - por vezes em parceria com artistas - e, recentemente, também de talentos emergentes. Os pavilhões funcionam como espaço público durante o dia, transformando-se à noite num fórum para eventos. É um programa consolidado, que faz parte do circuito arquitetônico e cultural global. Ao mesmo tempo que possibilita a discussão e experimentação, coaduna com a tendência contemporânea ao capital, ao consumo e à celebração crescentemente escultórica da arquitetura contemporânea.

diretor do *Museo Experimental el Eco* entre 2008 e 2011, comenta que inicialmente havia um lado prático na proposta do pavilhão, de criar maneiras de ver o espaço e situações para artistas de outras linguagens o ativarem (UNAM, 2020). Apesar disso, aponta como central a questão da experimentação com a mescla de meios e linguagens - mistura de arquitetura com instalação e escultura. Nesta mesma conversa, Paola Santoscoy, diretora do museu desde 2012, assegura que o projeto começou em um momento onde haviam poucos projetos de natureza experimental<sup>95</sup>, dentro de um espaço museal e relacionado a um legado específico. Assim, declara que isso o difere das iniciativas do MoMA PS1 e da Galeria *Serpentine*, pois, iniciado dez anos depois destes, tem uma missão muito particular ligada ao legado do El Eco (UNAM, 2020).

O pavilhão permanece instalado por dois meses e abriga atividades de um programa público que combina artes visuais e cênicas, música e conversas sobre temas propostos pelo vencedor e curador em questão. Desta maneira, mantém a proposta que Goeritz vislumbrou desde o início e também propaga seu ideal de integração. Ao longo da última década, deixou de ser um concurso baseado em convites - com enfoque na Cidade do México - para abrir um chamamento de portfólios - de arquitetos ou escritórios de arquitetura - em nível nacional, estabelecer um esquema de seleção com júri, convidar um curador para definir linhas de pesquisa e estabelecer uma aliança com a Faculdade de Arquitetura da UNAM e com outros atores da cena local. A partir do chamamento são selecionados cinco concursantes pela equipe do museu, parceiros e artistas convidados, com base nos critérios: interesse e experiência na experimentação espacial e material, conhecimento construtivo, nível de reflexão e qualidade das propostas contidas nos portfólios. Os selecionados desenvolvem um anteprojeto de uma estrutura que tenha um diálogo estreito com o edifício original, leve em consideração as condições climáticas e abarque um programa público para 20 a 200 pessoas, com o modesto custo<sup>96</sup> de \$150,000 pesos mexicanos - aproximadamente R\$ 40.000 - sem considerar a desmontagem (UNAM [201-?]). A partir de 2017, depois de **Parque Experimental el Eco**, as edições anuais do *Pabellón Eco* são intercaladas com as

<sup>95</sup> Os concursos eram geralmente voltados para projetos habitacionais, de infraestrutura, públicos.

<sup>96</sup> Modesto em relação aos pavilhões de verão da Galeria *Serpentine*. O pavilhão de verão do arquiteto chileno Smiljan Radić, em 2014, custou £ 968.000 (~R\$ 3.600.000\*) entre projeto e construção, foi vendido por £ 450.000 (~R\$1.685.000\*) à galeria Hauser & Wirth e gerou £ 70.000 (~R\$260.000\*) em patrocínio. \* câmbio de 2014 (3,7458 BRL).

Fonte: <https://www.building.co.uk/news/serpentine-gallery-lost-430k-on-2014-pavilion/5081094.article>

do programa *Pabellón Eco: Panorama*, concebido como uma reunião acadêmica e uma oficina de projeto para estudantes de arquitetura interessados nesta prática, como um campo de análise social e urbana.

Ostrander (UNAM, 2020) afirma que, ao longo desses dez anos e edições, foram desenvolvidas propostas muito diferentes no tocante aos motes e aos usos. Enfatiza a questão do espaço público entre os temas importantes e problematizados pelos pavilhões<sup>97</sup>, em especial a reflexão sobre o muro, o dentro e o fora, o espaço resguardado e a realidade da rua. Tais questionamentos, segundo Santoscoy, fizeram o museu refletir se as bases do concurso deveriam ser mudadas, se o pavilhão poderia circular em outras sedes ou sair para a rua – nesse caso em conversa com o legado de Goeritz estabelecido na cidade –; e ainda qual seria a destinação do pátio. A diretora também apontou a edição de 2016, o ***Parque Experimental el Eco***, como disparadora de mudanças, o que será explorado ao longo do estudo de caso. A continuidade do programa e seu formato, portanto, é assunto discutido pelo museu. Entre os pontos tratados, Santoscoy aponta: para um possível novo nome - cenários de resistência à cultura espetacular, ambientes arquitetônicos temporários ou arquitetura emocional - e uma possível abertura do concurso para artistas – já que muitos trabalhos artísticos podem ser considerados pavilhões (UNAM, 2020). Essa última possibilidade, porém, foi descartada, porque *Pabellón Eco* é referência na cena arquitetônica e pela diferença entre os projetos desenvolvidos por artistas e por arquitetos – processos longos com os primeiros e curtos e rapidamente construídos com os últimos.

## O produtor

APRDELESP é um escritório de arquitetura mexicano<sup>98</sup> que tem como prática investigar o espaço e os processos em que é apropriado. Usa o próprio estúdio como um espaço prototípico de experimentação espacial e pesquisa social. Cesarman (2020)<sup>99</sup> conta que o grupo se formou para um projeto específico – de um restaurante. Um processo difícil e uma experiência frustrante, segundo ele, pautada

<sup>97</sup> Ostrander exemplifica com a proposta do Estúdio Macias Pereno, de 2013, uma inclinação do pátio em ângulo até alcançar o topo do muro limite com a rua e estabelecimento desta relação visualmente.

<sup>98</sup> Após o início da pandemia de COVID-19, o *site* do escritório indica que ele está baseado para além da Cidade do México, em Lisboa e Nova Iorque (APRDELESP, [201-?]).

<sup>99</sup> Informação fornecida pelo arquiteto Rodrigo Escandón Cesarman, durante entrevista realizada em 10/12/2020. Suas declarações posteriores, constituintes desta seção, fazem parte da mesma entrevista.

numa forma tradicional de fazer projeto, onde este é elaborado, apresentado ao cliente como algo acabado e indiscutível (informação verbal)<sup>99</sup>. Em 2012, a partir dessa vivência, eles começaram a desenvolver uma maneira própria de fazer arquitetura, uma metodologia baseada no manifesto sobre a apropriação do espaço, que visa: compreender os objetos existentes, bem como os habitantes e seus pertences; facilitar a comunicação entre os envolvidos durante os processos; e documentar cada uma das etapas do desenvolvimento como parte de uma investigação ativa. Esta permite a reflexão e o questionamento sobre esta mesma metodologia e, portanto, sua transformação contínua. Além dos sócios, o escritório conta com diversos colaboradores, cerca de quarenta pessoas: entre cinco ou seis pessoas no escritório de arquitetura -; além de garçons, cozinheiros, baristas e pessoal da limpeza nos subespaços<sup>100</sup>; e os clientes.

O arquiteto comenta que a palavra “apropriação” foi utilizada inicialmente no sentido de apropriar-se do espaço, torna-lo seu para o transformar e o aproveitar. Mas por conta de uma possível conotação negativa ou violenta da palavra, talvez pudesse ser substituída por outras como: cuidado e carinho. Eles são interessados em questões que fazem parte das discussões de arquitetura, mas com outros termos. Principalmente em entender qual é o papel do arquiteto em relação às pessoas que participam da criação de qualquer espaço ao usá-lo no dia a dia.

O escritório conta com uma estrutura física e outra digital e ambas abarcam uma parte privada e outra pública. Essa estrutura, desenvolvida ao longo dos anos, auxiliou na comunicação com os diferentes atores durante os processos de apropriação empreendidos, chamados de casos de estudo. Estes passam de oitenta e contemplam desde praças e espaços públicos urbanos a pavilhões, exposição de arte, galerias de arte, feiras de arte, casa-árvore, casas, biblioteca, escritórios temporários, móveis, etc., sendo que **Parque Experimental el Eco** consta do “caso de estudo 44”. A estrutura também se relaciona ao interesse em tornar esses casos de estudo públicos para transmitir a metodologia de trabalho a quem queira, como também convidar à participação para a discussão sobre o assunto e incentivar o compartilhamento de procedimentos por outras pessoas (APRDELESP, [201-?]). O *síte* do escritório está sincronizado para coletar e publicar em tempo real as

---

<sup>100</sup> O subespaço é uma forma de fazer modelos físicos e/ou digitais, para contribuir ativamente com a pesquisa contínua sobre o espaço (APRDELESP, [201-?]).

informações armazenadas no canal de fotos, de vídeo e no *software* de organização e comunicação, que não são editadas, portanto, não têm fins publicitários.

Em conversa na rádio *La hora Arquine*, APRDELESP disse contestar propostas impostas no todo pelo arquiteto e pelo programa arquitetônico, fechadas e controladas; e apostar em propostas abertas e em experimentos (LA, 2016a). São interessados em borrar as hierarquias de diferentes tipos de objetos, relações e atividades e, no ***Parque Experimental el Eco***, em explorar o limite institucional e operacional do museu, no sentido de ter uma programação aberta e não engessada ao modelo corrente de pavilhões e atrelada à narrativa museal. Segundo Cesarman, APRDELESP atualmente tem pesquisado a fundo o processo de participação no desenho, que há época do Parque, por se tratar de uma proposta experimental, estava menos claro em relação aos termos indeterminação, participação e abertura. A produção do grupo repensa o espaço urbano, o museu e a mídia buscando ampliar a possibilidade de acesso e participação a eles e neles.

### **A Instalação Contemporânea**

***Parque Experimental el Eco (PEEE)*** foi concebido pelos arquitetos do APRDELESP, no âmbito do *Pabellón Eco 2016*, e esteve instalado no pátio interno e descoberto do *Museo Experimental el Eco*, de 23 de abril a 05 de junho de 2016. Propôs transformar o museu em parque público a partir de uma série de itens do cotidiano - mesas dobráveis para exteriores; mesa de resina branca; cadeiras de plástico empilháveis; guarda-sol; piscina inflável; escada modelo tesoura de duplo acesso; *mixer* de sete canais; caixas de som com pedestal; luminárias com pedestal; churrasqueira; forno portátil; cafeteira; tabela e cesta de basquete portátil – além de grama natural sobre o piso. A operação funcionou como um convite à utilização diária do museu público, relacionado à sua concepção original de vínculo com a comunidade. Conforme APRDELESP, era um protesto à arquitetura dos espaços públicos da Cidade do México e sua constante programação por parte do governo - que impede o uso tradicional e as manifestações públicas -; bem como uma crítica às práticas arquitetônicas - enquanto modelo de culto ao objeto escultural.



Figura 45 - Fotografia de **Parque Experimental el Eco** no pátio do *Museo Experimental el Eco*

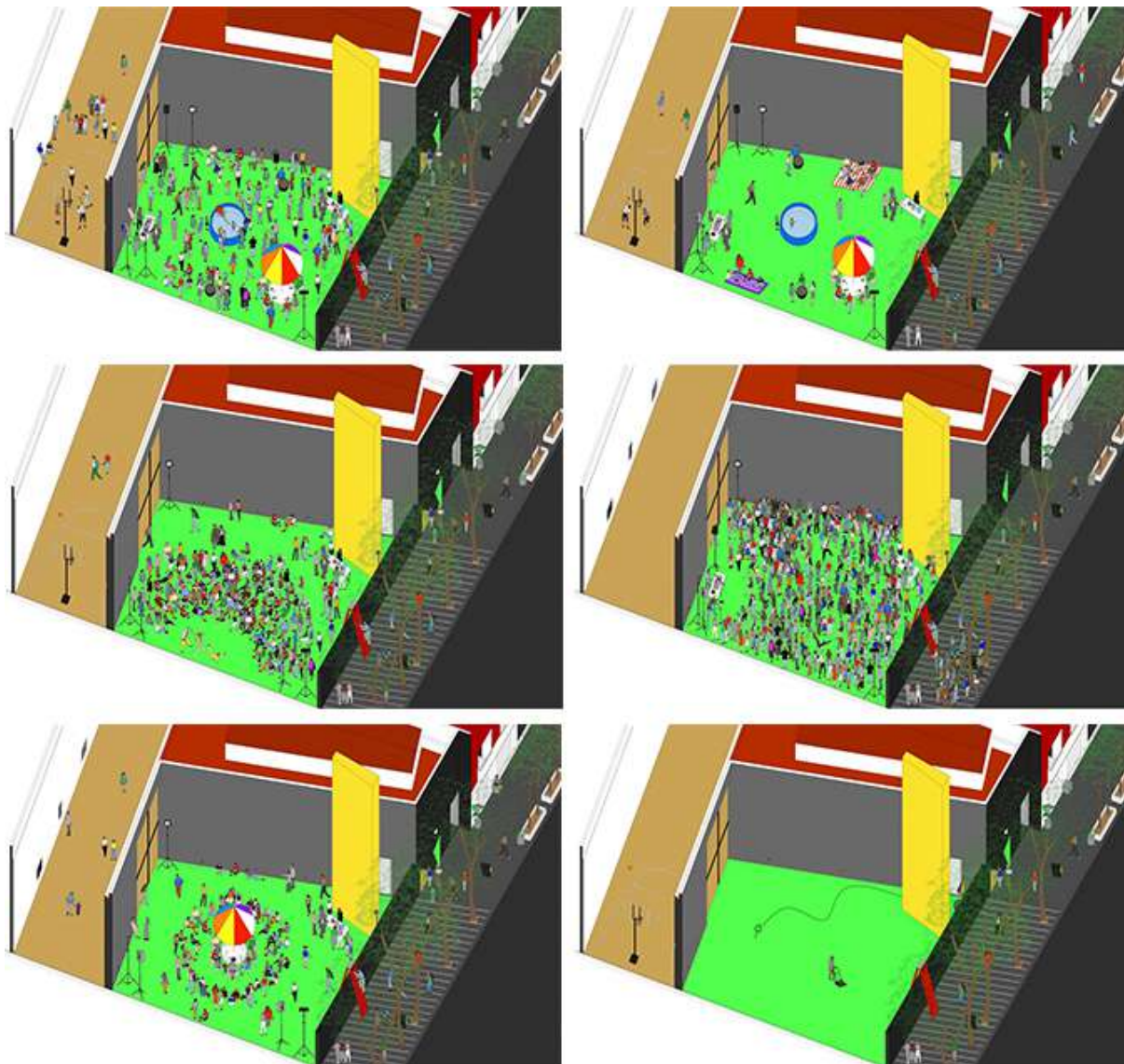


Fonte: UNAM ([201-?]).

**Parque Experimental el Eco** estabelecia um diálogo entre o Parque de Sullivan em frente e o museu, trazendo-o para dentro em uma nova dinâmica de uso. A construção da intervenção se dava pela colaboração ativa das pessoas, que utilizavam o mobiliário disponível e propunham seu evento por meio de um *site* específico e colaborativo do PEEE. Essa instância virtual partiu do interesse em espaços livres, que pudessem fomentar um diálogo diário, duradouro e crítico. Consta de uma página de *internet* que tinha o objetivo de ser construído junto com os participantes durante o período em que durasse a intervenção. Este continha, para além da seção chamada “infraestrutura cotidiana” com várias publicações referentes a esse tema - a qual será tratada adiante -; uma agenda para organização do uso do espaço, com as atividades propostas pelas pessoas e os eventos públicos do museu para além do pavilhão. Estas proposições constaram de comemoração de aniversário; piqueniques; shows de música; desafios de basquete; sessões de cinema; de desenho e pintura; aulas de yoga; reuniões; festas e exposições, entre outras.

*Parque Experimental el Eco*

Figuras 46, 47, 48, 49, 50 e 51 - Desenhos de *Parque Experimental el Eco*: Projeto arquitetônico (axonométricas B à G)



Fonte: APRDELESP ([201-?]).

A Instalação era como um todo inacabado, onde cada gesto se somava a esse todo, sejam manifestações coletivas, atividades paralelas, eventos culturais programados ou a manutenção do espaço. Para APRDELESP (LA, 2016a) cada segundo era um espaço e, assim, apostavam em uma outra dinâmica da arquitetura. Onde as relações entre os objetos mudam constantemente, de acordo com sua disposição e o movimento das pessoas, e não há uma forma definitiva para ver, pois ela é mutável.

Figura 52 - Fotografia da apropriação de **Parque Experimental el Eco**

Fonte: APRDELESP ([201-?]).

O júri do concurso, composto por integrantes da Faculdade de Arquitetura da UNAM; do escritório ganhador do concurso anterior; do *Museo Experimental el Eco*; como também por um artista e um representante de editora parceira, elegeu **Parque Experimental el Eco** por unanimidade e destacou sua coerência com o trabalho do escritório, com base no manifesto de apropriação onde afirma que a arquitetura para eles não é necessariamente construir muros, mas pensar em dinâmicas, em contextos e na importância dos objetos e sua implantação em um lugar (LA, 2016b). Apontou também a importância dos participantes ativos na construção da intervenção e na formação da comunidade (APRDELESP, [201-?]). A diretora do museu, Paola Santoscoy, durante a divulgação do ganhador em *La hora Arquine - Radio Arquitectura* afirmou que o projeto era sumamente arriscado em termos institucionais, por tirar boa parte do controle comumente presente, abrir o museu para que qualquer pessoa o programasse e ampliar as possibilidades para que outras atividades pudessem ocorrer no período de funcionamento do museu (LA,

2016b). Arrojado também por ser dissonante da exposição<sup>101</sup> prevista para a mesma época no museu, seja por suas atividades ou por sua paisagem extremamente cotidiana. Por fim, por questionar o museu em termos de vivência, audiência, bem como enquanto infraestrutura urbana e espaço público. Santoscoy disse apreciar a forma como a proposta abria o espaço de maneira democrática a eventos, para ela, um elemento chave, por impulsionar a missão do museu, o público a participar e pensar o museu e o que mais poderia ser, além de ser uma promessa de mudança de lógica, de uso dos lugares (LA, 2016b).

Depois de ativa, a proposta tensionou o museu e fez com que regras de convivência e recomendações de uso fossem estabelecidas – horários, caráter público do espaço e o que era permitido ou não (UNAM, 2020). Cesarman comenta que a dinâmica do museu mudou muito com o Parque. O que era uma frequência de poucas pessoas - as quais entravam, viam exposições ou participavam de eventos e partiam - se transformou em algo intenso, que perdurava as horas em que o museu ficava aberto, com várias atividades – onde as pessoas cozinhavam, faziam barulho, davam aulas, assistiam filmes, desenhavam, pintavam, praticavam yoga, jogavam basquete, faziam exposições, tomavam banho de sol e de piscina, passeavam com o cachorro, usavam as caixas de som para fazer shows e, por vezes, infringiam as regras. Em decorrência da mudança na dinâmica do museu, a segurança aumentou e as pessoas tiveram as mochilas revistadas, o que, segundo Cesarman, fez parte do experimento.

Outro ponto que criou tensão, segundo a diretora, foi a ideia do projeto de ultrapassar a barreira do muro por meio de uma escada. Esta fazia parte da proposta original do projeto, era constante dos desenhos, perspectivas e maquete, foi comprada e só posteriormente proibida devido a um protocolo de segurança da UNAM. Após várias tentativas de negociação, eles foram autorizados a colocar a escada por um dia, apenas para fins documentais. Essa era elemento essencial para o **Parque Experimental el Eco** e resultante de um caso de estudo anterior de APRDELESP<sup>102</sup>. A escada foi concebida para cumprir funções gráficas, estéticas e

---

<sup>101</sup> Exposição “NO DIVISION NO CUT” da artista francesa Éléonore False, com Curadoria de Caroline Montecat. A produção exposta foi realizada quase em sua totalidade no México e remetia ao conceito “Toda forma é, em si mesma, um elemento vinculante entre o natural e o cultural” (UNAM [201-?]).

<sup>102</sup> *La Toma del Eco* foi um projeto elaborado após o envio do portfólio para o concurso como um exercício de pensar o que poderia ser proposto se permanecessem no processo de seleção. Há época estavam investigando como seria um protesto público projetado. Estavam impactados pelo caso de *Ayotzinapa*, ocorrido em 2014, onde uma série de ataques foram cometidos contra

operacionais, descritas no *site* do Parque, que diziam respeito tanto ao interesse pela experiência de entrar ou sair transpondo a barreira imposta pelo muro; como por proporcionar a partir de outro ponto de vista o entendimento do que acontecia no pátio e no espaço público simultaneamente. Também, ao estar dentro e fora, serviria como uma ligação para comunicar às pessoas que algo está acontecendo em ambos os lados (PARQUE, 2016). Esse objeto, conforme Santoscoy, trouxe ao museu a discussão sobre a retirada do elemento divisório – o muro –, reforçada por uma pesquisa junto ao acervo do museu, a qual revelou documentos onde o artista Goeritz fazia menção à relação com o entorno (UNAM, 2020). Ao final do período em que estiveram instalados, os objetos de ***Parque Experimental el Eco*** passaram a integrar a infraestrutura do museu e a grama foi compostada.

### As linguagens

APRDELESP se valeu para a concepção de ***Parque Experimental el Eco*** de desenhos, maquete, fotografias, linguagem arquitetônica, além da apropriação de e interferência em um manifesto de Mathias Goeritz sobre arte, convertido em um manifesto sobre a arquitetura.

Figura 53 - Maquete de ***Parque Experimental el Eco***



Fonte: APRDELESP ([201-?]).

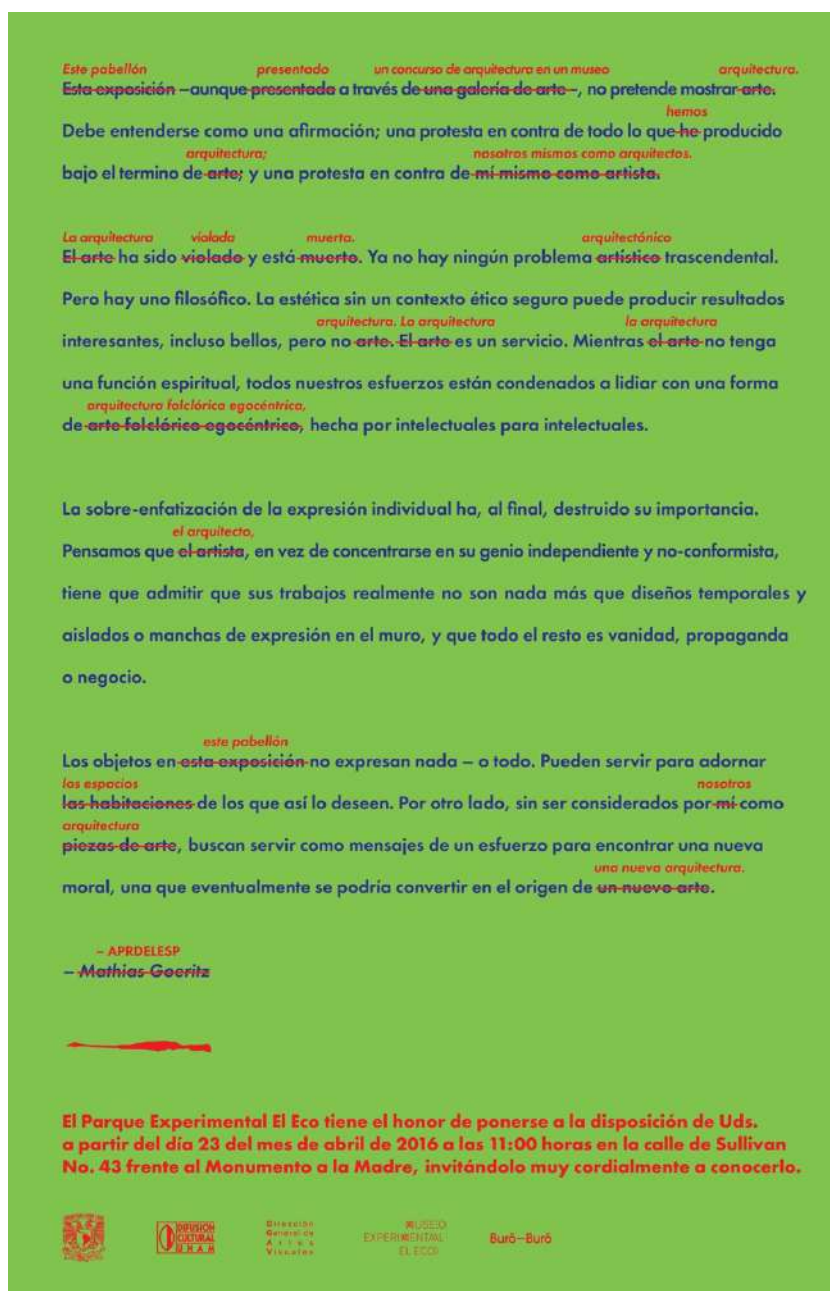
---

estudantes da Escola Normal Rural “Raúl Isidro Burgos”, em que o exército deteve quarenta e três estudantes que desapareceram. Esse caso gerou muita comoção no México e resultou em inúmeros protestos. O pavilhão por eles imaginados para o museu constava da quebra do muro e do preenchimento do pátio por objetos e pessoas.

***Parque Experimental el Eco***

Este, segundo a diretora do museu, foi um ato bastante consequente, uma tática muito contundente do projeto enquanto argumentação de como pretendiam transformar o museu em parque. A intervenção se deu com a substituição da palavra arte por arquitetura nesse manifesto de 1960, chamado “a arte é um serviço”, que remetia à arte ter uma função ética e não ser um trabalho de intelectuais para intelectuais (LA, 2016a). Quanto ao acompanhamento do processo de apropriação, APRDELESP recorreu a fotografias e vídeos - que considera uma ferramenta útil por combinar temporalidade narrativa e estética visual.

Figura 54 - Interferência no manifesto “a arte é um serviço” de Mathias Goeritz



Fonte: Parque (2016).

A instância virtual do PEEE, o *site* do Parque, construído ao longo da ativação da Instalação, conta com um conteúdo extenso e diverso, entre ele a seção “infraestrutura cotidiana” que traz inúmeras publicações e referências, anteriores e posteriores à concepção do projeto, advindas de diferentes autores, campos e linguagens. São: textos em formato de artigos, ensaios, críticas; fotografias; ilustrações; músicas e vídeos. Entre o material estão trabalhos que perpassam a arquitetura, a arte e o social, como o *Fun Palace* de 1961, do arquiteto Cedric Price em parceria com a diretora de teatro Joan Littlewood<sup>103</sup>. Também textos sobre Lina Bo Bardi, que para além dos projetos de museus e teatros, não pensava no lugar do espetáculo e dos espectadores passivos, mas em obras arquitetônicas como organismos aptos à vida, onde as pessoas têm o poder de decidir e transformar o existente. Citações sobre o artista Joseph Beuys e o arquiteto Aldo van Eyck<sup>104</sup> - um dos fundadores do Team X – que pensavam a relação da cidade com o jogo, a arte e a participação, com o intuito de estabelecer um espaço comum. O primeiro, com seus projetos de escultura social, e o segundo, com a criação de playgrounds, praças, parques. Também como referência a exposição intitulada *Untitled (Free)* concebida por Rirkrit Tiravanija em 1992, na qual converteu uma galeria de arte em uma cozinha, onde era servido arroz com curry tailandês de graça, e em um convite para vivenciar a arte por meio do compartilhar a comida. E a exposição *Playgrounds – Reinventing the Square* no *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, que tratava do potencial socializante, transgressivo e político do brincar quando relacionado ao espaço público.

Ainda no *site*, APRDELESP traz como referência para o **Parque Experimental el Eco** textos do filósofo Jacques Rancière, que explicitam e questionam um certo número de distribuições categóricas impostas por conta de um certo espírito dos tempos. Também textos do arquiteto e professor Michael Speaks relacionados ao desenvolvimento de uma inteligência pragmática apoiada em pequenos fatos que emergem da agitação da cultura popular e não em grandes narrativas modernistas (PARQUE, 2016).

---

<sup>103</sup> Citado na seção A experimentação na produção de espacialidades, do capítulo 1 desta dissertação.

<sup>104</sup> Também apontado no capítulo 1 com seu Pavilhão de esculturas no Parque Sonsbeek.

### 5.3. Meios, redes e comportamentos

#### Os meios de comunicação

**Parque Experimental el Eco** gerou muita discussão na comunidade arquitetônica. Diversos artigos, ensaios e críticas foram publicados em revistas e canais especializados, bem como conversas foram transmitidas em programação de rádio. Os principais, a favor ou contrários à proposta, estão reunidos em uma seção do próprio *site* do Parque, que documenta o processo do pavilhão (PARQUE, 2016). Os motes centrais do debate estavam em: se a proposta era ou não arquitetura; a relação com *playgrounds*, praças e parques; a escolha de objetos genéricos, anônimos e acessíveis, provenientes de grandes empresas globais<sup>105</sup> em detrimento de objetos comissionados, provenientes do design de autor; se sucumbiria, por ser experimental ou funcionaria, rendendo debates interessantes; se a proposta era superficial e promotora de consumo em sua efemeridade; entre outras discussões. Um dos textos publicados foi a crítica contundente do arquiteto e professor Víctor Alcérreca nomeada “Uma piada líquida”<sup>106</sup>, publicada originalmente em Portavoz - um portal para a difusão da arte, arquitetura e desenho. A crítica questiona se a ideia de APRDELESP era somente fazer o que supostamente não é permitido ou se teriam pretensões artísticas. Também rejeita o veredito do júri do concurso e afirma que “[...] se o museu fosse um parque, seria: um parque. A que tipo de piada esse projeto pertence? ” (PARQUE, 2016, tradução nossa). Em resposta, o curador de design, editor e crítico mexicano Mario Ballesteros (PARQUE, 2016, tradução nossa)<sup>107</sup> opinava:

De minha parte, difiro da postura implacável de Víctor. Encontro beleza no gesto de colocar uma churrasqueira e uma piscina inflável no pátio do El Eco. Encontro poesia em ir ao Costco comprar os materiais para construir o pavilhão, e não ter que aturar outro projeto escolar que queira expressar o sublime com pedacinhos de madeira ou rampinhas ou bloco de concreto em um exercício puramente formal e contemplativo. O grêmio da arquitetura em nossa cidade não é apenas solene e cerimonioso, como afirma Víctor, mas severo, exaltado, exclusivo, elitista e preguiçoso. Por que não um assado, se como lembra Alcérreca, El Eco já foi teatro, cabaré, palco [...]?

<sup>105</sup> Home Depot, Wal-Mart, Amazon, Steren e Costco.

<sup>106</sup> Una broma líquida em <http://portavoz.tv/parque-experimental-aprdelesp-pabellon-eco-2016/>

<sup>107</sup> “Por mi parte, difiero de la postura implacable de Víctor. Yo sí encuentro belleza en el gesto de meter al patio del Eco un asador y una alberca inflable. Yo sí encuentro poesía en ir al Costco a comprar los materiales para construir el pabellón, y no tener que soportar otro proyecto escolar queriendo expresar lo sublime con maderitas o rampitas o bloc de concreto en un ejercicio puramente formal y contemplativo. El gremio de la arquitectura en nuestra ciudad no sólo es solemne y cerimonioso como afirma Víctor, sino casposo, ensalzado, excluyente, elitista y de hueva. ¿Por qué no una carne asada, si como nos recuerda Alcérreca el Eco ya fue teatro, cabaret, escenario [...]?”

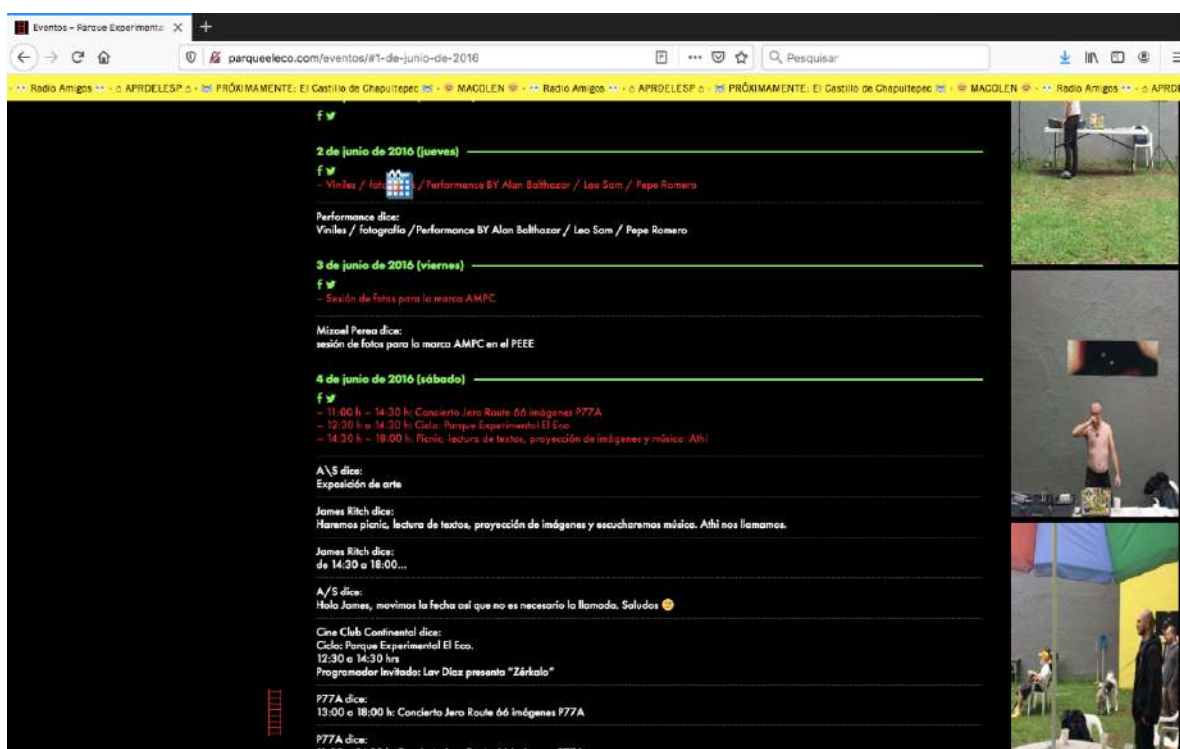


## Os vínculos em rede

A decisão de utilizar como ferramenta para o **Parque Experimental el Eco** uma página de *internet*, que pudesse ser alimentada conjuntamente com as pessoas interessadas na instalação, é decorrente do interesse em estabelecer canais de diálogo abertos e inclusivos. Cesarman entende ser muito difícil conectar a instância do museu - uma instituição relacionada à arte, ao desenho, à arquitetura – com a dinâmica cotidiana do bairro. Portanto, estavam interessados em fazer com que estes dois âmbitos se encontrassem. A divulgação do Parque se valeu tanto do *site*; como de redes sociais do museu e do escritório; e também foi feita em placas colocadas na calçada, com o endereço da página de *internet* e o calendário do dia.

O calendário era passível de edição pública, onde cada dia era um documento informativo e aberto para qualquer pessoa fazer anotações - tanto para programar um evento futuro, quanto para documentar um evento passado. Era como um convite à utilização do Parque. A programação definida tinha vínculos com redes sociais e plataformas dos proponentes, onde era possível obter detalhes da atividade. Enquanto os registros feitos da apropriação do PEEE, como fotos e vídeos, também foram vinculados ao *site* por meio de uma *hashtag* - #parqueeleco – o que se mostrou uma estratégia eficiente para compilar o material das pessoas.

Figura 55 - Site do **Parque Experimental el Eco**



Fonte: Parque (2016).

**Parque Experimental el Eco**

No *site*, além do calendário e dos registros dos participantes, é possível encontrar as recomendações de uso do PEEE, como um texto e imagens sobre o projeto. A seção “infraestrutura cotidiana”, já tratada anteriormente, permite o vínculo com materiais elaborados por arquitetos, filósofos, críticos, artistas, instituições e pessoas que trouxeram referências ou reflexões sobre a Instalação.

### Coabitações

Muitas pessoas se apropriaram do e utilizaram o **Parque Experimental el Eco**. A maioria jovens, mas também crianças e idosos. Cesarman (2020)<sup>108</sup> considera tanto as pessoas que frequentaram o Parque, quanto as que propuseram atividades, como participantes da concepção do projeto, que se dava em processo (informação verbal)<sup>108</sup>. Afirma que as primeiras eram arquitetos, estudantes de arquitetura, estudantes da UNAM, mas também vizinhos e usuários do Parque de Sullivan; enquanto as proponentes de atividades eram, na maior parte, conhecedores da instituição e do *Pabellón Eco*; sendo que APRDELESP organizou somente reuniões semanais do escritório (PARQUE, 2016).

Figuras 56, 57 e 58 - Fotografias da apropriação de **Parque Experimental el Eco**



Fonte: Parque (2016).

Cesarman lembra de um grupo de pessoa que organizava aulas de desenho de modelo vivo; de usuários do Parque Sullivan que entravam, sentavam e usavam a mesa; vizinhos que utilizavam a quadra de basquete; dos alunos da UNAM que fizeram um concerto, ao passo que outros, uma comemoração de aniversário com churrasco. Conta que nunca viu tanta gente no pátio do museu como na festa *queer*

<sup>108</sup> Informação fornecida pelo arquiteto Rodrigo Escandón Cesarman, durante entrevista realizada em 10/12/2020.

que houve. Chamada *Traición* - e normalmente organizada em espaços que cobram ingresso -, foi gratuita e aberta, além de contar com DJs residentes e convidados, performance e yoga. Também cita apropriações feitas para além do espaço, como uma banda que organizou um *show*, cuja divulgação se valia dos desenhos do PEEE com inserção dos músicos nestes. E, ainda, uma comemoração que fazia uso de uma *piñata*<sup>109</sup>, símbolo tradicional da cultura mexicana.

Figuras 59, 60 e 61 - Fotografias da apropriação de *Parque Experimental el Eco*



Fonte: Parque (2016).

Por fim, o escritor, jornalista e editor mexicano Guillermo Osorno comenta, em um artigo publicado no jornal Más por Más, sua ida ao Parque em um domingo, na qual testemunhou, segundo suas palavras, a ativação de uma comunidade (PARQUE, 2016). Neste dia presenciou uma ação com textos e performances de vários artistas, convocados por uma galeria. Manifestos sobre as novas possibilidades culturais da *internet* foram lidos, encontros e acontecimentos foram recriados. Segundo ele, mesmo sendo uma pequena comunidade e sem fazer frente às atrocidades do país, pensa de forma distinta as hierarquias culturais, não acredita em grandes gestos intelectuais e convida a deitar na grama em uma tarde de domingo, vendo a vida passar junto de uma piscina de plástico, como forma de agenciar a convivência em comunidade. Ele acredita que a prática de APRDELESP facilitou as relações das pessoas com os objetos e das pessoas com as pessoas.

<sup>109</sup> Elemento típico das celebrações no México, é um objeto feito geralmente de papelão moldado, coberto com papel crepom colorido e repleto de doces, brinquedos e frutas da estação. Estes, quando o objeto é rompido com a utilização de um bastão de madeira, espalham-se e simbolizam as bênçãos que recebem todos os que participam da comemoração.

Figuras 62 e 63 - Fotografias da apropriação de *Parque Experimental el Eco*

Fonte: Parque (2016).

Figuras 64, 65 e 66 - Fotografias da apropriação de *Parque Experimental el Eco*

Fonte: Parque (2016).

Figuras 67, 68 e 69 – Fotografias e *frame* de vídeo da apropriação de *Parque Experimental el Eco*

Fonte: Parque (2016).

#### 5.4. Análise e conclusões parciais

**Parque Experimental el Eco** se caracteriza como **Instalação Contemporânea**, que se diferencia como uma prática diversa incluída no ambiente museal da arte, não somente baseada em objetos, mas que se desloca e se insere em interações sociais e meios, extrapolando o âmbito artístico (CANCLINI, 2016). Esse movimento e a decorrente aproximação com a sociedade e suas manifestações, fez-se praticável por conta de diferentes elementos conectados e, por vezes, sobrepostos, assim como alguns traços específicos. Os elementos são: espaço urbano, instituição e seu projeto, produtor, a instalação e as linguagens, os meios de comunicação, os vínculos em rede e coabitações. Enquanto os traços contam com: experimentação, democratização e transitoriedade.

De tal modo, essa expressão estética contemporânea se aproxima da noção de imbricação estética, descrita por Canclini (2016) e também de nicho estético tal como enunciado por Silva (2014). Isso ao se valer de uma prática intrincada, centrada em uma arquitetura experimental e transitória, que vinculou arte, corpo físico e espaço público museal, incluindo também espaço virtual, em um processo relacionado ao debate urbano latino-americano, a qual possibilitou a coabitação e a ampliação de democracias participativas, intermitentemente e temporariamente. Estas últimas tateadas por meio do embaralhamento de fronteiras e as consequentes configurações emancipadoras, como também mediante a noção de indeterminação e de paisagens inusitadas do visível. O embaralhamento, à medida que a arte, ao traçar linhas, posicionar palavras, movimentar corpos e distribuir superfícies, delinea partilhas do espaço comum (RANCIÈRE, 2012c); enquanto os demais, como modos pelos quais a arte continua próxima da sociedade (CANCLINI, 2016). Esses conceitos se mostraram presentes no estudo de caso em questão e motivadores da abertura para uma aproximação com os cidadãos e suas expressões. A seguir, está a análise do caso, separada conforme os enfoques teóricos acima apresentados.

A relação com o debate urbano latino-americano, que diz respeito ao **espaço urbano** e a cidade, consta de **Parque Experimental el Eco** em diferentes sentidos. Inicialmente, como assunto da proposta, valendo-se de questões sobre a arquitetura dos espaços públicos da Cidade do México, suas praças e sua constante programação oficial, que impede manifestações cidadinas. A obra, portanto, trata de -

e faz frente a - uma realidade penosa e difícil de mudar por meio da argumentação ou da ação tradicional, como lembra Silva (GONÇALVES; SILVA, 2010) e a uma história de opressão, violências e resistência nesse contexto latino-americano (GONÇALVES et al., 2006). Depois, por meio de intensa discussão acerca da proposta, em **meios de comunicação** - de revistas e canais especializados na *internet* à programação de rádio. Entre diversos temas ligados à arquitetura, estavam presentes os *motes* parque, praças e *playground*, como também o da relação cidade com o jogo, a arte e a participação. De tal modo, propiciaram um debate amplo, que em sua essência tem como traço a democratização, expondo pontos de vista, opiniões. Por fim, o debate foi inserido na própria esfera da **instituição** museal pública, em discussões acerca de sua relação com o espaço público e o entorno. Pode-se afirmar, como aponta Canclini (2016), que as correlações das expressões estéticas contemporânea com o contexto – urbano, no caso - são mais visíveis, pois as obras se mesclam com outros cenários e constroem redes que ultrapassam os campos e seus comportamentos.

A experimentação presente em **Parque Experimental el Eco**, assim como a relação arte, espaço público museal e corpo físico, é resultante da vinculação do tema da proposta com a prática do **produtor** e, portanto, da investigação, a partir da esfera física e digital, do espaço estabelecido como parque – urbano, arquitetônico e da arte - e as manifestações cotidianas com as quais foi apropriado. Nesse sentido, remete à prática vislumbrada por Silva (2010), mais humana e engajada, que vincula arquitetura a sua ocupação pelos cidadãos. Também inclui a interação na *web* que mobiliza a saída física e coletiva para o urbano que, segundo Silva (2014), pode ser a base e a originalidade dessas novas ações sociais. Por meio do *site* instituiu **vínculos em rede** com agenda coletiva e interativa, além da conexão com redes sociais para os registros. Denotou, portanto traços de democratização.

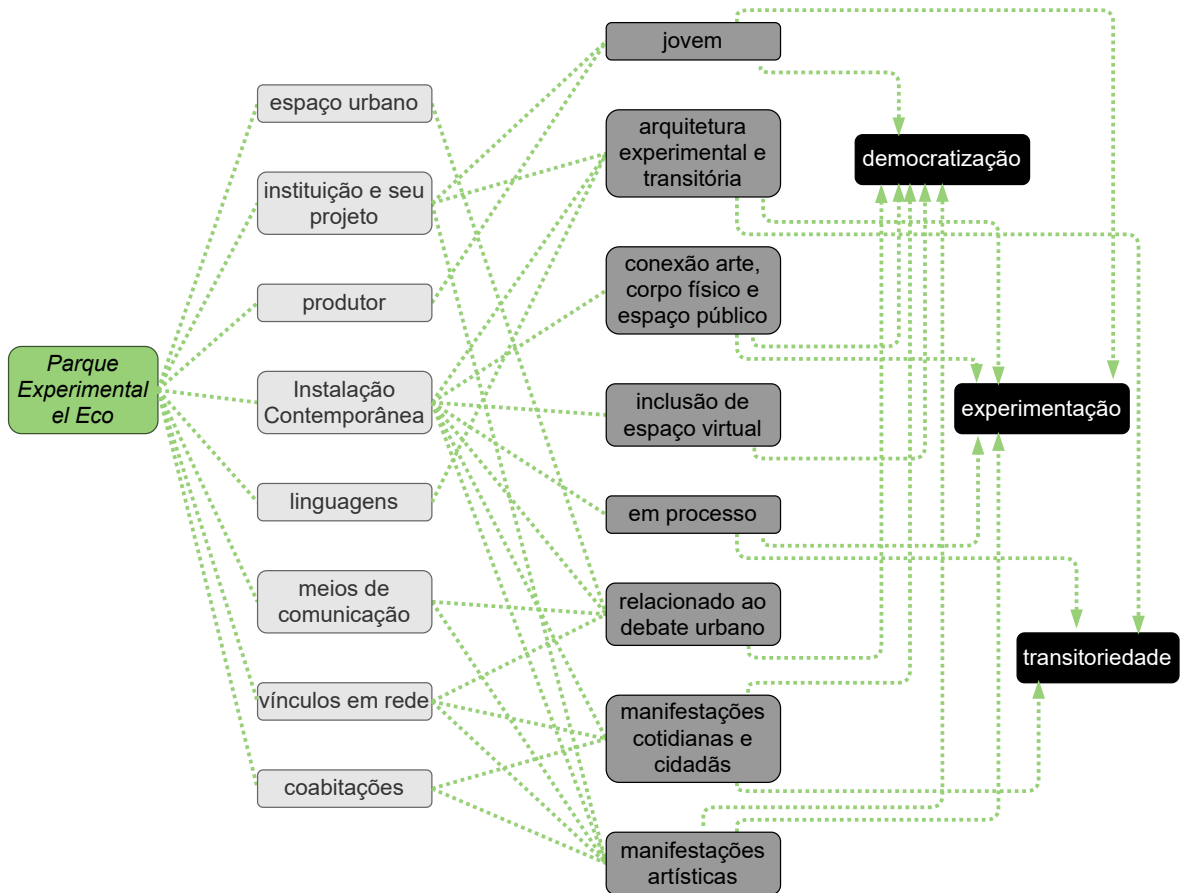
A constituição do **produtor** com um coletivo de arquitetos e designer gráfico, que se expande aos colaboradores; sua atuação em diversos territórios - da arte, da arquitetura, da cidade e do físico ao virtual; e sua operação, principalmente, segundo **linguagens** arquitetônicas, mas também com referências e estratégias do campo artístico, reforçam a característica plural e experimental atrelada aos jovens e sua atuação, a qual foi apontada por Canclini (2016). Segundo este, eles vivem em mundos plurais, utilizam de diferentes fontes em suas práticas e têm posições inconstantes – que podem abarcar simultaneamente instituições, mídia, ciberespaço

e espaço público. Também atuam fora e dentro do mundo da arte e não aceitam o controle nem a restrição de um campo fechado. Por fim, fazem parte da parcela que está a frente das ações estéticas e não são artistas, nem reconhecidos como tal, segundo Canclini (2016).

A viabilização de **Parque Experimental el Eco** está atrelada à experimentação também constante na atuação da **instituição e seu projeto**. Nesse ínterim, a **Instalação Contemporânea – Parque Experimental el Eco** – transita entre a arquitetura – pavilhão, mobiliário - e a arte – instalação - e inclui a tecnologia - *web*. A partir de itens do cotidiano e de um *site*, o experimento surgiu no espaço museal público e na *internet*, afetou e mobilizou corpos a uma ocupação coletiva a partir de seus modos de viver o urbano e a arte. Possibilitou a **coabitação** da obra por indivíduos e de grupos em pequena escala - crianças, jovens e adultos, artistas, arquitetos, frequentadores do museu e vizinhos, que, a partir dos seus corpos, jogaram bola, fizeram churrasco, nadaram na piscina, tomaram sol, descansaram, fizeram comemorações, shows, aulas de ginástica, além de performances e exposições, em uma apropriação cotidiana e democrática, com programações definidas por eles mesmos. O Parque era a soma das manifestações, atividades, eventos e manutenção do espaço e, portanto, mudava constantemente, não constando em uma forma definitiva para ver, segundo o **produtor**. Assim, distante das obras únicas e acabadas, **Parque Experimental el Eco** se relacionava ao existente e engendrava um novo contexto por meio de um processo (SILVA, 2014). Ao longo dos dois meses em que esteve instalada, tanto a obra, quanto as **coabitações** que se deram, expuseram seu caráter transitório. Por fim, o **produtor** ao abrir a possibilidade de apropriação - entendida como o tornar o espaço seu para o transformar e o aproveitar, no sentido de cuidado e carinho - não pretendia nenhuma mudança ideal, mas explorar o limite institucional e operacional do museu como um experimento para uma participação efetiva das pessoas. Desta maneira é possível entender que a obra faz parte de uma crescente ação estética latino-americana, que não pretende conquistas ideais, mas anseia pela ampliação de democracias participativas (GONÇALVES; SILVA, 2010).

A seguir, apresenta-se um primeiro diagrama do caso, apoiado no referencial teórico anteriormente analisado. Tal diagrama se somará aos dos demais estudos de caso para fundamentar as conclusões finais.

Figura 70 - Diagrama articulador do referencial teórico com **Parque Experimental el Eco** e seus traços



Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Por meio dos outros referenciais teóricos, é plausível afirmar que **Parque Experimental el Eco** embaralhou as fronteiras dos que agem e os que olham, os limiares entre as disciplinas e as hierarquias entre os níveis de discurso. A obra desvelou uma outra distribuição das posições e das capacidades vinculadas a essas posições; uma distinta divisão do visível e do invisível; e, portanto, do comum partilhado e das partes exclusivas e excludentes. Todo esse agenciamento foi possível por conta dos diferentes embaralhamentos de fronteira envolvidos nessa prática específica, que a partir de distintos campos, estabeleceram divisões e modos de apresentação sensível convergentes, implicando o social.

**O espaço urbano**, o pátio do museu público – intramuros e descoberto - onde a obra foi instalada, participou como espaço coletivo que se torna público pois é onde a sociedade pode alcançar uma cidadania participante, na medida que não está simplesmente disponível, mas em disputa. Foi intensificado enquanto espaço



democrático, ainda que temporariamente e intermitentemente, pela estada da Instalação ocupada e programada por qualquer pessoa que quisesse fazer parte, se fazer visível e estar presente na posição de cidadão deliberante. Contribuindo, assim, para uma temporária e descontinuada partilha do sensível democrática (RANCIÈRE, 2005). Nesse sentido denotou traço de democratização.

**A instituição e seu projeto** estimularam o embaralhamento de fronteiras entre disciplinas, que se mostra possível mediante a liberdade dada ao artista e sua obra. O peso dado à experimentação espacial e à arquitetura, também facilitam o engajamento do corpo nos trabalhos que o projeto acolhe. Pode-se entender, portanto, que abriu possibilidade para que o **produtor** investigasse novos formatos e concebesse a obra desvinculada das formas rígidas e isoladas. Em certa medida, é possível afirmar que o projeto também permitiu o embaralhamento dos níveis de discurso, visto que se vale de um concurso voltado a arquitetos e escritórios mexicanos jovens, que normalmente são preteridos em comissionamentos em relação a pessoas com mais experiência. Portanto, o projeto contraria os formatos estanques, as operações inflexíveis e separadas, tal como expressa Benjamin (1987a), para a superação de divisões tradicionais e modificação do aparelho produtivo. Denotando um traço de experimentação e democratização. É possível também vislumbrar nesse concurso uma forma de autoafirmação da cultura mexicana e de reinserção dela própria (SILVA, 2010) no sistema da arte.

Pode-se afirmar que a noção de superação de divisões tradicionais e modificação do aparelho produtivo é prática corrente do **produtor**, mas também a emancipação do objeto do domínio da tradição, uma vez que trabalha emaranhando os limites entre territórios físicos e virtuais e a partir dessa relação estabelece possibilidades de participação. Deste modo, apresenta traço de democratização. Outra característica importante de sua produção é apostar em propostas não completamente determinadas, com dinâmicas que não sejam únicas. Portanto, experimentos abertos, afeitos à participação e à prática em coletivo, que se aproximam daquelas potencialmente emancipadoras, indicadas por Rancière (2012a), por questionarem e não se apoiarem na relação causa-efeito. E coadunam com as produções descritas por Canclini (2016), que valorizam a indeterminação, a iminência, ao não se disporem a efeitos, desfatalizando as estruturas convencionais sem as suprimir, operando em um limiar para expor uma tensão, aberta a novos modos de tornar visíveis as manifestações.

**A Instalação Contemporânea**, enquanto prática do **produtor**, engloba as noções operadas por ele e, especificamente, ao remeter o objeto a fragmentos da vida cotidiana, seja uma série de itens - genéricos, cotidianos, anônimos e acessíveis - inseridos dentro do museu; como também um *site*, disponível a qualquer pessoa com acesso à *internet*. Nesse sentido, **Parque Experimental el Eco** se aproxima do entendimento de Benjamin (1987a), de um objeto reproduzido, que se emancipa do domínio da tradição e abre possibilidade para a aproximação com as pessoas, fundando-se na política e não no culto. Pode-se dizer que o *site* – **os vínculos em rede** - ampliou o acesso ao utilizar os meios digitais e se valer da sincronização dos canais digitais; como também possibilitou e estreitou a comunicação, a discussão e o diálogo entre os diferentes atores - que tinham acesso à *internet* – portanto com traço democrático, durante o processo de apropriação do museu. Nessa perspectiva, aproxima-se da colocação de Canclini (2016), enquanto processo que abarca interações sociais em que qualquer um pode gerar imagens em seus aparatos eletrônicos e as difundir nas redes sociais. Acarreta em repensar o entendimento do espaço e circuito público, como o da formação de comunidades interpretativas e criadoras. Também contraria os formatos estanques, as operações inflexíveis e separadas e advoga pela inclusão de novos formatos em contextos sociais vivos, tal como proclama Benjamin (1987a), para a superação de divisões tradicionais e uma abertura à modificação do aparelho produtivo. É possível ainda afirmar que a inserção do Parque no museu, sem a ocupação das pessoas, não revelou paisagens inusitadas, por se aproximar de uma instalação artística situada no espaço da arte.

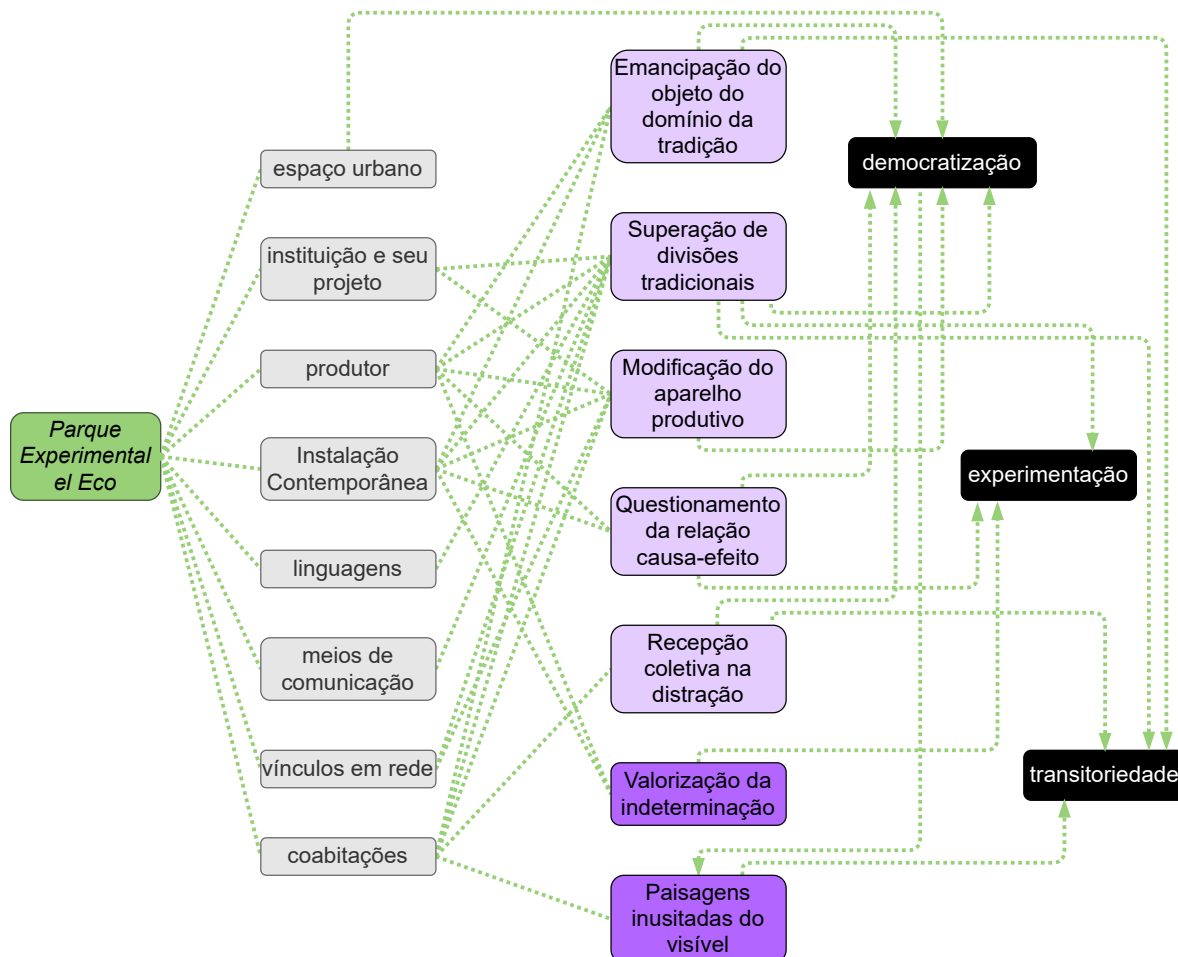
**A Instalação Contemporânea**, em seu âmbito físico e virtual, acabou por conceder um mínimo de controle ao museu por regras negociadas, que esgarçavam os limites deste, mas não os retiravam. Tensionou a instituição artística, ao propor um experimento aberto à participação no tocante à construção de uma programação, estimulando competências iguais. Logrou escapar do modelo corrente dos pavilhões ao não se deixar conformar como obra para ser vista, mesmo abrigada em um espaço destinado à exibição, e ao não projetar um microespaço de sociabilidade que simula o consenso. Isso resultou na modificação do projeto institucional para a edição seguinte, com a criação do *Pabellón Eco: Panorama*, concebido como um campo de análise social e urbana. Nesse ínterim, permitiu que os cidadãos exercessem o papel de intérpretes ativos e elaborassem sua própria

narrativa. Arquitetos, estudantes de arquitetura, estudantes da UNAM, vizinhos, artistas e usuários do Parque de Sullivan se apropriaram da obra, cada um a sua maneira, em uma **coabitação democrática**, gerando situações não comumente vistas ali, constituindo uma paisagem inusitada do visível, como enunciada por Canclini (2016), à medida que produziu um tecido dissensual, onde não há um regime de apresentação ou narrativa únicos. Também, pode-se dizer que a tradução da obra acarretou no acionamento de hábitos presentes no modo de viver no urbano daqueles cidadãos, decorrentes de uma recepção coletiva na distração, feita por uma dupla forma de recepção, por meios táteis e ópticos, como pontua Benjamin (1987a). Nesse sentido é curiosa a apropriação da obra também com a inclusão de objetos pessoais e cotidianos – a canga, o livro, a carne, os legumes, o protetor solar, o material de desenho, etc. -, que complexifica a noção de Emancipação do objeto do domínio da tradição (BENJAMIN, 1987a), pela adição autônoma de novas camadas, agora pelos cidadãos. Assim, se dá o embaralhamento de fronteiras entre papéis - os que atuam e os que observam, o cidadão, o espectador o artista e o museu -; entre territórios - cotidiano, o espaço da arte e o espaço do espectador - entre discursos – a programação museal e a cidadã; onde uma situação arquitetada pelo artista, sem determinações ou efeitos pré-estabelecidos, abarca manifestações da comunidade emancipada, pois é uma comunidade de narradores e tradutores (RANCIÈRE, 2012a). E onde os próprios cidadãos com sua programação operavam a superação de divisões tradicionais e a modificação do aparelho produtivo.

Por fim, **Parque Experimental el Eco** movimentou pautas públicas em portais de cultura, revistas especializadas de arquitetura, *site* da internet, redes sociais, que incluíram o tema arte e ocupação enquanto prática e reforçaram a aproximação da obra ao cotidiano e à sociedade. **Os meios de comunicação**, portanto, complementaram e reverberaram a potência da obra, que trouxeram novas camadas, novas narrativas e deram novo sentido ao trabalho, porém sem incluir o discurso dos atores sociais, que o foram a partir do *site* do PEEE - **Vínculos em rede** – com seus registros. Assim, é possível ser percebido um traço de democratização. Pode-se afirmar que mais um embaralhamento de fronteiras se dá nessa instância, entre territórios – da arte, da arquitetura e do cotidiano. O que acarretou na superação de divisões tradicionais, conforme Benjamin (1987a).

A seguir, apresenta-se o segundo diagrama do caso, apoiado no referencial teórico anteriormente analisado. Tal diagrama se somará aos dos demais estudos de caso para fundamentar as conclusões finais.

Figura 71 - Diagrama articulador do referencial teórico com *Parque Experimental el Eco* e seus traços



Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

## 6. A PRAIA E O TEMPO

O terceiro estudo de caso é **a praia e o tempo**, instalação concebida pelo artista e arquiteto carioca Pedro Varella, desenvolvida no âmbito do escritório gru.a - grupo de arquitetos, com participação de Caio Calafate, André Cavendish, Júlia Carreiro e Isadora Tebaldi – e que contou com performance idealizada pela coreógrafa Julie Desprairies para interagir com a obra. Criada para o TEMPO\_FESTIVAL, foi implantada na praia de Copacabana, Rio de Janeiro, em 2018.

**a praia e o tempo** foi arquitetada a partir da história do local, sua transformação e viabilização mediante aterro, como também da praia enquanto espaço público e democrático, território da instabilidade e da sobreposição de oportunidades. Promoveu um diálogo e um revezamento entre diferentes manifestações artísticas programadas - instalação e performance – e expressões cotidianas dos cidadãos. A obra foi instalada entre a praia de Copacabana e a praia do Leme – a primeira turística e a outra, familiar -, local onde comumente eventos se estabelecem e criam um território distinto da dinâmica local, por suas características espetaculares e comerciais. Mas, ao apostar na experimentação, ela estabeleceu um dispositivo que acolheu tanto a arte e seus espectadores, como os atores sociais locais e suas dinâmicas, em uma mistura com o cotidiano.

**a praia e o tempo**, ao abarcar temas de estudo e estratégia do gru.a - como o banal e a abertura estrutural -, foi ocupada e utilizada pelos cidadãos – ambulantes, banhistas, trabalhadores de diferentes gêneros e idades - a partir de suas necessidades e desejos.

## 6.1. Contexto

### O espaço urbano

**a praia e o tempo** foi implantada na praia de Copacabana, próximo ao Posto 2, na faixa de areia quase em frente à Av. Princesa Isabel, divisa com a praia do Leme. Esta porção da zona sul da cidade do Rio de Janeiro e sua orla sofreram inúmeras intervenções físicas e urbanísticas ao longo dos anos, durante a transformação da cidade portuária em cidade balneária. O processo de crescimento urbano do Rio de Janeiro, estabeleceu-se centrado em ganhar amplos territórios sobre a costa<sup>110</sup> com o objetivo de fazer da cidade uma capital moldada pelos padrões internacionais (ANDREATTA; CHIAVARI; REGO, 2009).

A área em questão foi atrelada à malha urbana entre os séculos XIX e XX em decorrência da abertura do Túnel Novo (ou do Leme). O que inicialmente era um grande areal, a partir da necessidade de expansão urbana, transformou-se de um vilarejo de pescadores em um bairro de classe média e alta, composto por residências e hotéis e servido por transporte público. Nesse mesmo período, o morro da Babilônia, no Leme, era ocupado por moradias de soldados, que serviram no Forte Duque de Caxias – antigo Forte do Leme (TERRY, 2018). Ocupação que aumentou dando origem às Comunidades da Babilônia e do Chapéu-Mangueira, habitadas por trabalhadores vinculados às novas demandas da região.

Posteriormente, a especulação imobiliária, juntamente com o aparecimento dos automóveis e o aumento demográfico demandaram novas obras - a duplicação da Avenida Atlântica, para melhorar o fluxo entre bairros, e o alargamento da faixa de areia, premente por conta das ressacas que danificavam muros, calçadas e prédios e prejudicavam o uso dos banhistas (LINHARES DA SILVA; LINS-DE-BARROS, 2018). Estas importantes alterações - de praia natural em praia aterrada e

---

<sup>110</sup> Durante a gestão do prefeito Pereira Passos, no início do século XX, deu-se o primeiro aterro marítimo de grandes dimensões com o objetivo de criar uma área central portuária: a demolição do Morro do Senado para aterrar 170 hectares sobre o mar, diante dos morros do Livramento, Conceição, Providência e Saúde. As obras de urbanização do Centro a Botafogo podem ser consideradas como o início da expansão para o sul e de transformação da relação com o mar. Outras intervenções foram: a criação da atual Praia Vermelha, constituída com terras extraídas do Pão de Açúcar, unindo este à cidade, para abrigar a Exposição Universal de 1908; a construção do bairro da Urca mediante aterro de 2 km<sup>2</sup> de extensão, nos anos 20; e a demolição do Morro de Castelo, sede da fundação da cidade, para dar lugar à Exposição do Centenário da Independência em 1922. Esse modelo foi usado no que hoje são os bairros de Copacabana, Ipanema, Leblon e Barra da Tijuca. Posteriormente, a Constituição Federal e as leis municipais e estaduais de preservação e proteção ambiental proibiram a transformação de morfologia costeira da cidade (ANDREATTA; CHIAVARI; REGO, 2009).

artificial - foram realizadas na década de 1970 por meio de bombeamento e retirada de areia da enseada de Botafogo e da Ilha de Cotunduba. Quatro milhões de metros cúbicos de areia foram despejados na arrebentação da praia de Copacabana por meio de tubulações submersas e emersas e compuseram a faixa de areia de aproximadamente noventa metros. Esta ação resultou na definição da atual morfologia desta parte da orla e a transformou em um espaço de lazer dos habitantes da cidade.

Figuras 72 e 73 - Projeto do aterro hidráulico da Praia de Copacabana, Rio de Janeiro, Brasil e a **praia e o tempo** em colagem sobre foto aérea



Fonte: Companhia Brasileira de Dragagem ([197-]) e Varella (2018a).

A mudança de perfil da região - que se tornou de classe média, com muitos edifícios de apartamentos, comércio diversificado; servida por diversos meios de transportes, como taxi, inúmeras linhas de ônibus e acesso ao metrô (ANDREATTA; CHIAVARI; REGO, 2009) – e o crescimento das comunidades incrustadas no morro – que alternam entre a calma e confrontos constantes decorrentes da guerra do tráfico de drogas - não alteraram sua condição de espaço de lazer. Apesar do

**a praia e o tempo**

processo de esvaziamento, envelhecimento e definhamento - com prédios deteriorados, população em situação de rua, comércio ilegal e várias formas de violência -, a maioria dos habitantes valoriza a infraestrutura existente e as possibilidades de lazer oferecidas pela praia (KAZ, 2010). Esse espaço múltiplo e dinâmico, de intenso uso social, segue sendo ocupada para o banho de sol, de mar, para o lazer, o esporte, a recreação, a sociabilidade e todas as atividades de apoio geradas por sua intensa utilização. Ela significa também trabalho e renda para uma parcela importante da população, tanto em seu uso cotidiano, quanto nas grandes festas públicas, ou os grandes eventos esportivos e culturais. Trata-se de um território onde as diversas classes se misturam, no qual surgiram símbolos, idiomas, músicas, imagens, personagens e acontecimentos que constituem o acervo da história urbana e carioca (ANDREATTA; CHIAVARI; REGO, 2009).

O fotógrafo Rafael Salim ratifica essas características ao lembrar do local onde foi instalada **a praia e o tempo**. Segundo Salim (2020)<sup>111</sup>, a instalação ficava entre o Leme e Copacabana, sendo determinante para propiciar um encontro entre os frequentadores da primeira – moradores locais, incluindo os das comunidades – e da segunda – que englobam outras pessoas além dos moradores, por ser uma praia mais turística (informação verbal)<sup>111</sup>. Relata essa profusão, vivacidade e relação com o entorno, onde várias atividades eram exercidas pelas pessoas, tanto de lazer como de trabalho. Enquanto Eliana Coelho da Silva (2020)<sup>112</sup>, dona do Quiosque Coco Verde, localizado na divisa de Leme e Copacabana, comenta que além dos moradores e turistas, muitos trabalhadores também vão ao seu estabelecimento (informação verbal)<sup>112</sup>. Explica que a maioria dos grandes eventos situados naquela região são instalados atrás do seu quiosque e, quando as equipes de montagem almoçam em seu estabelecimento, toma conhecimento sobre os eventos e seus detalhes. A maioria desses eventos - esportivos, religiosos ou culturais – são grandes e espetaculares, com programações constantes e uma dinâmica própria.

---

<sup>111</sup> Informação fornecida pelo fotógrafo Rafael Salim, durante entrevista realizada em 23/10/2020.

<sup>112</sup> Informação fornecida por Eliana Coelho da Silva, dona do Quiosque Coco Verde, durante entrevista realizada em 04/12/2020.



## 6.2. Produção artística

### A instituição e seu projeto

#### TEMPO\_FESTIVAL

O TEMPO\_FESTIVAL - Festival Internacional de Artes Cênicas do Rio de Janeiro -, fundado em 2009, aposta no diálogo entre as distintas manifestações artísticas - com destaque para o teatro, a performance e a dança – e também acredita na inovação da cena local e global, por meio dessas combinações e práticas. Os idealizadores e curadores do festival, Bia Junqueira, Cesar Augusto e Márcia Dias, afirmam investir no tempo da criação dos processos, residências e coproduções e acompanhar o desenvolvimento artístico em todas as suas etapas: do pensamento à realização (TEMPO FESTIVAL, [201-]). O que ocorreu em **a praia e o tempo**, que inicialmente não tinha um local pré-estabelecido, segundo Pedro Varella (2020, informação verbal)<sup>113</sup>. A partir do convite de Marcia Dias a ele, iniciou-se um processo de concepção e desenvolvimento do projeto que durou doze meses e se apoiou em uma extensa investigação sobre temas presentes em pesquisas, tanto acadêmicas quanto projetuais, do gru.a. Primeiramente, estava prevista a apresentação de alternativas locacionais (CARNEIRO; DE LUCA, 2020), mas a escolha da praia de Copacabana foi certa, pois concentrava temas de interesse do grupo e foi aceita pela curadoria.

O festival também contempla encontros, mesas e debates que promovem a circulação de ideias, pesquisas e realizações. Assim, se apoia em sua programação, seus encontros e no *site*, que se retroalimentam em fluxo contínuo e enfatizam as diversas temporalidades do fazer artístico contemporâneo (TEMPO FESTIVAL, [201-]). Seu *site* contempla um acervo multimídia - com entrevistas, vídeos, palestras, textos, reflexões, registros audiovisuais, entre outros materiais -, com o intuito de difundir e irradiar as descobertas de artistas e criadores. Conta com o patrocínio de diversas instâncias de instituições governamentais de cultura, assim como de empresas privadas, além de parcerias e apoios institucionais e culturais em relação aos espaços (A PRAIA, 2018).

O Tempo Festival contou, até hoje, com dez edições. Apesar dos diversos parceiros, a maior parte da programação ao longo dos anos se deu em espaços

---

<sup>113</sup> Informação fornecida pelo artista e arquiteto Pedro Varella, durante entrevista realizada em 01/10/2020.

tradicionais ou internos a edificações. Porém, desde seu início, incluiu obras e oficinas em espaços públicos ou alternativos como: parques, praias, praças, largos, estações de trem, além de quadras esportivas e espaços em comunidades – Rocinha e Complexo do Alemão. **a praia e o tempo** fez parte da nona edição do evento - Tempo\_Festival 2018 – que foi realizado de 19 a 28 de outubro daquele ano. O evento aconteceu em oito diferentes espaços do Rio de Janeiro – de espaços públicos como a praia de Copacabana, as ruínas do Teatro Villa-Lobos ou a Escola de Artes Visuais (EAV) – Parque Lage; a espaços culturais e privados, tendo a grande maioria das atividades gratuitas. Elas abarcaram de peças de teatro, performance, videoinstalação, processo, encontro, oficina à formação. Contou com a participação de nove países, dentre eles quatro latino-americanos: Brasil, Colômbia, México, Uruguai, além da Alemanha, Croácia, França, Polônia e Suíça. Esta edição tinha como tema Tempo\_Festival: presente!, segundo um dos curadores, Cesar Augusto, como ato de resistência e persistência, além de enfrentamento das dificuldades. Segundo reportagem de O Globo (NIKLAS, 2018), para a realização do festival foi necessária a busca por colaboradores estrangeiros, pois as verbas públicas e os patrocínios nacionais para a cultura estavam escassos. Márcia Dias também aponta na matéria, que o festival seria um ato de reflexão sobre a fragilidade da cena cultural carioca e a incerteza do presente, bem como uma necessidade de dialogar com a cidade, reforçar o movimento de ocupação dos seus espaços<sup>114</sup>, chamando as pessoas para essa experiência (NIKLAS, 2018).

### **O produtor**

Pedro Varella é arquiteto formado pela FAU-UFRJ, em 2011, com extensão acadêmica na escola de arquitetura *Paris-Malaquais*; mestre na área de teoria do projeto de arquitetura no PROARQ UFRJ, em 2016; professor na Universidade Santa Úrsula; e também professor substituto na FAU-UFRJ por dois anos. Possui formação complementar pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage - EAV, onde estudou entre 2007 e 2010. É cofundador do gru.a - grupo de arquitetos -, juntamente com Caio Calafate e Sergio García-Gasco Lominchar (ex-sócio). O escritório, baseado no Rio de Janeiro, desde 2013 elabora projetos e obras de diversas escalas e naturezas, com especial interesse na interseção entre os campos

---

<sup>114</sup> Em menção aos espaços públicos, e em especial às ruínas do Teatro Villa-Lobos, equipamento público, abandonado há sete anos e fechado em 2011, desde que pegou fogo (NIKLAS, 2018).

da arquitetura e das artes plásticas (GRUA, [20-]). Desta maneira, gru.a elaborou projetos e obras tanto de centros culturais, instalações artísticas, teatros, exposições, como de residências, instituições da área da saúde, intervenções em bens protegidos, entre outros. Sendo reconhecido por meio de premiações e concursos<sup>115</sup>, tanto do campo da arquitetura como das artes. Segundo Varella (2020)<sup>116</sup>, eles não se preocupam em se consolidar em uma esfera ou outra, pois acreditam que a transição entre elas é muito rica e entendem que uma das vantagens “do nosso tempo é poder ser um monte de coisa ao mesmo tempo” (Informação verbal)<sup>116</sup>. Um primeiro convite de trabalho vinculado ao âmbito artístico e urbano, foi feito a Varella em 2015 para participar, em parceria com o artista Júlio Parentes, do Permanências e Destruições, evento de ocupação artística em espaços da cidade que estão em momentos de transição, entre aquilo que foi e aquilo que será um dia. O trabalho se chamou “cota 10” e, mesmo partindo de uma concepção menos coletiva, Varella diz sempre ter se preocupado e gostado de levar essas práticas ao escritório para a discussão em grupo. Outro trabalho, “de onde não se vê quando se está”, se deu no MAC Niterói, em 2017, e propunha a ocupação da laje de cobertura do museu a fim de proporcionar tanto o estar neste edifício emblemático, como o perder de vista sua imagem e possibilitar outras associações com a paisagem e o território (GRUA, [20-]).

Paralelamente à prática de escritório, os dois sócios se dedicam à pesquisa acadêmica e atividades de ensino. Um dos temas presentes nas pesquisas do escritório é Abertura Estrutural, que foi assunto da dissertação de Varella. Segundo ele, por mais contraditório que projetar a imprevisibilidade possa parecer, a história recente da arquitetura – do final dos anos 50 até hoje - mostra que existe um esforço nesse sentido. Para além do interesse pelo existente, suas imperfeições, seu caráter de improviso e sua heterogeneidade; e da valorização dos desejos e manifestações dos usuários; há uma constatação do limite do arquiteto como projetista em prever todas essas necessidades, assim como sua transformação. Como desdobramento

---

<sup>115</sup> Entre elas: primeiro lugar no Concurso Nacional de Projetos para o edifício acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa; obra referencial na categoria Arquitetura Efêmera da Premiação IABsp 2019; primeiro lugar no prêmio anual do Instituto Tomie Othake Akzonobel; primeiro lugar no prêmio Reynaldo Roels Jr para instalações artísticas. Participação: na Bienal de Arquitetura de Veneza (Pavilhão do Brasil, 2018) e a Bienal Ibero-americana de Arquitetura (2019). Em 2019 o gru.a foi selecionado entre os dez finalistas do prêmio DEBUT, concedido pela Trienal de Arquitetura de Lisboa (2019).

<sup>116</sup> Informação fornecida pelo artista e arquiteto Pedro Varella, durante entrevista realizada em 01/10/2020. Suas declarações posteriores, constituintes desta seção, constam da mesma entrevista.

desses fatos, incorporam-se na prática alguns princípios capazes de atribuir “certo grau de indeterminação às arquiteturas, tornando-os estruturas abertas às imprevisibilidades inerentes às mudanças impostas pela passagem do tempo” (JIQUIRIÇÁ, 2016, p. 24). Uma recombinação e desvio das funções tradicionais, a partir da mistura entre sistemas existentes e projetados, que não pressupõe uma imposição, mas uma abertura, uma propensão pela continuidade a partir de modificações pontuais. Varella afirma entenderem suas propostas por meio do reconhecimento de que o arquiteto é capaz de preparar o caminho, dar opções, sugerir formas, enquanto a definição das relações sociais é dada pela práxis, pois é ligada ao público não ao autor do trabalho, que não cria essas relações.

Por fim, mesmo não participando da concepção da instalação, é importante salientar que a artista e coreógrafa francesa Julie Desprairies - idealizadora da performance que interagiu e ativava a obra - tanto como Varella, tem interesse na intersecção entre os campos da arquitetura e das artes, com atenção para a cidade e seu contexto - ele via artes plásticas e ela, artes do corpo. Ela desenvolve projetos coreográficos contextuais, que frequentemente envolvem os passantes e moradores e revelam o movimento dos lugares (A PRAIA, 2018). Suas criações se valem de diversas linguagens, seja um espetáculo, um filme, uma exposição, uma emissão de rádio ou uma performance. Desprairies e Varella participaram do Programa Residência Artística Cruzada, realizado durante o festival, interação que será tratada a seguir.

### **A Instalação Contemporânea**

**a praia e o tempo** abriu a nona edição do Tempo\_Festival e permaneceu por 10 dias - de 19 a 28 de outubro de 2018 -, na praia de Copacabana, próxima ao Posto 2 e à praia do Leme. A instalação - ou arquitetura de curta duração<sup>117</sup> -, de caráter transitório e partilhado, foi idealizada como um sistema espacial organizado a partir de duas operações combinadas: demarcar - ou demarcação do território - e reposicionar - ou movimentação do solo (A PRAIA, 2018 e IABSP, 2019). A primeira consistia na inserção de uma grande estrutura treliçada quadrilátera de 31x31m e 50 cm de altura, que delimitava a área de trabalho ao mesmo tempo em que era suporte para o acolhimento dos frequentadores da praia e dos espectadores. A

---

<sup>117</sup> A nomenclatura utilizada pelo grupo alterna entre os termos da arte e os da arquitetura, a depender do interlocutor.

segunda operação se dava a partir do movimento da matéria existente no local – areia e água – por ações humanas ou resultantes da ação do tempo, que juntas geraram uma nova paisagem topográfica. Ao centro da instalação foi cavado um buraco para formar uma pequena piscina de água salgada. Essa paisagem foi sendo transformada gradualmente ao longo do festival, seja por elementos naturais, como também pelas pessoas.

Figura 74 - Fotografia aérea de **a praia e o tempo**



Fonte: A Praia (2018).

A escolha da praia de Copacabana resultou da sua possibilidade em concentrar alguns dos temas de interesse do gru.a, como: as operações de transformação geomorfológicas, que marcam a história e a paisagem da cidade do Rio de Janeiro; também as estruturas ambulantes, que ocupam os espaços públicos cariocas (CARNEIRO; DE LUCA, 2020); e por fim o banal, o corriqueiro, o ordinário. Segundo Varella, a pesquisa do escritório, sobre transformações e contradições do Rio de Janeiro, diz respeito a um paradoxo onde a cidade, internacionalmente conhecida por sua beleza natural, teve seu território alterado incisivamente mediante

aterros e desmontes de morros, numa dinâmica de transferência da matéria para outros lugares e de modificações para responder a valores do centro urbano europeu. Uma contradição também porque essas alterações violentas e definitivas, por vezes, criam espaços democráticos<sup>118</sup>. Para Varella, a Praia de Copacabana incorporava o paradoxo de ser um espaço democrático, em uma configuração gerada por um grande aterro, que alterou o existente.

Segundo a descrição do trabalho, a praia é entendida, entre outras questões, como território da instabilidade, de encontros, da sobreposição de possibilidades, da transformação, onde rastros se apagam com o tempo, onde se pode ser e deixar de ser (A PRAIA, 2018). Temas que remetem à mudança, à transitoriedade e à abertura, esta uma estratégia explorada pelo gru.a, descrita por Varella como a capacidade de determinadas estruturas estarem propensas a modificações ao longo do tempo; onde se propõe e ao mesmo tempo se deixa uma lacuna a ser preenchida em função das necessidades e desejos das pessoas que as habitam; onde não há controle total; onde a incerteza faz parte do processo.

Em **a praia e o tempo**, a ideia era de uma plataforma a sugerir camadas e de somente sua apropriação poder desvelar outras não previstas (CARNEIRO; DE LUCA, 2020). Rafael Salim (2020)<sup>119</sup>, que a vivenciou e fez registros daquele encontro por meio da fotografia, identifica na obra características de parque, de uma estreita relação com a paisagem, de um lugar nada opulento e sim convidativo, acolhedor, aberto a se transformar (informação verbal)<sup>119</sup>. A abertura desejada tem o suporte como contribuinte, segundo Varella, por conta da familiaridade com o banal, com elementos presentes no cotidiano ao invés de objetos imaculados. A concepção de **a praia e o tempo** recorreu a um repertório tanto de arte, como de arquitetura e também a um interesse pelo banal e pelo ordinário - sejam barracas de feira, objetos de sinalização, ou estruturas utilizadas para montagem de palco, de iluminação, como era o caso em questão. Repertório no sentido de não haver uma referência específica, mas um conjunto de trabalhos de arquitetura e de arte que o escritório recorre constantemente.

---

<sup>118</sup> Varella exemplifica com o Parque do Aterro do Flamengo.

<sup>119</sup> Informação fornecida pelo fotógrafo Rafael Salim, durante entrevista realizada em 23/10/2020.

Figura 75 - Apropriação de a praia e o tempo



Fonte: Salim (2018a).

Assim, o projeto foi concebido e desenvolvido para somente depois a coreógrafa Julie Desprairies se juntar ao trabalho. Segundo Varella, a performance foi elaborada em um período de residência antes da abertura do Festival, em que ela se aproximou do projeto da instalação, de seu local de implantação - andando durante dias pelas areias de Copacabana – e dos bailarinos colaboradores. Além disso, ela estava sensível ao contexto político do momento<sup>120</sup>, conforme o bailarino Alexandre Maia, participante da performance juntamente com alunos da Faculdade de Dança Angel Vianna, se inspirando no tropicalismo e em outras manifestações do período para a composição dos gestos da ação (Informação pessoal)<sup>121</sup>. Julie teve uma importância fundamental para a leitura da obra, de acordo com Varella. Ela propôs três atos, com três grandes configurações principais de espectadores e dançarinos. O primeiro, explorava a conformação tradicional de arena. O segundo, trazia as pessoas para junto da pequena piscina - onde havia uma espécie de arquibancada natural e a experiência acústica, a incidência do vento e a propagação

<sup>120</sup> Período entre o primeiro e o segundo turno da eleição presidencial brasileira de 2018, respectivamente 7 de outubro e 28 de outubro. Este último, também o último dia da performance.

<sup>121</sup> MAIA, A. **A praia e o tempo**. Destinatário: Fabiane Schafranski Carneiro. [São Paulo], 18 de maio 2021. 1 mensagem eletrônica.

do som eram diferentes. Por fim, o terceiro ato convidava todos a subir na duna, ver a paisagem a partir do alto e perceber a conexão entre o horizonte, a praia do Leme, a praia de Copacabana e o que eles estavam experimentando. A estrutura era ativada uma vez ao dia - à tarde em finais de semana e à noite em dias de semana (A PRAIA, 2018).

Figura 76 - Performance em a praia e o tempo



Fonte: Mendes (2018).

Segundo o fotógrafo Rafael Salim, a performance simplesmente acontecia em meio às pessoas que já estavam ocupando o local em atividades cotidianas - como crianças brincando, famílias fazendo piquenique, ambulantes descansando e banhistas que faziam da estrutura a sua base para ver o por do sol - a quem se juntavam pessoas que vinham especialmente para ver a instalação e a performance - identificáveis por não vestirem roupas comumente usadas para ficar na praia. Assim, a instalação abarcava diferentes manifestações conjuntamente. Sem chamamento nem solicitação, o movimento iniciado pelos sete dançarinos convidava as pessoas a experimentar o espaço, estabelecendo uma atmosfera muito livre e mágica, conforme sua descrição. Diz ter ficado tocado pelos movimentos daqueles corpos, que corriam de uma ponta a outra, se dispunham em pé sobre a estrutura e passavam por baixo dela como um apelo ao observador para que fizesse o mesmo,



experimentasse as dimensões daquele espaço em uma situação que acionava o corpo.

Figura 77 - Performance em a praia e o tempo



Fonte: Mendes (2018).

Por fim, Varella comenta da estreita negociação com o festival para que o aparato do sistema de arte não impossibilitasse a tal abertura desejada, não transformasse a obra em algo espetacular. Fato confirmado por Eliana Coelho da Silva, dona do Quiosque Verde, próximo à instalação, que frequentou a estrutura e assistiu à performance algumas vezes com uma amiga. Ela comentou que, diferentemente dos grandes eventos - esportivos, religiosos ou culturais - ali instalados, a proposta era singela e não impactante. Isso ao não ser divulgada, não contar com indicações chamativas ou com ações promocionais (Informação informal)<sup>122</sup>. Segundo Varella, a questão prática, inerente ao trabalho artístico, resultou em uma situação intermediária entre o ideal para eles e as demandas da instituição. Isso tanto em termos de sinalização, de segurança, como de fechamento. Quanto à primeira, foi colocada somente no calçadão, permitindo que quem viesse da praia simplesmente encontrasse a instalação, além de utilizar a linguagem das

---

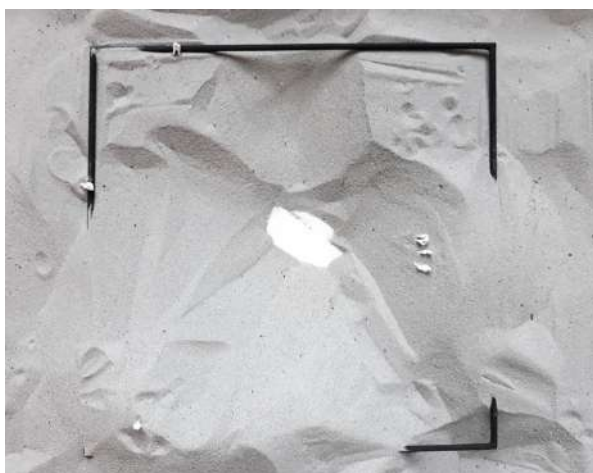
<sup>122</sup> Informação fornecida por Eliana Coelho da Silva, dona do Quiosque Coko Verde, durante entrevista realizada em 04/12/2020.

redes de vôlei de praia, com dois postes de madeira. Com relação a segurança - alguém para gerenciar imprevistos -, a discussão girou em torno de sua real necessidade ou não. Segundo Salim, este era uma pessoa que permanecia atenta, mas não impunha regras, cuidando especialmente de um local onde a estrutura ficava suspensa e muitas pessoas se penduravam. Por fim, a necessidade de fechamento, não constante do projeto original, foi resultante da inviabilidade financeira em haver seguranças, demandados pela instituição, durante todo o dia e toda a noite. Assim, a questão foi resolvida a partir de uma tela<sup>123</sup> que ficava a 10 metros da instalação e se recolhia das 14h às 20h nos dias da semana e das 10h às 18h aos finais de semana, período em que a Instalação ficava aberta e acessível (VARELLA, 2018f). Concessões que, segundo o artista e arquiteto, foram necessárias sem comprometer a proposta. Porém, pode-se pensar que talvez a tenham limitado. Após o término do evento, o material utilizado foi reaproveitado em oficinas de projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ.

### As linguagens

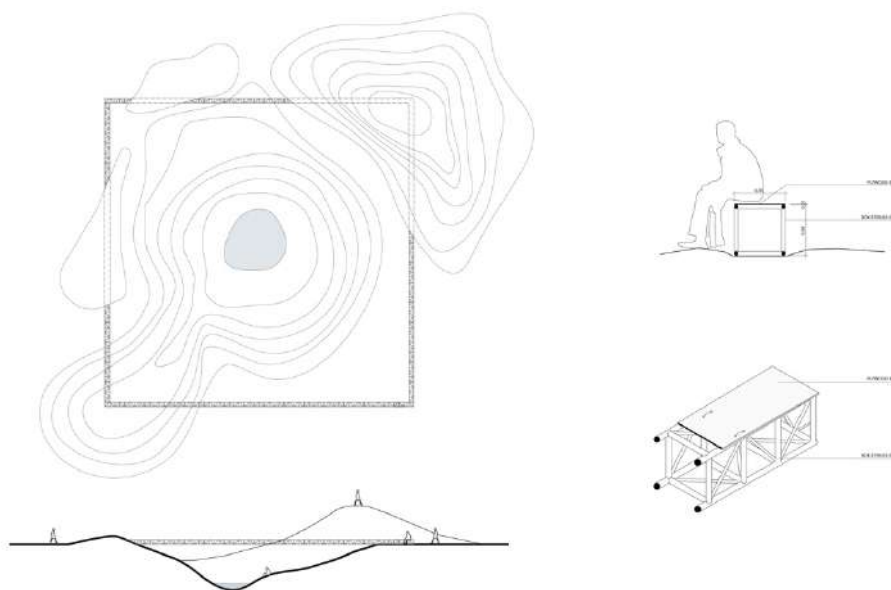
A concepção e desenvolvimento da instalação, assim como sua apresentação à Julie Desprairies, se utilizou de linguagens e ferramentas do campo da arquitetura, como desenhos técnicos, maquetes e fotografias - de objetos banais presentes na praia, como a rede, as estruturas metálicas para eventos, a canga, a bomba para as trilhas úmidas na areia (VARELLA, 2018e).

Figuras 78 e 79 - Maquete de a praia e o tempo



Fonte: Varella (2018b).

<sup>123</sup> Uma rede de pesca fina feita por um montador de tela para escola de frescobol que conheceram na praia.

Figuras 80 e 81 - Desenhos técnicos de **a praia e o tempo**

Fonte: Varella (2018c).

O trabalho misturou a operação do demarcar com a do reposicionar, se valendo de um repertório tanto de trabalhos de arquitetura e de arte, como de elementos e táticas cotidianas presentes na praia. Assim, o demarcar partiu de um elemento banal - uma viga espacial modular, muito usada em montagem de palcos, de iluminação – para a configuração de um grande quadrilátero. Esta operação estava atrelada aos aparatos que ajudam a permanecer na praia - a canga, a barraca e a mangueira que guia o fluxo de quem está no calçadão até aquela, evitando queimadura nos pés. Enquanto a operação do reposicionar transformou o território ao mover a areia, revelar a água e soterrar a estrutura demarcatória. Tal intervenção, segundo Varella, pode fazer lembrar do Depósito de Madeira Parcialmente Enterrado - *Partially Buried Woodshed* - do artista americano Robert Smithson, que trata da relação entre matérias; ou das obras do arquiteto brasileiro Paulo Mendes da Rocha e do arquiteto português Álvaro Siza - especialmente a Piscina das Marés na Praia de Leça.

Em **a praia e o tempo**, o existente não aparece como resposta formal ou referência simbólica, mas ao ser recombinação com o projetado, promove um desvio das funções tradicionais e possibilita novas situações. A instalação, portanto, propõe um lugar imbricado entre cultura e natureza, que está aberto e disponível para ser preenchido, transformado, sem uma definição fixa; em um processo imprevisível, que parte de uma certa configuração e tem seu sentido constituído a partir da apropriação e da ocupação pelas pessoas.

Em relação à performance, Julie concebeu o trabalho no Rio de Janeiro e se valeu da escrita, da observação e de uma curta vivência na praia, e de uma pesquisa sobre shows que abarcavam canções censuradas na época da ditadura militar brasileira. Ela iniciou a experimentação de suas ideias junto aos bailarinos no local onde estava sendo montada a estrutura. Um dia de encontro, no qual, segundo Alexandre Maia (2021)<sup>124</sup>, foi proposta uma vivência baseada na observação do entorno e de seus elementos; e, depois, na movimentação inspirada por estes e pela paisagem, assim como por outros detalhes e provocações trazidos pela coreógrafa até culminar em uma dança. Não havia uma coreografia ou algo pré-estabelecido (informação verbal)<sup>124</sup>. Em seguida ela propôs exercícios de escuta – ao entorno e ao outro – e de caminhadas em grupo, comuns em aulas de improvisação. Em outros três dias de trabalho conjunto, cada bailarino trouxe uma dezena de gestos emblemáticos presentes nos vídeos de shows analisados e, a partir disso o trabalho foi sendo desenvolvido. Resultou em um passeio, uma deambulação por aquele espaço, onde às vezes um ou outro se destacava e fazia gestos isolados, ocupando a instalação de diferentes maneiras. A cena na pequena piscina de água salgada contava com a performance de Maia e com a música “O Bêbado e o Equilibrista”<sup>125</sup>, cantada pelo produtor do Festival, que era acompanhado muitas vezes das pessoas que sabiam a letra.

Segundo Maia, o mais importante na sua dança era o estado de presença, de realmente olhar para as pessoas no olho e estar junto, transmitir uma mensagem de esperança. Também conta que quem fosse lá esperando uma dança espetacular, repleta de saltos, ficava decepcionado porque ela era singela, convidativa, uma dança que podia ser feita por qualquer um. Embora na coreografia não fosse possível identificar exatamente os gestos provenientes da pesquisa sobre as canções censuradas, as escolhas foram explícitas nesse sentido e renderam um contínuo debate com Varella, conta este. Ela buscando ser muito firme e direta na mensagem e ele defendendo uma linguagem mais aberta e indireta, por entender que resistência é continuar fazendo arte, arquitetura e proporcionando esses espaços abertos, onde todos podem se manifestar.

---

<sup>124</sup> Informação fornecida pelo bailarino Alexandre Maia, durante entrevista realizada em 14/05/2021. Suas declarações posteriores, constituintes desta seção, fazem parte da mesma entrevista.

<sup>125</sup> Música de Aldir Blanc e João Bosco, de 1979, interpretada por Elis Regina, ligada ao período de declínio da Ditadura Militar no Brasil e um clamor pela anistia aos exilados.

### 6.3. Meios, redes e comportamentos

#### Os meios de comunicação

**a praia e o tempo** constou de algumas matérias de jornal, televisão e portais da internet, que divulgaram o festival e sua programação. Nesse sentido, enfocaram basicamente as narrativas dos curadores e dos artistas envolvidos, que destacavam, respectivamente, a arte, a cidade como território de instabilidade e a ser ocupado – a partir da incerteza e fragilidade da cena cultural carioca; e o processo artístico, a transformação dos lugares e a transitoriedade presente na praia. Outros textos posteriores ao festival, em revistas especializadas em arquitetura ou acadêmicas, enfocaram em descrever a produção em si, não abarcando possíveis desdobramentos da proposta com os cidadãos e também não tecendo discussões ou críticas sobre a prática. Por fim, o *site* e as redes sociais do festival se empenharam em promover a reverberação do trabalho, para além da edição respectiva, com postagens sobre prêmios e citações em outros eventos. Deste modo, fomentaram sua continuidade tendo como foco principal a divulgação da repercussão da obra enquanto possibilidade de novas trocas e de desdobramentos (TEMPO FESTIVAL, [201-]).

#### Coabitações

Pessoas de diferentes universos, idades e gêneros habitaram **a praia e o tempo**. Segundo o fotógrafo Rafael Salim (2020)<sup>126</sup>, eram crianças, famílias, ambulantes, banhistas, os turistas, os moradores, o público da arte e da arquitetura, os transeuntes e passantes; todos muito à vontade, conforme sua descrição (informação verbal)<sup>126</sup>. Ele reparou principalmente nas crianças brincando e explorando a instalação, fato que o fez recordar de sua infância na praia. A vivência dele na instalação passou por fotografá-la, sentar no banco, assistir à performance, explorar vários lugares e pontos de vista e observar as pessoas ali presentes e suas manifestações. Lembra de um senhor ambulante com chapéu descansando; de outras pessoas que simplesmente se sentavam; de um rapaz com uma cadeira de praia e um isopor que fez da estrutura a sua base para curtir o por do sol; e de amigos que vieram ver a performance. Ao recordar do período eleitoral, disse que a

---

<sup>126</sup> Informação fornecida pelo fotógrafo Rafael Salim, durante entrevista realizada em 23/10/2020.

cidade estava bastante tensa, inclusive com episódios de pessoas dando tiros para cima, mas que mesmo se tratando de uma arena pública, aberta a qualquer situação, não presenciou nenhum evento violento ou desagradável.

Figuras 82 e 83 - Apropriação de **a praia e o tempo**



Fonte: Salim (2018a) e IABSP (2019).

Figuras 84 e 85 - Apropriação de **a praia e o tempo**



Fonte: Salim (2018a).

Figuras 86 e 87 - Apropriação de **a praia e o tempo**



Fonte: Salim (2018a).

Eliana Coelho da Silva, dona do quiosque Coco Verde, foi assistir à performance algumas vezes com uma amiga, sempre que o movimento do estabelecimento permitia. Ocupava a instalação de diversas formas, sentando no banco, observando a performance em pé na areia ou caminhando em volta da estrutura. Conta que aos finais de semana o movimento era mais intenso do que nos dias de semana. E que quando não havia a dança, as crianças tomavam banho na piscina e as pessoas se acomodavam nos bancos. Lembra que foi feita uma montanha enorme, a qual os dançarinos subiam e depois desciam como que bailando, além de se jogarem para trás e escorregarem, como se fosse brincadeira de criança. Admiradora de dança, achou curioso não haver a preocupação de se compactar a areia para facilitar a dança ou de se colocar um tablado para tal.

Sobre os bailarinos, que criaram o trabalho com Desprairies e ocuparam a instalação diariamente, esta comenta: “Eles são preciosos, porque sabem propor coisas e também entendem o que estou querendo fazer” (JÚDICE, 2018). Havia o momento da performance, mas antes e depois desta a estrutura era um campo aberto, segundo o bailarino Alexandre Maia (2021)<sup>127</sup>, que diz a terem ocupado, juntamente com a população (informação verbal)<sup>127</sup>. Ficavam sentados conversando, pulando do canto suspenso da estrutura, vendo o por do sol. Saíam para ir ao camarim, montado pelo festival em uma tenda ao lado da estrutura. Afirma que quem aproveitou a instalação foi um grupo de crianças, vindas de longe para trabalhar no sinal com malabarismo, mas que passava as tardes ali brincando no morro, na piscina e interagindo com os bailarinos.

Figuras 88 e 89 - Apropriação de a praia e o tempo



Fonte: IABSP (2019) e Maia (2018a).

<sup>127</sup> Informação fornecida pelo bailarino Alexandre Maia, durante entrevista realizada em 14/05/2021.

Figuras 90 e 91 - Performance em a praia e o tempo



Fonte: A Praia (2018).

Figuras 92 e 93 - Performance em a praia e o tempo



Fonte: Salim (2018a) e A Praia (2018).

Segundo Maia, por ali passam pessoas do mundo inteiro, de diversas as classes sociais, raças e gêneros, todos bem-vindos. Crianças jogando bola, pessoas tomando sol, vendedores ambulantes vendendo postais, etc. Um ou outro falava alto ou tinha bebido além da conta, mas nada desagradável aconteceu. Maia relata ainda momentos fortes da performance, em que todos os presentes estavam próximos e cantavam juntos, mesmo que timidamente e baixo, em uma voz coletiva crescente. Diz que apesar de terem entendido o potencial da instalação e imaginado desde subir na colina com um megafone e fazer um discurso, até festas, afirma que o período era de grande dispersão, onde muitos estavam ocupados, cansados e, então, mobilizações nesse sentido não foram possíveis. Acredita que a potência da instalação estava em possibilitar a coabitação de diferentes pessoas e realidades, onde todos eram iguais diante do horizonte, o que é próprio da praia, mas ali era algo convergente e amplificado pela estrutura, que tornava sensível e visível esse espaço de convívio, esse espaço de encontro. Uma arena pública.



#### 6.4. Análise e conclusões parciais

**a praia e o tempo** se distingue como **Instalação Contemporânea**, conectada em uma prática plural, localizada num contexto e não apenas fundamentada em objetos, que se desloca e se insere em interações sociais, superando a própria esfera (CANCLINI, 2016). Tal deslocamento e decorrente aproximação com a sociedade e suas manifestações, valeu-se de diversos elementos relacionados e, por vezes, justapostos, mas também de alguns traços específicos. São eles: espaço urbano, instituição e seu projeto, produtor, instalação e suas linguagens, meio de comunicação e coabitações. Enquanto os traços são: experimentação, democratização e transitoriedade.

Como expressão estética contemporânea, aproxima-se tanto na noção de imbricação estética, proferida por Canclini (2016), bem como de nicho estético, enunciado por Silva (2014). Isso por constar de uma prática complexa pautada em uma arquitetura experimental e transitória, que vincula arte, corpo físico e espaço público, em um processo relacionado ao debate urbano latino-americano, a qual abrangeu uma coabitação e um alargamento de democracias participativas, mesmo que descontinuada e provisoriamente. Estas últimas tateadas por meio do embaralhamento de fronteiras e as consequentes configurações emancipadoras, como também mediante a noção de indeterminação e de paisagens inusitadas do visível. O embaralhamento, à medida que a arte, ao traçar linhas, posicionar palavras, movimentar corpos e distribuir superfícies, delinea partilhas do espaço comum (RANCIÈRE, 2012c); enquanto os demais, como modos pelos quais a arte continua próxima da sociedade (CANCLINI, 2016). Esses conceitos se mostraram presentes no estudo de caso em questão e motivadores da abertura para uma aproximação com os cidadãos e suas expressões. A seguir, está a análise do caso, separada conforme os enfoques teóricos acima apresentados.

A ligação com o debate urbano latino-americano, que se refere ao **espaço urbano** e a cidade, é constituinte de **a praia e o tempo** em distintos pontos de vista. Primeiramente, como temática da obra, a partir da história do local – que reverbera a da cidade -, na qualidade de território reconhecido por sua beleza natural, mas que foi incisivamente transformado para responder aos valores europeus - em uma oposição cultura versus natureza – e que no caso da praia, alterada mediante aterro, acabou por constituir um espaço público, democrático e instável, pois aberto a **a praia e o tempo**

diferentes manifestações. A obra, portanto, remete à história de colonialismo e violências, comum ao contexto latino-americano (GONÇALVES et al., 2006), mas vislumbra uma possibilidade de ampliação de democracias participativas (GONÇALVES; SILVA, 2010) a partir da transformação e ocupação dos lugares. O segundo ponto de vista está relacionado à inserção da obra na praia, **espaço urbano**, físico e público. Fato difundido nos **meios de comunicação** - seja em matérias de jornal, entrevistas em revista e televisão, como textos em *sites* da *internet* - que enfocaram principalmente a divulgação do festival e da instalação artística, mas pontualmente trouxeram a praia e a cidade como território de instabilidade e espaço a ser ocupado frente a incerteza do presente. O que se acerca da colocação de Canclini (2016) de que na condição incerta - da arte e da sociedade - talvez a tarefa da arte seja olhar para além do seu limite, para o mundo de fora, aquilo que passa, a cultura de outrem.

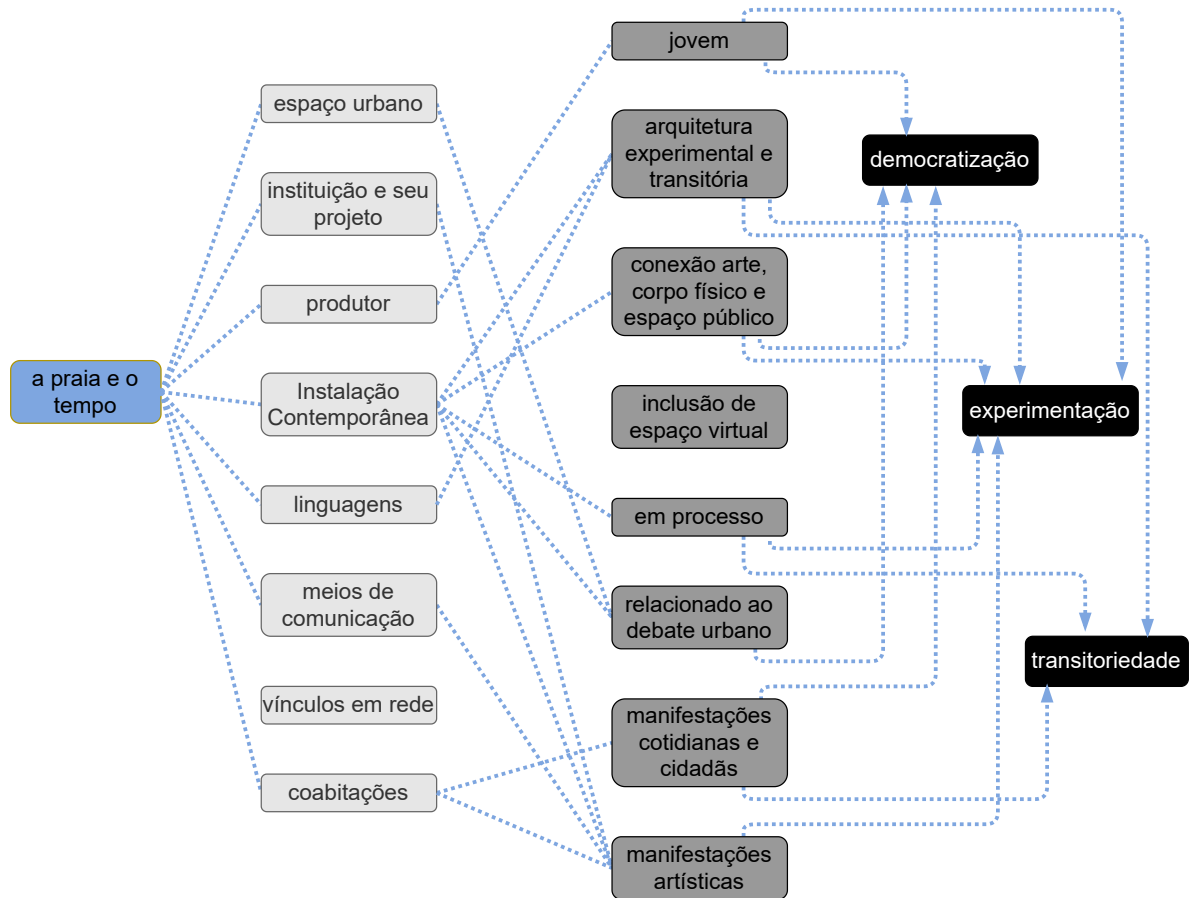
A experimentação pode ser vinculada à prática do **produtor**, que se situa na interseção entre os campos da arquitetura e das artes plásticas, bem como se aproxima de sua pesquisa acadêmica. Também está atrelada ao entendimento do artista arquiteto - e seu coletivo - de que a transição entre disciplinas e **linguagens** é muito profícua e a atuação em muitos territórios - da arte, da arquitetura e do cotidiano - simultaneamente é uma possibilidade da atualidade. Fato atrelado à vivência dos jovens em mundos plurais, suas posições inconstantes e a utilização de diversas fontes em suas práticas (CANCLINI, 2016). Logo, a atuação dentro e fora do mundo da arte e a não aceitação da determinação e do cerceamento de um campo hermético, inclusive porque as ações estéticas não são realizadas somente por artistas, mas também por pessoas não reconhecidas como tal, conforme Canclini (2016).

Segundo esta perspectiva experimental, **a praia e o tempo** vincula arte, espaço público e corpo físico e sua viabilização está atrelada à aposta da **instituição e seu projeto** na transformação da cena artística contemporânea e na combinação entre as diferentes manifestações e **linguagens** artísticas. Tal vinculação esteve presente em suas edições anteriores a 2018, mas em obras efêmeras, como performances e teatro de rua. Assim a aceitação da sugestão de implantação da obra na praia foi coerente com sua atuação, porém a característica temporária do trabalho e não efêmera, isto é uma construção instalada por dez dias e não um ato que se encerra em um dia, acarretou por determinar um aspecto

intermitente em tal vínculo, pela necessidade de fechamento do perímetro da obra. Desta forma, possibilitou certas manifestações, que talvez pudessem ser diferentes se a estrutura estivesse disponível por todo o tempo. Logo, constou de um projeto institucional que abrangeu, em parte, a proposta da obra, mas mesmo intermitentemente, permitiu a afetação do espaço urbano com essa estratégia estética não relacionada a simples interesses publicitários ou mercantis, como afirma Silva (2014).

A **Instalação Contemporânea – a praia e o tempo** – transita entre a arte - instalação - e a arquitetura. A partir de elementos constantes do cotidiano da praia - estruturas utilizadas para montagem de palco e de iluminação, areia e água, a **Instalação Contemporânea** caracteriza-se como um experimento, que surgiu no espaço público, afetou corpos e incorporou hábitos presentes no modo de viver o urbano. Uma plataforma aberta ao uso e ocupação tanto dos artistas, no momento da performance, quanto de quem quisesse, enquanto a estrutura estivesse aberta e acessível. Portanto, é factível compreendê-la junto a uma crescente ação estética latino-americana, que anseia pela ampliação de democracias participativas (GONÇALVES; SILVA, 2010). A obra foi **coabitada** por indivíduos e grupos em pequena escala, entre crianças, jovens, idosos, ambulantes, banhistas, turistas, artistas, arquitetos, frequentadores do festival, que a partir dos seus corpos, jogaram bola, tomaram sol, descansaram, brincaram, conversaram, viram o por do sol e dançaram, em uma apropriação cotidiana e democrática, que tinha sua dinâmica alterada por conta da performance programada e do fechamento da estrutura. Logo, diferente de obras únicas e acabadas, **a praia e o tempo** se vinculava ao existente e produzia um novo contexto por meio de um processo (SILVA, 2014). Esta **coabitação** intermitente e transitória desvelou diversas manifestações e se manteve ao longo dos dez dias que a Instalação, também transitória permaneceu na praia.

A seguir, apresenta-se um primeiro diagrama do caso, apoiado no referencial teórico anteriormente analisado. Tal diagrama se somará aos dos demais estudos de caso para fundamentar as conclusões finais.

Figura 94 - Diagrama articulador do referencial teórico com **a praia o tempo** e seus traços

Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Conforme os outros referenciais teóricos, é possível afirmar que **a praia e o tempo** embaralhou as fronteiras dos que agem e os que olham e os limiares entre as disciplinas. Ela agenciou uma outra distribuição das posições e das capacidades vinculadas a essas posições; uma distinta divisão do visível e do invisível; e, portanto, do comum partilhado e das partes exclusivas e excludentes. Todo esse agenciamento foi possível por conta dos distintos embaralhamentos de fronteira envolvidos nessa prática específica, que a partir de distintas esferas, estabeleceram divisões e modos de apresentação sensível convergentes, implicando o social.

**O espaço urbano**, a praia de Copacabana onde a obra foi instalada, participa enquanto espaço coletivo onde a sociedade pode se esboçar como ente. Foi potencializada na qualidade de espaço democrático, mesmo que transitória e descontinuamente, pela presença de **a praia e o tempo** ocupada. A partir de uma distribuição igualitária das posições e das capacidades de ação e discurso nesse

espaço, em relação aos artistas, espectadores e cidadãos, quando a obra estava acessível. Cooperando, deste modo, para uma temporária e intermitente partilha do sensível democrática (RANCIÈRE, 2005). Nesse sentido denotou traço de democratização.

Ao apostar na modificação da cena artística contemporânea e na combinação entre as diferentes manifestações e linguagens artísticas, o TEMPO\_FESTIVAL - **a instituição e seu projeto** - estimula o embaralhamento de fronteiras entre disciplinas, nesse caso especialmente artes cênicas – a performance e a dança - e arquitetura. Pode-se entender, portanto, que abre possibilidade para que o artista arquiteto conceba a obra desvinculada de formatos rígidos e isolados. Assim, o projeto contraria os formatos estanques, as operações inflexíveis e separadas, tal como expressa Benjamin (1987a), para a superação de divisões tradicionais. O apoio no processo de **a praia e o tempo** também se mostrou mediante a liberdade dada ao artista, principalmente na fase de concepção da obra e escolha do local, mas que em sua concretização teve algumas limitações, especialmente em relação à necessidade de fechamento do perímetro da instalação. Como é plausível afirmar que, ao aceitar a implantação da obra na praia, o festival contribuiu para o embaralhamento de fronteiras entre territórios - espaço de arte e praia -, de dez dias, temporário, mas não pleno, exatamente por ser intermitente. Nessa perspectiva é possível afirmar que houve uma deterioração da condição de raridade da obra de arte e principalmente da atmosfera distinta e religiosa, comum ao âmbito tradicional da arte, como aponta Benjamin (1987a). Entretanto, a programação da performance e o fechamento da estrutura demarcam o espaço da arte. Portanto, pode-se dizer que, nos momentos em que estava acessível e sem programações, **a praia e o tempo** fundou-se na política e não no culto, caracterizando uma emancipação do objeto do domínio da tradição. Denotando um traço de democratização.

É possível declarar que a noção de emancipação do objeto do domínio da tradição e a superação de divisões tradicionais constam da prática do **produtor**, uma vez que trabalha emaranhando os limites entre disciplinas e territórios. A produção do escritório pautada, entre outros interesses e pesquisas, em uma certa abertura ao imprevisível, um certo grau de indeterminação das estruturas, a partir de uma recombinação e desvio de funções tradicionais, remete às práticas potencialmente emancipadoras, indicadas por Rancière (2012a), por questionarem e não se apoiarem na relação causa-efeito. E coaduna com as produções descritas

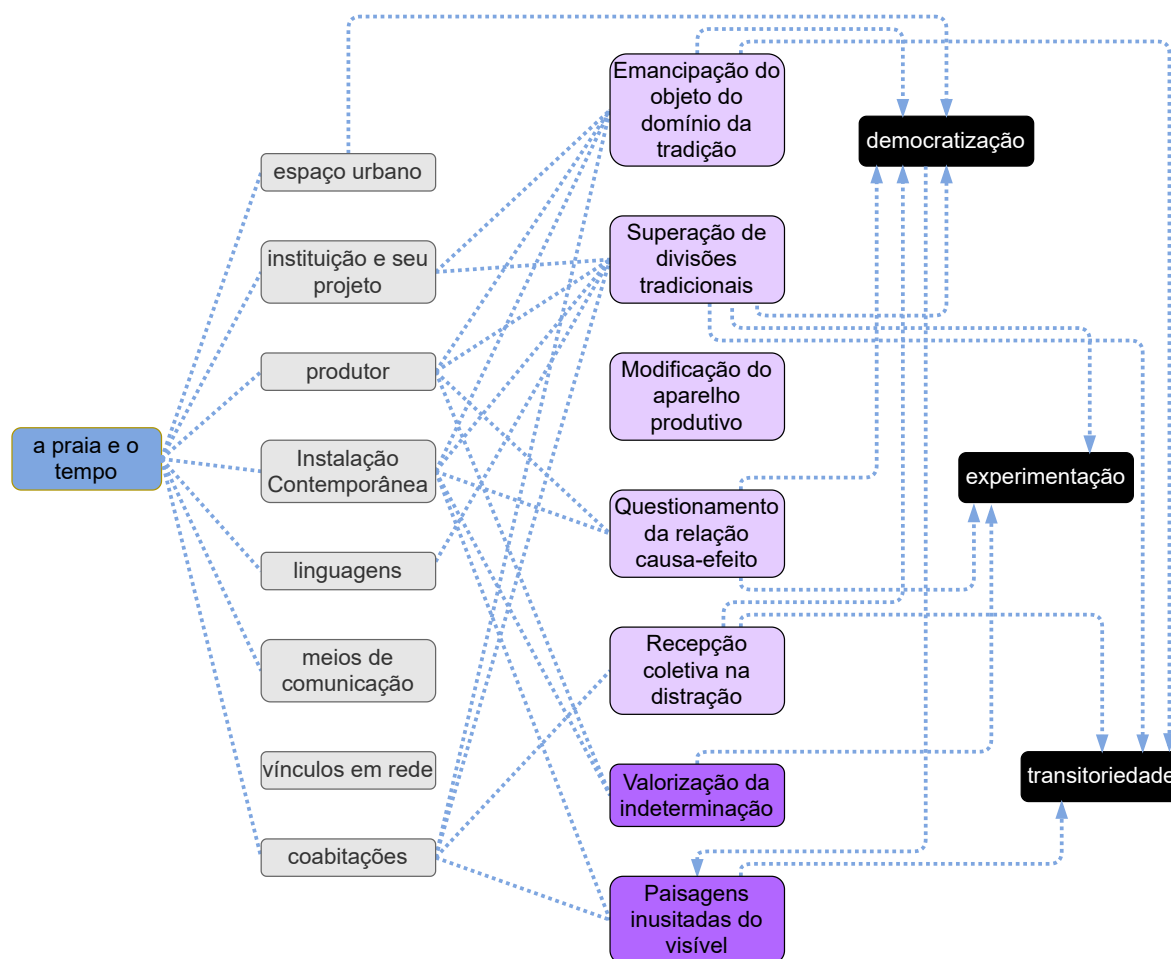
por Canclini (2016), que valorizam a indeterminação, a iminência, ao não se disporem a efeitos, desfatalizando as estruturas convencionais sem os suprimir, operando em um limiar para expor uma tensão, aberta a novos modos de tornar visíveis as manifestações. **A Instalação Contemporânea**, enquanto prática do **produtor**, engloba as noções operadas por ele e, especificamente, ao remeter o objeto a um fragmento da vida cotidiana - uma paisagem topográfica e um espaço de estar com a utilização de suportes e materiais - ao invés de objetos únicos e espetaculares -, modificados na operação de combinar as estruturas de montagem de palco e de iluminação, a areia e a água - se aproxima do entendimento de Benjamin (1987a), de um objeto reproduzido, que se emancipa do domínio da tradição e abre possibilidade para a aproximação com as pessoas. É possível dizer que a sua indeterminação entre o objeto de arte e o objeto cotidiano, revelou uma paisagem inusitada do visível, como enunciada por Canclini (2016), à medida que produziu um tecido dissensual, onde não há um regime de apresentação ou narrativa únicos.

Temporário e descontinuado, o experimento se aproveitou do espaço aberto e público e propôs, no tempo em que se mantinha sem vedação, a algo acessível à participação, ainda que com uma programação mínima. A combinação entre necessidades relacionadas ao aparato do sistema de arte e à proposta originária da instalação geraram elementos próprios entre a regra e o ideal artístico que permitiram a realização da proposta e a manutenção da abertura almejada, sem incorrer no modelo espetacular corrente tanto no âmbito artístico e arquitetônico dos grandes eventos. Nesse ínterim, permitiu que os cidadãos exercessem o papel de intérpretes ativos e elaborassem sua própria narrativa. Assim, acolheu uma sobreposição de possibilidades e de encontros, que também transformavam o sentido daquele lugar constantemente, não permitindo uma condição definitiva a perceber, abarcando tanto brincadeiras das crianças, como o estar de transeuntes e de turistas, a base para os banhistas, o apoio para os ambulantes, o acolhimento dos espectadores da performance, em uma **coabitação democrática**, gerando situações não comumente vistas entre o objeto de arte e o cotidiano, constituindo paisagens inusitadas do visível, conforme Canclini (2016). Também, pode-se dizer que a tradução da obra acarretou no acionamento de hábitos presentes no modo de viver no urbano daqueles cidadãos, decorrentes de uma recepção coletiva na distração, feita por uma dupla forma de recepção, por meios táteis e ópticos, como

pontua Benjamin (1987a). Nesse sentido e por fim, é interessante a apropriação de **a praia e o tempo** também com a inclusão de objetos pessoais e cotidianos – a bola, o isopor, a mochila, a cadeira -, que complexifica a noção de Emancipação do objeto do domínio da tradição (BENJAMIN, 1987a), pela adição autônoma de novas camadas, agora pelos cidadãos. Assim, se dá o embaralhamento de fronteiras entre papéis - os que atuam e os que observam, o cidadão, o espectador e o artista -; entre territórios - cotidiano, o espaço da arte e o espaço do espectador -; onde uma situação arquitetada pelo artista, sem determinações ou efeitos pré-estabelecidos, abarca manifestações da comunidade emancipada, pois é uma comunidade de narradores e tradutores (RANCIÈRE, 2012a).

A seguir, apresenta-se o segundo diagrama do caso, apoiado no referencial teórico anteriormente analisado. Tal diagrama se somará aos dos demais estudos de caso para fundamentar as conclusões finais.

Figura 95 - Diagrama articulador do referencial teórico com **a praia o tempo** e seus traços



Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

## CONCLUSÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, buscou-se o entendimento de como e porque a **Instalação Contemporânea**, vinculada a instituições artísticas, pode favorecer a aproximação da arte com a sociedade e acolher a manifestação desta. Assim, foram articulados e desenvolvidos os assuntos Instalações Contemporâneas, Embaralhamento de Fronteiras e Iminência, por meio de um debate teórico e de investigações empíricas, a fim de reflexionar sobre esta possibilidade.

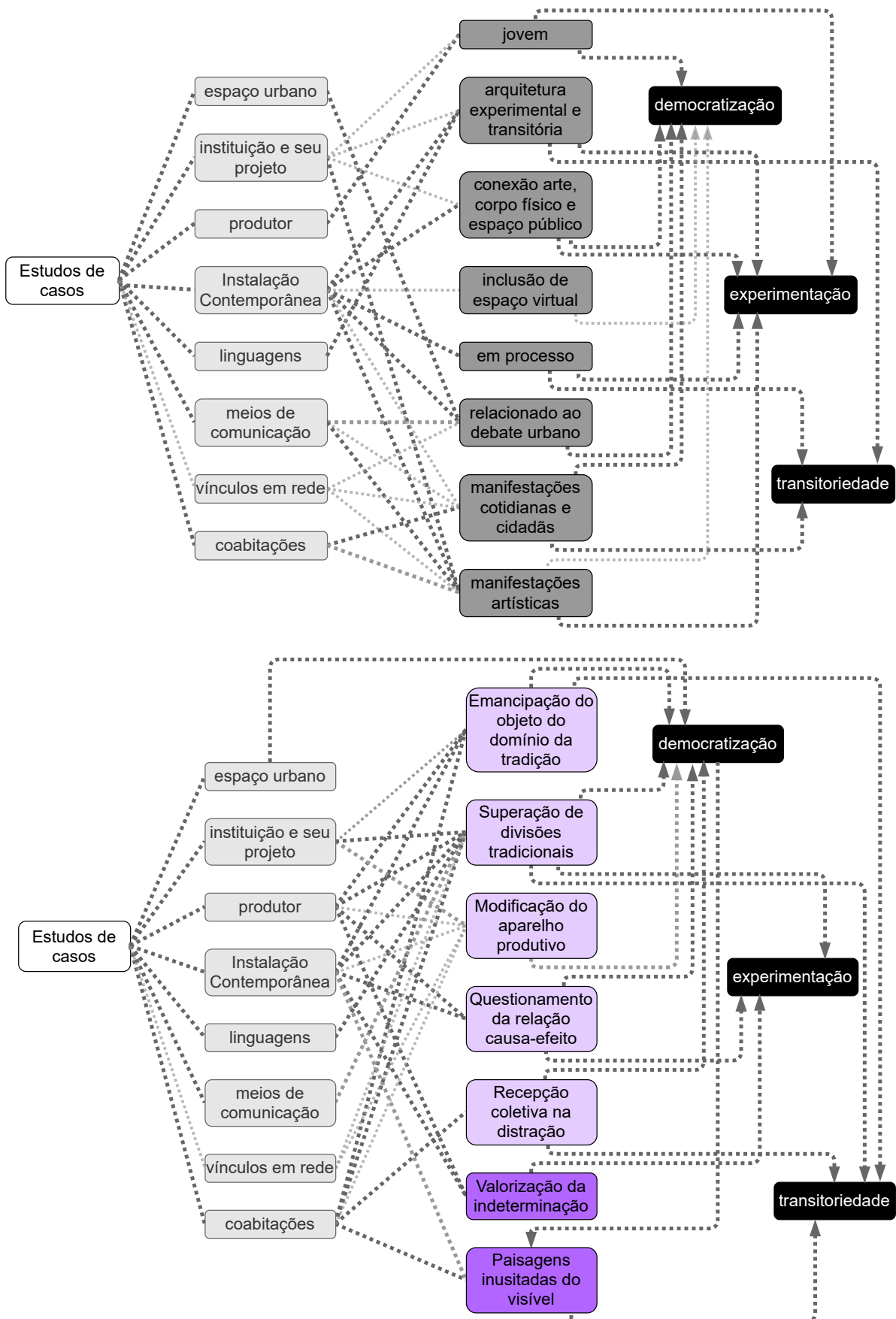
A conexão entre os assuntos parte das reconfigurações da arte, decorrentes das transformações urbanas e culturais da contemporaneidade, onde a Instalação Contemporânea é uma das novas expressões presentes no panorama urbano. Esta consta de uma prática experimental, transitória e plural, a qual abarca tanto contexto e produção artística vinculada a instituições de arte, como alcança meios de comunicação e interações sociais - físicas e, por vezes, virtuais. Esta arte contempla múltiplas possibilidades de embaralhamento de fronteiras, que operam nas diferentes instâncias citadas e, em conjunto, podem fomentar uma experiência sensível e emancipadora da comunidade. Esta não para mudanças radicais, mas para uma ampliação de democracias participativas, a qual se revela mediante uma condição de indeterminação, onde se denotam diversos regimes de apresentação e de narrativa simultaneamente, incluindo, assim, as expressões da sociedade.

A presente pesquisa delineada por estudos de casos sofreu adaptações por conta da pandemia de COVID-19, mas pode ser desenvolvida a partir de entrevistas e interações *online*, que se mostraram uma alternativa importante para a continuidade das investigações. Em meio a tempos pandêmicos, o processo emergente das conexões virtuais e a disponibilidade das pessoas envolvidas nos casos em contribuir com o trabalho, foram cruciais para que este fosse levado a efeito.

Todas as instalações pesquisadas apresentaram os temas investigados a partir dos teóricos em distintos arranjos e intensidades. Para essa análise comparativa foram elencados três traços – experimentação, transitoriedade e democratização – revelados ao longo da investigação e por meio dos quais se estruturam as conclusões finais desta dissertação. Primeiramente, em sínteses gráficas da articulação dos assuntos teóricos, com os estudos de caso e os traços revelados; e depois em reflexões a partir de cada um destes últimos.



Figuras 96 e 97: Diagramas articuladores dos assuntos teóricos, estudos de casos e seus traços



Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

**Conclusões finais**

**Experimentação** – esse traço pode ser averiguado especialmente no âmbito da produção cultural e em relação às Instalações Contemporâneas investigadas, mas também como característica tanto do produtor e suas linguagens quanto da instituição e seus projetos. Assim, pontuando a conexão e factibilidade destas práticas a um conjunto de elementos para além da obra em si.

Acerca destes, pode-se apontar aspectos comuns aos produtores que, há época das obras, eram todos jovens - beirando os trinta anos -; têm atuações diversas, as quais extrapolam disciplinas e territórios – sobretudo os físicos, mas incluindo pontualmente os digitais - e os mesclam. Também apresentam uma similitude em suas formações e interesses em torno da arte e da arquitetura. Para além disso, têm arraigado em suas práticas atreladas à arte, uma compreensão de que obra não cessa em si mesma, mas está aberta a um processo de diálogo, de modificações e ressignificações pelas pessoas, o qual em si é experimental, pois não há controle do seu efeito.

Com relação às instituições e seus projetos é possível entendê-los como abertos a experimentação, no sentido de apostarem na mescla entre disciplinas - e por vezes territórios - e em propostas com um certo grau de risco e descontrole. Esta condição é comum aos projetos das três instituições em questão, que mesmo tendo aspectos muito distintos - uma galeria de arte, um museu público universitário e um festival de arte - se apresentam, nesta perspectiva, afastados do interesse publicitário, mercantil e da lógica espetacular. Outra característica comum a elas é não estarem atreladas a coleções de arte, mas a princípios e legados.

Quanto às Instalações Contemporâneas estudadas, seguem a lógica da experimentação a partir do embaralhamento de fronteiras entre disciplinas, territórios e discursos. Desta forma, todas transitam entre a arte e a arquitetura, com a peculiaridade de se apoiarem em estruturas que remetem ao cotidiano, ao mobiliário urbano e, nesse sentido, vincularem a arte ao corpo físico – abertas ao hábito da permanência, da habitação e do convívio, com o espaço e com as pessoas. Também transpassam territórios, relacionando o espaço da arte com o espaço cotidiano e público – seja este o urbano físico ou o institucional intramuros, superado pela plataforma virtual pública. Por fim, ao estarem todas vinculadas à certa indeterminação, possibilitam uma abertura para múltiplas traduções, narrativas e manifestações não pré-estabelecidas, permitindo a ocupação, o uso – e até mesmo a programação em um dos casos - pelos cidadãos. Interessante notar que, enquanto

as presentes no espaço urbano público estabelecem paisagens inusitadas do visível pela condição de se deslocarem do espaço da arte e embaralharem a arte e a não arte; a que se instala no espaço aberto institucional só alcança esse embaralhamento quando ocupada pelas pessoas.

**Transitoriedade** – as Instalações Contemporâneas estudadas, distantes de obras únicas e acabadas, constam de práticas pautadas em processo, que apresentaram a transitoriedade tanto em sua materialidade, como em seu uso e ocupação. Instaladas por períodos de diferentes extensões, implicaram o social e abarcaram inúmeras coabitações, também transitórias, acarretando em uma obra mutável e resultante do somatório de todas estas manifestações, que inclusive incluíram outras materialidades de cunho pessoal.

Nenhuma das três Instalações permaneceu como obra de arte nas instituições em pauta. Continuam em transformação, sendo tanto montada para habitar outros contextos e depois desmontada, como Cidade Dormitório; ou integrada na qualidade de objetos da infraestrutura do museu universitário, como *Parque Experimental el Eco*; e também reaproveitada em oficinas de projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ, como a praia e o tempo.

Por fim, é possível afirmar que todas as configurações emancipadoras conquistadas foram temporárias e não definitivas, mas permitiram a criação de afetos, a imaginação como coletivo e a consciência pública da realidade. Também foi apontada a possibilidade de mudança no aparelho produtivo, no *Museo Experimental el Eco*, com a criação do *Pabellón Eco: Panorama*, concebido como um campo de análise social e urbana.

**Democratização** – A condição incerta – da arte e da sociedade – não conta com respostas apaziguadoras e definitivas, mas é possível afirmar que, a arte, na condição de Instalação Contemporânea, ao mirar para além de seus limites; se referir ao contexto urbano; se embaralhar ao cenário da vida urbana; e permitir manifestações cotidianas e artísticas cidadãs espontâneas; pode se aproximar da sociedade e ampliar as democracias participativas, mesmo que transitoriamente. Portanto, é capaz de estar aberta à construção tanto de um espaço de convívio e reconhecimento, como de diálogo.

O primeiro espaço, de convívio e reconhecimento, se estabelece enquanto oportunidade de coabitação temporária da obra, que permite aos cidadãos o exercício do papel de intérpretes ativos e criadores de uma narrativa própria, sem

estar atrelada a projetos de microespaços de sociabilidade simuladores de consenso ou pretender um efeito determinado. Por meio dos estudos de casos, nota-se que as Instalações em questão mobilizaram indivíduos e pequenos grupos diversificados, para além dos habituais frequentadores das instituições. Todos acabaram por se expressar, seja por meio de atividades cotidianas - que revelaram hábitos presentes no seu modo de viver urbano -, seja por atividades artísticas propostas por eles e desvinculadas da instituição – em um dos casos.

O segundo espaço, o de diálogo, se constitui enquanto debate estabelecido, que também ultrapassa a clássica audiência das entidades artísticas e extrapola os meios vinculados a este campo específico, pois está atrelado a questões pertinentes aos cidadãos, à medida em que se relaciona ao território urbano e à realidade latino-americana. Nesse ínterim, é interessante notar como os meios de comunicação podem ser uma extensão da obra no tocante ao debate público, ao trazerem novas camadas, outras narrativas e outros sentidos ao trabalho, não relacionados à simples divulgação da obra ou à narrativa exclusiva de especialistas. O tema também torna as pessoas aptas a discutir o trabalho, debate este que parece se acirrar em medida proporcional ao período em que a Instalação permanece em pauta e acessível por sua clareza em relação ao tema ou por sua disponibilidade.

Nesse sentido, o lugar de instalação da obra é crucial. O espaço urbano público diverso e aberto pareceu proporcionar maiores trocas, porém o espaço do museu público também teve seu acesso ampliado por meio de uma ferramenta digital, que operou como a instância de alargamento desse caráter coletivo, ao vincular os territórios físico e virtual e estabelecer possibilidades de participação. Este dispositivo foi capaz de modificar o aparelho produtivo temporariamente e instigar outras possíveis mudanças futuras neste. Os estudos dos casos mostraram que o vínculo com o urbano foi incitado pela Instalação Contemporânea, o que pode ser potencializado ou atenuado pela instituição artística vinculada ao trabalho, uma vez que ela estabelece certas divisões de espaço e tempo. Apesar de todas as entidades terem como traço a experimentação, o resultado da obra foi uma combinação entre a proposta original das Instalações e as necessidades relacionadas ao aparato do sistema de arte. Fato que transformou a possibilidade de coabitação em algo pleno ou intermitente, a depender do caso.

Ainda, pode-se dizer que a ampliação da participação também se dá no âmbito das instituições ao comissionar obras de jovens produtores, que

normalmente são preteridos em relação a pessoas mais experientes e reconhecidas. Esta expansão aumenta à proporção que o comissionamento passa de convites, a abertura aos interessados, até concursos regionais. Nesta perspectiva, é essencial pontuar a importância da instituição museal universitária em questão, que tem esta premissa em seu projeto. Também relevante marcar o valor dado pelos jovens produtores à ampliação das democracias participativas e à atuação em grupo.

Por fim, é pertinente salientar que a presente dissertação sobre a Instalação Contemporânea como possibilidade de aproximação da arte com a sociedade é parte de uma discussão complexa, que pode gerar desdobramentos e novas pesquisas. Portanto, é capaz de abrir caminho para novas investigações relacionadas tanto às instalações de cunho experimental; às coabitações espontâneas atreladas à arte; à potência do embaralhamento de fronteiras no âmbito artístico e social; à arte vinculada à urbe latino-americana; como também às instituições de arte e seus projetos experimentais ou próximos à sociedade.

O próprio Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP)<sup>128</sup> -, abarcou o caráter de experimentação em mostras coletivas e no direito à produção, em seu período inicial, sob gestão de Walter Zanini, como apontado no capítulo 1. Por isso foi reconhecido como significativo lugar de trocas e de criação, onde a programação unia no espaço museal as esferas tradicionalmente apartadas da concepção e da exposição, confrontando artistas e comunidade. Ações que transformaram o Museu num território livre e experimental e foram importantes para a inserção da arte contemporânea e latino-americana.

Nesse ínterim, como investigado, as mudanças culturais atreladas à contemporaneidade, expressadas na produção artística experimental e constante das manifestações urbanas, para serem inseridas em sua complexidade nas instituições da arte, exigem que estas se transformem e estejam abertas a experimentação e desvinculadas do espetáculo. A partir destas modificações será possível estabelecer novos diálogos e novas formas de relação entre elas, estimulando a democratização da arte, principalmente na América Latina. Investigações nesse sentido, portanto, se fazem prementes.

---

<sup>128</sup> O MAC USP faz parte do Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, no qual o presente trabalho se insere. Ao tratar de Arte Contemporânea e estar vinculado à Universidade e à pesquisa é um espaço importante para o estudo e a compreensão das expressões latino-americanas da contemporaneidade.

## REFERÊNCIAS

### Monografias

ALBERNAZ, M. P.; LIMA, C. M. **Dicionário ilustrado de arquitetura**. São Paulo: ProEditores, 2003.

ARANTES, P. Introdução. *In*: **Walter Benjamin; Max Horkheimer; Theodor W. Adorno, Jurgen Habermas**: Textos escolhidos. (Col. Os Pensadores, Vol. XLVIII). São Paulo: Abril Cultural, 1980 pp. VI-XXIV.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. Edição –São Paulo: Editora brasiliense, 1987a.

BENJAMIN, W. **Rua de mão única**. Obras escolhidas, v. 2. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora brasiliense, 1987b.

BENJAMIN, W. (W. Bolle org.). **Passagens**. São Paulo: IMESP, 2006. (Ed. original 1982).

BENJAMIN, W. **Estética e sociologia da arte**. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURRIAUD, N. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins, 2009.

BROILO, A. C. **Museu Experimental El Eco, de Mathias Goeritz**: um intervalo no tempo. 2015. 215 p. Dissertação (Mestrado em Teoria, História e Crítica da Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/117451>. Acesso em: 30 nov. 2019.

BURDEN, E. **Dicionário ilustrado de arquitetura**. São Paulo: Bookman, 2006.

BÜRGER, P. **Teoria da Vanguarda**. Lisboa: Vega/Universidade, 1993. 176 p.

CAMPBELL, B. **Arte para uma cidade sensível**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015. 320 p. Disponível em: [https://arteparaumacidadesensivel.files.wordpress.com/2015/10/arte\\_para\\_uma\\_cidade\\_sensivel\\_ebook.pdf](https://arteparaumacidadesensivel.files.wordpress.com/2015/10/arte_para_uma_cidade_sensivel_ebook.pdf). Acesso em: 14 mar. 2019.

CANCLINI, N. G. **A Sociedade sem Relato**: Antropologia e Estética da Iminência. 1a ed., 1a reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016. 264 p.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. 4a. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

CASILLAS, L. A. P. Colonia de los arquitectos: La modernidad urbana. Siglos XIX y XX. estudios de caso. *In*: CASILLAS, L. A. P. **Conjuntos de vivienda social en la Ciudad de México durante el periodo posrevolucionario, 1925-1972**. Orientador: Alejandro Emilio Suárez Pareyón. 2019. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, [S. l.], 2019. Disponível em: [https://www.academia.edu/39362164/La\\_colonia\\_de\\_los\\_arquitectos](https://www.academia.edu/39362164/La_colonia_de_los_arquitectos). Acesso em: 17 abr. 2021.

CORONA, E. **Dicionário da arquitetura brasileira**. São Paulo: Artshow Books, 1989.

CUNHA, N. V.; LE METRO. O SAARA no centro do Rio de Janeiro: Ambiências Urbanas, Mercado e Etnicidade. *In*: I ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO, I., 2010, Rio de Janeiro. **O SAARA no centro do Rio de Janeiro: Ambiências Urbanas, Mercado e Etnicidade** [...]. [S. l.: s. n.], 2010. p. 1-14. Disponível em: <http://www.anparq.org.br/dvd-enanparq/simposios/105/105-693-2-SP.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2021.

DANTAS, M. **Construção de Políticas Públicas para População em Situação de Rua no Município do Rio de Janeiro: Limites, Avanços e Desafios**. Orientador: Profa. Dra. Rosana Magalhães. 2007. Dissertação (Mestrado em Saúde Pública) - à Escola Nacional de Saúde Pública Sérgio Arouca, da Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <https://www.arca.fiocruz.br/bitstream/icict/5015/2/900.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2021.

DEBORD, G. A Sociedade do Espetáculo. São Paulo: Projeto Periferia, 2003. p. 147. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/debord/1967/11/sociedade.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2021.

DOMÍNGUEZ, M. G. M. **La Colonia de Los Arquitectos: A través del Tiempo San Rafael**. México: Juan Pablo Editor, S.A., 2011.

FONTES, A. S. **Intervenções temporárias marcas permanentes: a amabilidade nos espaços coletivos de nossas cidades**. 2011. 256 p. Tese (Doutorado em Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: [https://www.academia.edu/25309938/Intervenções temporárias marcas permanentes a amabilidade nos espaços coletivos de nossas cidades](https://www.academia.edu/25309938/Intervenções_temporárias_marcas_permanentes_a_amabilidade_nos_espacos_coletivos_de_nossas_cidades). Acesso em: 17 jun. 2018.

FREIRE, C. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999. 197 p.

FREIRE, C. Pesquisas, processos e exposições notas sobre algumas experiências curatoriais. *In*: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Sobre Exposições: Conceitualismos em Mostras no MAC USP (2000-2015)**. São Paulo: [s. n.], 2019. p. 9-26. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/357>. Acesso em: 27 jun. 2020.

FUREGATTI, S. **Arte no espaço urbano**: contribuições de Richard Serra e Christo Javacheff na formação do discurso da Arte Pública atual. 2002. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GONÇALVES, L. R. *et al* (coord.). **São Paulo imaginado**. Primeira. ed. Bogotá, Colômbia: Convenio Andrés Bello e Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A., 2006.

GONÇALVES, L.R.; SILVA, A. (org.). **Cidades imaginadas iberoamericanas**. São Paulo: MAC USP/SESC, 2010. 100 p.

JAEKEL, P. O. **Pavilhões e o campo ensaístico da arquitetura**: o caso da Galeria Serpentine em Londres. 2017. 328 p. Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: Projeto de Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16138/tde-27062017-152844/publico/PaoladeOliveiraJaekel.pdf>. Acesso em: 12 out. 2019.

JIQUIRIÇÁ, P. V. **Estrutura aberta**: O Caso da Escola de Arquitetura de Nantes, projeto de Lacaton e Vassal. Orientador: Guilherme Carlos Lassance dos Santos Abreu. 2016. Dissertação (Mestrado em Ciências em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://www.proarq.fau.ufrj.br/teses-e-dissertacoes/701/estrutura-aberta-o-caso-da-escola-de-arquitetura-de-nantes-projeto-de-lacaton-e-vassa> I. Acesso em: 4 dez. 2020.

JUNIOR, J. N.; TRAMPE, A.; SANTOS, P. A. (org.). **Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo**: Revista Museum, 1973. Brasília: IBRAM/MinC Programa Ibermuseos, 2012. Disponível em: <http://www.ibermuseos.org/wp-content/uploads/2018/10/publicacion-mesa-redonda-vol-ii-pt-es-en.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2020.

KAZ, S. Genealogia de Copacabana. *In*: KAZ, Stela. **Um jeito copacabana de ser**: o discurso do mito em O Cruzeiro e Sombra. 2010. Tese (Doutorado em Design) - Departamento de Artes e Design, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: [http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0710768\\_10\\_cap\\_04.pdf](http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0710768_10_cap_04.pdf) . Acesso em: 1 maio 2021.

LINHARES DA SILVA, P.; LINS-DE-BARROS, F.M. História Geomorfológica da Praia de Copacabana ao longo do século XX e análise preliminar da subida do nível do mar. *In*: XII SINAGEO, 2018, Crato. **Anais** [...]. [S. l.: s. n.], 2018. Disponível em: <http://www.sinageo.org.br/2018/trabalhos/2/2-123-2073.html> . Acesso em: 2 maio 2021.



LUZ, A. A. Arte no Brasil no século XX. *In*: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **História da arte no Brasil**: textos de síntese. 3. ed. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013. p. 111-207.

MACEDO, W. **PS1 / MoMA-PS1**: a transformação de um edifício em espaço expositivo de arte. 2015. 152 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16138/tde-29102015-094943/pt-br.php>. Acesso em: 15 out. 2019.

MANZINI, E.J. Entrevista semi-estruturada: análise de objetivos e de roteiros. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE PESQUISA E ESTUDOS QUALITATIVOS, 2, 2004, Bauru. A pesquisa qualitativa em debate. **Anais** [...] Bauru: USC, 2004. Disponível em: [https://www.marilia.unesp.br/Home/Instituicao/Docentes/EduardoManzini/Manzini\\_2004\\_entrevista\\_semi-estruturada.pdf](https://www.marilia.unesp.br/Home/Instituicao/Docentes/EduardoManzini/Manzini_2004_entrevista_semi-estruturada.pdf) Acesso em: 31.10.20.

MANZINI, E. J. Considerações sobre a transcrição de entrevistas. *In*: Livre-docência. Faculdade de Filosofia e Ciências - UNESP, FFSC - UNESP, Brasil. **A entrevista na pesquisa em Educação e Educação Especial**: uso e processo de análise. 2008.

MENDES, P. S. de A. **O entrelaçamento da arte e da arquitetura no cenário dos museus contemporâneos**. Orientador: Prof. Karl Erik Schøllhammer. 2015. 72 p. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/25576/25576.PDFXXvmi=8dvAQUxb1wDTLg64zrx26rfEtbh2PH6xVDxNx6ZAE CtpTBts43vavLP0x83NP9MMNkAmrAW6drw731B858iBT9CShFH8PtUD0v1h6Zokq VruX3D3bWF66h0oWHwMbsq1Zri6qHqSETnCW2F90lg7DhvAZ3nbwOcvhvDJe4CSx1uV3b64wnbaFHLFL9QiZ4>. Acesso em: 7 set. 2019.

MESQUITA, A. **Insurgências poéticas**: Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000). 2008. 428 p. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03122008-163436/pt-br.php>. Acesso em: 14 maio 2019.

MESQUITA, A. **Insurgências poéticas**: Arte ativista e ação coletiva. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.

MONTANER, J. M. **Museus para o século XXI**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

PALACIOS, G. **Intimidades, Conflitos e Reconciliações**: México e Brasil, 1822-1993. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Secretaria de Relaciones Exteriores, México, 2008. 496 p.

PANZINI, F. **Projetar a natureza**: arquitetura da paisagem e dos jardins desde as origens até a época contemporânea. Tradução Letícia Andrade. São Paulo: Editora Senac, 2013.

PEREIRA, S. C. M. **Pavilhões de Verão da Serpentine Gallery**: o espaço arquitetônico em exposição. 2013. 77 p. Dissertação (Mestre em Arquitetura) - Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2013. Disponível em: <https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/3129>. Acesso em: 20 jun. 2018.

PIRES, E. **Cidade Ocupada**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007. v. 2. Disponível em: <https://desarquivo.org/sites/default/files/ericson-pires.-cidade-ocupada.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2021.

PUENTE, M. **100 anos de pavilhões de exposição**. Tradução de Elisabeth Ardións. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

RAKOWITZ, M.; CHRISTOV-BAKARGIEV, C. **Circumventions**. Paris / Nova York: Onestar Press, 2003.

RANCIÈRE, J. **O Desentendimento**: política e filosofia. São Paulo: Ed. 34, 1996.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, J. **O inconsciente estético**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

RANCIÈRE, J. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, Marlon (org.) **História, verdade e tempo**. Chapecó: Argos, 2011.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**; tradução Ivone C. Benedetti. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012a.

RANCIÈRE, J. A Politics of Aesthetic Indetermination: An Interview with Frank Ruda & Jan Voelker. In: SMITH, Jason E.; WEISSER, Annette (ed.). **Everything is in Everything**: Jacques Rancière between Intellectual Emancipation and Aesthetic Education. [S. l.]: Art Center Graduate Press/JRP, 2012b. p. 10-33.

RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012c.

RIBEIRO, D. **La universidad latinoamericana**. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1971.

RIBEIRO, D. **A América Latina existe?** Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro; Brasília, DF: Editora UnB, 2010.

SCHMAL, P. C. (ed.) **The pavilion**: pleasure and polemics in architecture. Ostfildern, Alemanha: Hantje Cantz, 2009.

SCÓZ, E. **Arquitetura efêmera**: O repertório do arquiteto revelado em obras temporárias. 2009. 161 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo - área de concentração: Design e Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-10032010-162419/pt-br.php>. Acesso em: 09 jun. 2018.

SILVA, A. E. C. **Canteiro de Obras**: Um estudo antropológico sobre a galeria A Gentil Carioca e sua relação com o circuito de arte. Orientador: Profa. Dra. Rosane Preciosa. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Antropologia) - Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011. Disponível em: <https://www.ufjf.br/graduacaocienciasocias/files/2010/11/Canteiro-de-Obras-Um-estudo-antropol%C3%B3gico-sobre-a-galeria-A-Gentil-Carioca-e-sua-rela%C3%A7%C3%A3o-com-o-circuito-de-arte-Ana-Em%C3%ADlia-da-Costa-Silva.pdf>. Acesso em: 5 dez. 2020.

SILVA, A. **Imaginarios urbanos**: 5a edición, corregida y ampliada. Bogotá, Colômbia: Arango Editores Ltda., 2006. 390 p. Disponível em: <https://imaginariosyrepresentaciones.files.wordpress.com/2015/05/silva-armando-imaginarios-urbanos.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2018.

SILVA, A. **Atmosferas urbanas**: grafite, arte pública, nichos estéticos. São Paulo: Edições Sesc, 2014.

SPERLING, D. M. **Espaço e evento**: considerações críticas sobre a arquitetura contemporânea. 2008. 190 p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo - área de concentração: Projeto, Espaço e Cultura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-04032010-161052/pt-br.php>. Acesso em: 02 jun. 2018.

SZMULEWICZ, I. **Fuera del cubo blanco**: Lecturas sobre arte público contemporâneo. Santiago de Chile: Ediciones/ metales pesados, 2012. E-book (209 p.).

TONETTI, A. C. **Interseções entre arte e arquitetura. O caso dos pavilhões**. 2013. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, [S. /], 2013. Disponível em: [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-04072013-115801/publico/ME\\_ACTONETTI.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-04072013-115801/publico/ME_ACTONETTI.pdf). Acesso em: 9 out. 2019.

TRIGOSO, A. F. A. **Arquitetura**: a arte de [não] saber cair. Orientador: Professor Doutor Pedro Pousada. 2013. 176 p. Dissertação (Mestrado Integrado em Arquitetura) - Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2013. Disponível em: [https://eg.uc.pt/bitstream/10316/24864/1/ARQUITETURA\\_Arte\\_de\\_%28n%C3%A3o%29\\_saber\\_Cair\\_-\\_Filipa\\_Trigoso.pdf](https://eg.uc.pt/bitstream/10316/24864/1/ARQUITETURA_Arte_de_%28n%C3%A3o%29_saber_Cair_-_Filipa_Trigoso.pdf). Acesso em: 15 out. 2019.

WODICZKO, K. **Critical vehicles**: writings, projects, interviews. Cambridge: MIT Press, 1999. 227 p.

YIN, R. K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

## Publicações periódicas

ANDREATTA, V.; CHIAVARI, M. P.; REGO, H. O Rio de Janeiro e a sua orla: história, projetos e identidade carioca. **Coleção Estudos Cariocas**, Rio de Janeiro, ed. 20091201, p. 1-16, Dezembro 2009. Disponível em: [http://portalgeo.rio.rj.gov.br/estudoscariocas/download/2418\\_O%20Rio%20de%20Ja-neiro%20e%20sua%20orla.pdf](http://portalgeo.rio.rj.gov.br/estudoscariocas/download/2418_O%20Rio%20de%20Ja-neiro%20e%20sua%20orla.pdf) . Acesso em: 1 maio 2021.

AUTERI, M. La última revolución mexicana empieza en el museo: La función social y educativa del arte en los museos universitarios de la UNAM en la Ciudad de México. *In: www.academia.edu*. [S. l.], 201?. Disponível em: [https://www.academia.edu/2552382/La\\_ultima\\_revolucion\\_mexicana\\_empieza\\_en\\_e\\_l\\_museo](https://www.academia.edu/2552382/La_ultima_revolucion_mexicana_empieza_en_el_museo). Acesso em: 15 jun. 2020.

CARNEIRO, B.; DE LUCA, L. Uma conversa com o escritório GRU.A: a praia e o tempo. **Revista Prumo**, Rio de Janeiro, v. 5, ed. 8, p. 123-143, 2020. Disponível em: <http://periodicos.puc-rio.br/index.php/revistaprumo/issue/view/51/30> . Acesso em: 1 out. 2020.

FIGUEROA, N. Walter Benjamin y José Carlos Mariátegui: gestos para refundar una teoría crítica subalterna. **Herramienta**, Buenos Aires, n. 51, pp. 53-66, 2012. Disponível em: <https://herramienta.com.ar/articulo.php?id=1806>. Acesso em: 5 set. 2020.

FLYNN, A. Subjectivity and the Obliteration of Meaning: Contemporary Art, Activism, Social Movement Politics. **Cadernos de Arte e Antropologia**, [s. l.], v. 5, n. 1, p. 59-77, 2016. DOI <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.1035>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/1035>. Acesso em: 12 jun. 2021.

HERREMAN, Y. La Universidad y el museo en México: una asociación histórica. **Museum internacional: Museos universitarios**, [s. l.], v. LII, 2, p. 33-38, 2000. Disponível em: [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000119852\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000119852_spa). Acesso em: 21 jun. 2019.

ICOM, 1992. DECLARAÇÃO DE CARACAS - ICOM, 1992. **Cadernos de Sociomuseologia: Museologia e Patrimônio: documentos fundamentais**, Lisboa, ed. 15, p. 243-265, 1999. Disponível em: <http://www.ibernuseus.org/wp-content/uploads/2014/07/declaracao-de-caracas.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2020.

JÚDICE, F. Tempo\_Festival ocupa o Rio. **G1 Portal de notícias**, [S. l.], p. -, 27 out. 2018. Disponível em: [https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/o-que-fazer-no-rio-de-janeiro/post/2018/10/27/tempo-festival-ocupa-o-rio.ghtml?fbclid=IwAR3L7raRiM7mKxBYFBEIICEeT0XpLN09txsPSybHM3HiUFXzEu\\_m6eMGvTo](https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/o-que-fazer-no-rio-de-janeiro/post/2018/10/27/tempo-festival-ocupa-o-rio.ghtml?fbclid=IwAR3L7raRiM7mKxBYFBEIICEeT0XpLN09txsPSybHM3HiUFXzEu_m6eMGvTo). Acesso em: 9 jan. 2021.

KESTER, G. Editorial. **FIELD: a journal of socially engaged art criticism**, [s. l.], n. 1, p. 1-10, Primavera 2015. Disponível em: <http://field-journal.com/issue-1/complete>. Acesso em: 5 set. 2020.

KORSCH, N. V. Arte é beliche gigante para moradores de rua. **EXTRA**, Rio de Janeiro, 29 jun. 2007. Geral, p. 13. Disponível em: <https://arquivosdopresente.files.wordpress.com/2009/06/extra-cidade-dormitorio-copia.jpg> . Acesso em: 16 ago. 2020.

KRAVAGNA, C. Working on the Community. **Artists as producers**, [S. l.], p. 1-11, 2004. Disponível em: <https://transversal.at/transversal/1204/kravagna/en>. Acesso em: 5 jun. 2021.

NIKLAS, J. Ruínas do teatro Villa-Lobos e Praia de Copacabana serão cenários do Tempo Festival. **O Globo**, Rio de Janeiro, 18 out. 2018. Cultura. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/ruinas-do-teatro-villa-lobos-praia-de-copacabana-serao-cenarios-do-tempo-festival-23162547>. Acesso em: 5 de maio de 2021.

PINHEIRO, M. C.; FIALHO JR., R. Pereira Passos: vida e obra. *In*: SECRETARIA MUNICIPAL DE URBANISMO DA PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO (IPP). Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos. **Coleção Estudos Cariocas**. 20060802. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de urbanismo da Prefeitura do Rio de Janeiro (IPP), 2006. p. 1-14. Disponível em: [http://portalgeo.rio.rj.gov.br/estudoscaricocas/download/2376\\_Pereira%20Passos%20vida%20e%20obra.pdf](http://portalgeo.rio.rj.gov.br/estudoscaricocas/download/2376_Pereira%20Passos%20vida%20e%20obra.pdf). Acesso em: 25 abr. 2021.

SCHMIDT, B.; PALAZZI, A.; PICCININI, C. A. Entrevistas online: potencialidades e desafios para coleta de dados no contexto da pandemia de COVID-19. **REFACS**, Uberaba, MG, v. 8, n. 4, p. 960-966, 2020. Disponível em: <http://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/refacs/article/view/4877> Acesso em: 31.10.20.

SILVA, A. Emociones públicas. **Bitácora Arquitectura**, México, D.F., v. 30, p.108-115, mar./jul. 2015. Disponível em: [www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/download/56148/59633](http://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/download/56148/59633). Acesso em: 10 fev. 2019.

SONSBEEK. A nova liberdade do escultor está mais perto da vida normal. **Infobulletin**: Parken Sonsbeek, Zijpendaal en Gulden Bodem, [s. l.], n. 2, 2007. Disponível em: [https://sonsbeek.nl/wp-content/uploads/2018/03/bulletin2007\\_jg19nr2.pdf](https://sonsbeek.nl/wp-content/uploads/2018/03/bulletin2007_jg19nr2.pdf). Acesso em: 8 ago. 2021.

TERRY, T. Favela: Paisagem Cultural. **Revista Prumo**, [S.l.], v. 3, n. 4, p. 17, out. 2018. ISSN 2446-7340. Disponível em: <http://periodicos.puc-rio.br/index.php/revistaprumo/article/view/632>. Acesso em: 4 de maio de 2021.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Arte & Ensaios. A cidade é um pano de fundo e ao mesmo tempo é o sujeito: Guga Ferraz. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, ed. 26, p. 18-49, junho 2013. Disponível em: [https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2014/01/ae26\\_guga-ferraz.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2014/01/ae26_guga-ferraz.pdf). Acesso em: 14 jun. 2020.

VILELA, S. Walter Benjamin: O legado e a “cultura da memória” na América Latina. **Jornal da Unicamp**, Campinas, p. 6-7, 8 ago. 2010. Disponível em: [https://www.unicamp.br/unicamp\\_hoje/ju/agosto2010/ju469pdf/Pag0607.pdf](https://www.unicamp.br/unicamp_hoje/ju/agosto2010/ju469pdf/Pag0607.pdf). Acesso em: 5 set. 2020.

ZANINI, W. A atualidade de Fluxus. **ARS (São Paulo)**, [S. l.], v. 2, n. 3, p. 10-21, 2004. DOI: 10.1590/S1678-53202004000300002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2920>. Acesso em: 21 jun. 2021.

### **Materiais especiais**

A GENTIL CARIOCA. **Cidade Dormitório**. 2007. 2 fotografias coloridas.

A GENTIL CARIOCA. **Parede Gentil**. 2019. 1 catálogo.

A GENTIL Carioca. Direção: Samir Abujamra e Markão Oliveira. [S. l.: s. n.], [200-]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=11ajNUPdeXw>. Acesso em: 7 dez. 2020.

APRDELESP. **Parque el Eco**: poster. 2018. 1 cartaz. Disponível em: <http://parqueeleco.com/>. Acesso em: 13 jun. 2020.

LANDFILL [...]. **70s landfill copacabana**. [197-]. 4 fotografias p & b.

MAIA, A. **A praia e o tempo**: ensaio performance. 2018a. 118 fotografias coloridas.

MAIA, A. **A praia e o tempo**: relato inacabado. 2018b. 1 relato.

MENDES, E. **A praia e o tempo**. 2018. 6 fotografias coloridas.

SALIM, R. **A praia e o tempo**. 2018a. 16 fotografias coloridas.

SALIM, R. **A praia e o tempo**. 2018b. 9 fotografias p & b.

COMPANHIA BRASILEIRA DE DRAGAGEM. **Aterro hidráulico da Praia de Copacabana**. [197-]. 1 desenho técnico.

TEMPO FESTIVAL. **A praia e o tempo**: abertura. 2018. 1 cartaz.

VARELLA, P. **A praia e o tempo**: colagem sobre foto aérea. 2018a. 1 colagem.

VARELLA, P. **A praia e o tempo**: maquete. 2018b. 8 fotografias p & b.

VARELLA, P. **A praia e o tempo**: planta, corte e detalhes. 2018c. 2 desenhos técnicos.

VARELLA, P. **A praia e o tempo**: processo de construção. 2018d. 4 fotografias coloridas.

VARELLA, P. **La plage et le temps**: (proposition de projet). 2018e. 1 caderno de projeto.

### Documentos disponíveis somente em suporte eletrônico

A GENTIL CARIOCA. **A Gentil Carioca**. Disponível em: <https://www.agentilcarioca.com.br/>. Acesso em: 5 dez. 2020.

A PRAIA e o tempo. In: TEMPO FESTIVAL. **Tempo festival**. [S. l.], 2018. Disponível em: <https://tempofestival.com.br/programacao/a-praia-e-o-tempo/>. Acesso em: 20 maio 2020.

AA DESIGN + MAKE. **AA Summer Pavilions**. [S. l.], [201-?]. Disponível em: <http://designandmake.aaschool.ac.uk/project/aa-summer-pavilions/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

ALLEYNE, C. The Gardens of Suzhou: Three must-visits. **Nuvo**, [s. l.], 17 dez. 2019. Disponível em: <https://nuvomagazine.com/whats-new/the-gardens-of-suzhou>. Acesso em: 7 ago. 2021.

AMBROSOVÁ, K. Il Teatro del Mondo. In: ARCHIWEB. **Stavby**. [S. l.], [20-?]. Disponível em: <https://www.archiweb.cz/b/divadlo-sveta-il-teatro-del-mondo>. Acesso em: 8 ago. 2021.

APRDELESP. Cidade do México, [201-?]. Disponível em: <http://aprdelesp.com/>. Acesso em: 13 jun. 2020.

ART BASEL. Art Basel Cities. **Art Basel Cities**: Buenos Aires. [S. l.], 2020. Disponível em: <https://www.artbasel.com/cities>. Acesso em: 24 maio 2020.

BASULTO, D. Venice Biennale 2012: Radix / Aires Mateus. In: ARCHDAILY. **Archdaily**. [S. l.], 2012. Disponível em: <https://www.archdaily.com/267567/venice-biennale-2012-radix-aires-mateus>. Acesso em: 8 ago. 2021.

BENESSE Art Site Naoshima. [S. l.], 2019. Disponível em: <https://benesse-artsite.jp/en/about/>. Acesso em: 10 nov. 2019.

BRITO, S. Potsdam: na Alemanha. In: TVC. **TVC**. [S. l.], 7 mar. 2021. Disponível em: <https://tvc16.com/portal/2021/03/07/potsdam-na-alemanha/>. Acesso em: 7 ago. 2021.

BURNING MAN PROJECT. **Burning Man**: The Event. [S. l.], 2020. Disponível em: <https://burningman.org/event/>. Acesso em: 7 jun. 2020.

CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA. **Chillán**: Paisaje moderno. Territorios en transformación. Santiago de Chile: Edición AECID, abril 2019. Disponível em: [https://issuu.com/publicacionesaecid/docs/pdf\\_libro-chillan\\_digital](https://issuu.com/publicacionesaecid/docs/pdf_libro-chillan_digital). Acesso em: 31 maio 2020.

CIA. MUNGUNZÁ DE TEATRO. Teatro de Contêiner Mungunzá. *In*: CIA. MUNGUNZÁ DE TEATRO. **Cia. Mungunzá**. [S. l.], [201-]. Disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br/sobreconteiner>. Acesso em: 27 mar. 2021.

CONCÉNTRICO: Logroño's International Architecture and Design Festival. [S. l.], [201-?]. Disponível em: <https://concentrico.es/en/>. Acesso em: 13 dez. 2019.

CONSTRUCTO. YAP\_Constructo. **YAP\_Constructo**. [S. l.], 2019. Disponível em: <http://constructo.cl/en/category/yap-constructo/>. Acesso em: 19 out. 2019.

CROIZIER, R. Tatlin's Tower: The Monument to the Future that Never Was. *In*: UNIVERSITY OF ILLINOIS. **World History Connected**. [S. l.], [201-]. Disponível em: [https://worldhistoryconnected.press.uillinois.edu/11.1/forum\\_croizier.html](https://worldhistoryconnected.press.uillinois.edu/11.1/forum_croizier.html). Acesso em: 8 ago. 2021.

DICIO: Dicionário Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/>. Acesso em: 31 jan. 2021.

2/3. **Habitación Fundamental**. [S. l.], [201-]. Disponível em: <https://dostercios.cl/serie/habitacion-fundamental>. Acesso em: 15 mar. 2020.

2019 International Construction Festival of Tongji University. *In*: TONGJI UNIVERSITY. **Tongji University**. [S. l.], 2019. Disponível em: <https://en.tongji.edu.cn/info/1008/3736.htm>. Acesso em: 21 maio 2020.

FERRAZ, G. **Trabalhos**. [S. l.], 2 jun. 2009. Disponível em: <http://gugaferraz.blogspot.com/>. Acesso em: 5 nov. 2019.

FESTIVAL Architectures Vives - FAV. Montpellier, [201-?]. Disponível em: <https://festivaldesarchitecturesvives.com/>. Acesso em: 12 dez. 2019.

FRAC CENTRE- VAL DE LOIRE. Constant: New Babylon. *In*: FRAC CENTRE- VAL DE LOIRE. **FRAC Centre - Val de Loire**. [S. l.], [201-]. Disponível em: <https://www.frac-centre.fr/auteurs/rub/ruboeuvres-65.html?authID=42&ensembleID=108&oeuvreID=525>. Acesso em: 8 ago. 2021.

GIA. **GIA**. [S. l.], [200-?]. Disponível em: <http://giabahia.blogspot.com/>. Acesso em: 8 ago. 2021.

GIEBELHAUSEN, M. Egyptian Pyramid: Parc Monceau. *In*: RESERCHGATE. **Reserchgate**. [S. l.], 2013. Disponível em: [https://www.researchgate.net/figure/Egyptian-Pyramid-1778-Parc-Monceau-Photograph-Michaela-Giebelhausen\\_fig1\\_271124869](https://www.researchgate.net/figure/Egyptian-Pyramid-1778-Parc-Monceau-Photograph-Michaela-Giebelhausen_fig1_271124869). Acesso em: 7 ago. 2021.

GUGA Ferraz. *In*: MAC USP. **O MAC encontra os artistas**. [S. l.], 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ay5bP8jLdxs>. Acesso em: 10 out. 2020.

GRUA Arquitetos. Rio de Janeiro, [20-]. Disponível em: <http://www.grua.arq.br/>. Acesso em: 20 maio 2020.



IABSP. Categoria Arquitetura Efêmera: Prêmios Projetos Executados. *In*: IABSP. **Vencedores da Premiação IABsp 2019**. [S. l.], 2019. Disponível em: <https://www.iabsp.org.br/?concursos=vencedores-da-premiacao-iabsp-2019>. Acesso em: 21 dez. 2019.

ICOM International Council of Museums. **ICOM International Council of Museums**. Disponível em: <https://icom.museum/en/>. Acesso em: 22 jun. 2019.

ISTANBUL MODERN. **Istanbul Modern**. [S. l.], 2019. Disponível em: <https://www.istanbulmodern.org/en>. Acesso em: 17 nov. 2019.

LA hora Arquine: Pabellones y espacio público, APRDELESP y Ambrosi, Etchegaray. *In*: **Arquine**: Radio Arquitectura. [S. l.], 28 mar. 2016a. Disponível em: <https://www.arquine.com/la-hora-arquine/pabellones-y-espacio-publico-aprdelesp-y-ambrosi-etchegaray/>. Acesso em: 17 out. 2020.

LA hora Arquine: Pabellón ECO 2016 *In*: **Arquine**: Radio Arquitectura. [S. l.], 14 mar. 2016b. Disponível em: <https://www.arquine.com/la-hora-arquine/pabellon-eco-2016/>. Acesso em: 17 out. 2020.

LA VILLETTE. Les Folies de La Villette. *In*: LA VILLETTE. **La Villette**. [S. l.], [20-?]. Disponível em: [https://lavillette.com/page/les-folies-de-la-villette\\_a174/1](https://lavillette.com/page/les-folies-de-la-villette_a174/1). Acesso em: 7 ago. 2021.

LABORATORIO 060. Frontera: Esbozo para la creación de una sociedad del futuro.. [S. l.], [20-]. Disponível em: <https://www.lab060.org/Frontera-Esbozo-para-la-creacion-de-una-sociedad-del-futuro>. Acesso em: 22 mar. 2020.

LIGA. Cidade do México, [201-?]. Disponível em: <https://liga-df.com/es/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

MAIA, A. **A praia e o tempo**. Destinatário: F. S. C. São Paulo, 18 de maio 2021. 1 mensagem eletrônica.

MAR - MUSEU DE ARTE DO RIO. **ARTE DEMOCRACIA UTOPIA**: Abertura da exposição. [S. l.], 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kH13J0UGTuo>. Acesso em: 24 maio 2020.

MAXXI - MUSEO NAZIONALE DELLE ARTI DEL XXI SECOLO. **Young Architects Program**. [S. l.], 2019. Disponível em: <https://www.maxxi.art/en/progetto/young-architects-program/>. Acesso em: 17 nov. 2019.

MEXTROPOLI. Cidade do México, [201-?]. Disponível em: <https://mextropoli.mx/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

MINISTERIO DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO, GOBIERNO DE CHILE. Festival de las Artes Valparaíso FAV. **Festival de las Artes Valparaíso**: História. [S. l.], [201-]. Disponível em: <https://festivaldelasartes.cultura.gob.cl/el-festival/historia/>. Acesso em: 14 mar. 2020.

MMCA: National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea. [S. l.], 2019. Disponível em: <http://www.mmca.go.kr/eng/>. Acesso em: 17 nov. 2019.

MOMA. MoMA PS1. **MoMA PS1**. [S. l.], 2019. Disponível em: <https://www.moma.org/ps1>. Acesso em: 17 nov. 2019.

ONCENA BIENAL DE LA HABANA, 2012, Havana, Cuba. **Prácticas artísticas e imaginarios sociales del 11 de mayo al 11 de junio de 2012** [...]. Havana, Cuba: Maretti Editore, 2012.

PABELLONES MUSEO MARCO. *In*: REDFUNDAMENTOS. **Redfundamentos: ARQUITECTURA Y UNIVERSIDAD. SINERGIAS EN IBEROAMÉRICA**. [S. l.], 2016. Disponível em: <http://www.redfundamentos.com/blog/es/obras/detalle-281/>. Acesso em: 13 maio 2020.

Parque Experimental el Eco. Cidade do México, 2016. Disponível em: <http://parqueeleco.com/>. Acesso em: 13 jun. 2020.

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO. Escuela de Arquitectura y Diseño. **Ciudad Abierta**. [S. l.], 2019. Disponível em: <https://www.ead.pucv.cl/escuela/ciudad-abierta/>. Acesso em: 12 out. 2019.

PRICE, C. Fun Palace for Joan Littlewood Project, Stratford East, London, England (Perspective): 1959–1961. *In*: MOMA. **MoMA**. [S. l.], [201-]. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/842>. Acesso em: 8 ago. 2021.

PROURB-FAU/UFRJ; EBA/UFRJ; PUC-RIO. Laboratório de Intervenções Temporárias e Urbanismo Tático (LabIT). **Intervenções Temporárias no Rio de Janeiro**. [S. l.], 2015. Disponível em: <http://intervencoestemporarias.com.br/?home>. Acesso em: 5 maio 2020.

PROYECTO V. **Proyecto V**. [S. l.], [200-]. Disponível em: <http://venus.jacoby.org.ar/>. Acesso em: 13 fev. 2021.

RECETAS URBANAS. **Recetas Urbanas: Urban Prescriptions**. [S. l.], [199-?]. Disponível em: <http://www.recetasurbanas.net/v3/index.php/es/>. Acesso em: 9 ago. 2021.

RODRÍGUEZ, M. P. **2014. 10 SAR**. [S. l.], [201-]. Disponível em: <https://www.maximilianoperalta.com.ar/exposiciones-colectivas/2014-10-sar/>. Acesso em: 20 maio 2020.

SÁ, R. P. **Cidade Dormitório**. 2007. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/001257.html>. Acesso em: 10 jun. 2018.

SACO - FESTIVAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO. **Saco**: festival de arte contemporâneo. [S. l.], [201-]. Disponível em: <http://proyectosaco.cl/>. Acesso em: 22 maio 2020.

SAPS: Sala de arte público Siqueiros. Cidade do México, 8 fev. 2012. Disponível em: <http://www.saps-latallera.org/saps/proyecto-fachada/cidade-dormitorio>. Acesso em: 7 out. 2020.

Secretaría de Desarrollo Urbano - SEDUVI. **Monumento a la Madre**. [S. l.], 2016. Disponível em: [http://seduvi.proyectosurbanos.cdmx.gob.mx/proyectos\\_estrategicos/monumento\\_a\\_la\\_madre.html](http://seduvi.proyectosurbanos.cdmx.gob.mx/proyectos_estrategicos/monumento_a_la_madre.html). Acesso em: 17 abr. 2021.

SERPENTINE Galleries. [S. l.], 2019. Disponível em: <https://www.serpentinegalleries.org/>. Acesso em: 24 nov. 2019.

TEMPO FESTIVAL. **Tempo Festival**. [S. l.], [201-]. Disponível em: <https://tempofestival.com.br/>. Acesso em: 27 jun. 2020.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, UFRJ. Parque Tecnológico da UFRJ. **Galeria Curto Circuito**. [S. l.], [201-]. Disponível em: <https://www.parque.ufrj.br/galeria-curto-circuito/>. Acesso em: 5 maio 2020.

UNAM (México). Museo Experimental el Eco. **Museo Experimental el Eco**. [S. l.], [201-?]. Disponível em: <https://eleco.unam.mx/>. Acesso em: 17 nov. 2019.

UNAM. Museo Experimental el Eco. **Pabellón Eco 10 Años**: Paola Santoscoy y Tobias Ostrander. [S. l.], 15 maio 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/museoexperimentaleleco/channel/?hl=es-la>. Acesso em: 15 maio 2020.

UMAC International committee for university museums and collections. **International committee for university museums and collections**. [S. l.], [200-?]. Disponível em: <http://umac.icom.museum/>. Acesso em: 22 jun. 2019.

VARELLA, P. A praia e o tempo (última semana!): Tempo Festival 2018. *In*: VARELLA, P. **Pedro Varella Jiquiriçá**. [S. l.], 23 out. 2018f. Disponível em: <https://www.facebook.com/pedrovarella>. Acesso em: 9 jan. 2021.

VARELLA, P. **A praia e o tempo**. Destinatário: F. S. C. São Paulo, 13 de out 2020. 1 mensagem eletrônica.

VILLASMIL, A. Hoffmann's House: una "escultura Social" Que se Proyecta en el Tiempo. **Artishock**: Revista de Arte Contemporáneo, [s. l.], 23 mar. 2018. Disponível em: <https://artishockrevista.com/2018/03/23/hoffmanns-house-una-escultura-social-que-se-proyecta-en-el-tiempo/>. Acesso em: 7 mar. 2020.

**APÊNDICE**

**Entrevista com Guga Ferraz, artista.**

**Data:** 27/10/2020

**Fabiane Schafranski Carneiro:** Ao me aprofundar no estudo do seu trabalho, achei curioso saber que você estudou arquitetura.

**Guga Ferraz:** Minha experiência com arquitetura começou um pouco por causa de São Paulo, por causa do *skate*, principalmente. Eu era aqui do Rio e sempre andei de *skate* desde criança. Quando eu tinha treze anos de idade acabei sendo patrocinado pela *Life Style*, que é de São Paulo... com uma galera da primeira geração de *street skate* aqui do Brasil. E eu participei disso sendo aqui do Rio e eu fui para São Paulo... eu com 16 anos de idade, copa de 1990, ninguém na rua, eu andando com essa equipe de *skate*, um grupo muito importante. Eu com dezesseis anos olhando aquilo tudo e vendo a cidade, principalmente. Eu já tinha uma relação muito grande com a cidade aqui do Rio, por conta, sei lá, do movimento... desde criança... minha mãe achava que eu estava na esquina da minha casa e eu estava na Penha, eu estava no centro, eu estava na Barra. Então, sempre circulei muito o Rio. Mas com a arquitetura de São Paulo, da Avenida Paulista vazia, que parecia um *skate park*, ali, ingenuamente, eu resolvi fazer arquitetura. Então, dois anos antes de entrar na faculdade eu já sabia..., mas o curso de arquitetura começou... era aquela transição do analógico... eu muito resistente a isso no começo. Então eu falava: “não faz sentido eu estar aqui desenhando para caramba e vem uma galera que tem grana, tem um computador e imprime”... e quando eu vi, eu tinha feito quatro anos de arquitetura já... e vi... “não quero ser arquiteto”... eu mudei de curso em 96. E eu sempre tive uma relação com a parte de arte dentro da universidade... eu me envolvi muito com a arte, com produção de arte, com produção de evento. E foi essa transição que eu fiz.

**FSC:** Duas questões me chamaram a atenção quando eu vi o material a seu respeito. A primeira: o seu interesse pela cidade - violência urbana, transformação urbana, a questão da exclusão, etc. - e também a questão do não controle, dessa potência quando “a coisa sai da sua mão”. Então eu gostaria que você falasse sobre qual o interesse pela cidade e qual o interesse por esse não controle e como isso

reverbera na sua obra.

**GF:** O interesse pela cidade surge aí, no *skate* e na circulação da cidade. Eu nasci na Tijuca aqui no Rio, um lugar bem urbano. E eu por essa (inaudível) de *skate* eu cheguei... quer dizer, eu convivi muito com a cidade. Então, coisas que eu fui fazer anos depois, eu imaginei quando eu andava de *skate*, mas sem pensar em arte. Eu nunca pensei muito nesse lugar. Por exemplo, tem um lugar aqui no centro, que é o Palácio Gustavo Capanema. Eu ia para lá quando eu era moleque andar de *skate*. Domingo. Cidade vazia. A gente pegava o ônibus na Tijuca e ia para lá. E, em alguma dessas ocasiões ... eu com uns dezesseis anos, me falaram: “o mar vinha aqui... aqui na frente da Igreja de Santa Luzia”. E eu fiquei com aquilo na cabeça. Eu só consegui fazer a linha de sal grosso que fala disso, “até onde o mar vinha, até onde o Rio ia”, em 2010. Então é um interesse que permeia.... Acho que pelo fato de eu ter estudado no Fundão... por exemplo, eu saía da Tijuca, pegava ônibus, ia até a Avenida Brasil. Não tinha linha vermelha nem amarela na época. Então eu tinha que fazer esse trajeto: Avenida Brasil, Bom Sucesso, passar pelo Fundão, pela Maré. Então aquilo tudo encheu muito a vista o tempo todo. Eu acho que a coisa do não controle é... porque... quando você faz uma coisa na rua, você põe uma provocação, digamos assim, ali, e a pessoa que está vendo é que vai resolver na cabeça dela o que é aquilo. Então eu acho que o controle dentro de arte é meio falso na verdade, não é? Porque cada um vê o que quer, seja em qualquer situação. Aquela coisa do todo que quem completa o trabalho é o espectador e tal, então tem muito disso. Eu também, por conta da arquitetura, comecei a trabalhar com escala, com escalas um pouco maiores e com a cidade como um pano de fundo. Então meu interesse são as histórias da cidade e as coisas que são contadas nela e por ela mesma. Sou meio viciado em imagem, em jornalismo, em tudo. Fico vendo “trash”, “trashera” em televisão, vejo “RJdeprê”, essas coisas todas. E além disso, eu moro, sempre morei perto de área de conflito. Agora moro no Rio Comprido. A história do “bispo caído” foi porque passou uma bala aqui na minha casa, entrou na parede e bateu dentro da escultura que eu estava fazendo. Então, essa parte de violência é muito difícil de eu me dissociar. A gente não tem controle nenhum na cidade... eu nunca fui uma pessoa que tivesse planejamento... E também acho que tem esse cruzamento das pessoas com quem eu convivi na faculdade. O Ducha por exemplo. Não sei se você conhece esse trabalho dele, o Cristo Vermelho. Agora o Cristo fica colorido, fica de

tudo quanto é cor, mas ele foi o primeiro a botar cor no Cristo, sem autorização. Escalou o Cristo, se escondeu, botou gelatina vermelha e ligou para o jornal. Também era forte na gente essa coisa da cidade... porque tinha um diálogo com a cidade, digamos assim... Eu comecei a botar os ônibus incendiados na rua, que é a plaquinha do ônibus pegando fogo. Aí menos controle ainda, porque já fui relacionado a “trupiqueiro” da zona oeste, a polícia falar que ia investigar... então, quando você cruza essas histórias, você perde o controle delas... não tenho muito essa pretensão de ter um controle do que eu ponho na rua. As coisas que eu faço em casa de desenho, qualquer coisa assim, elas podem ser vistas de várias formas. Mas não é uma... eu acho que o trabalho fica mais interessante quando você também não quer amarrar o trabalho. Eu com a “Cidade Dormitório”, por exemplo. A gente fez um trabalho grande da “Cidade Dormitório” no grupo que vinha da Intrépida Trupe, que era de dança. Então a gente fez espetáculos de dança usando a “Cidade Dormitório” como base. A Valéria era da Intrépida... a galera também de arte que foi desse encontro do projeto Coleções ... e veio uma galera criticar por que eu tinha usado a “Cidade Dormitório”... quer dizer... isso é uma escultura... não é ... então as pessoas querem ter o controle do seu trabalho, mas se nem eu tenho controle, quem é você para falar para eu ter controle.

**FSC:** Depois do Atrocidades Maravilhosas e do Zona Franca, o que lhe aproximou do sistema de arte mais tradicional, que depois se formou no Rio de Janeiro? Como você se aproximou desse sistema e da Gentil Carioca? E em relação à Gentil e ao projeto da Parede Gentil, como se deu essa aproximação e a concepção do trabalho junto ao sistema da arte, onde tem o curador da galeria e um colecionador que financia? Como é essa troca? Eu queria entender um pouco como foi isso.

**GF:** Falando, por exemplo, da Gentil. Na verdade, esse circuito de arte, que se criou aqui no Rio, ele surgiu no nosso entorno, digamos assim. Porque era um grupo muito grande de artistas... tinha o Artur Leandro, que vinha do Pará... o Vogler, o Geraldo Marcolini, o Roosevelt Pinheiro, que veio da Amazônia, o Edson Barros, a Ana Paula Cardoso, que trabalha com cenário, com dança, a Clara Zuñiga, que trabalhava com fotografia e trabalha com *design* até hoje... e todo mundo saiu de um lugar e foi para Santa Tereza. 98, 99, a gente começou esse movimento. Então a gente saiu da Cidade Universitária e foi para um ponto no centro da cidade do Rio

de Janeiro. E ali tinha “n” situações... e todo mundo colou meio junto ali. A Gentil, ela surgiu em 2004, 2005. Só que, por exemplo, no Zona Franca já tinha gente - eu, Vogler, o Ducha, o Adriano e o Aimberê Cesar... a gente tinha montado o esquema do Zona Franca como uma coisa criada por artistas, sem curadoria. Então, a gente não tinha relação com os curadores, por que os curadores também não chegavam perto da gente. A Gentil surgiu envolta da gente. Eu fui da Gentil, Vogler foi da Gentil, Ducha foi da Gentil, Thiago Rocha Pita foi da Gentil.... De uma forma natural, eles aproveitaram disso que acontecia e que a gente movimentava para dar essa cara de Gentil Carioca, para trazer essa ideia que é uma galeria de artistas e tal... e agora isso já mudou.... Quanto à “Cidade Dormitório”, eu tinha feito um desenho... e eu tinha feito antes o “Dormindo”, que é a minha imagem deitado dormindo. Então, eu já estava questionando essas coisas de falta de moradia. E na época, 2007, eu fiz um trabalho de restauro de fachada, em Realengo. Então, eu saía do centro e ia para Realengo de manhã, que é o contrário do que faz toda a população que trabalha no centro. Então eu via aquela massa toda vindo. E quando eu voltava, eu via ela voltando para casa. Então eu fiquei pensando nesse conceito de cidade dormitório. Porque o trem é o lugar onde o carioca descansa. Ele fica pouco tempo em casa, dorme e já volta para trabalhar. A gente quando começou e era no centro... quer dizer... eles se instalaram no Saara... que é uma área muito popular. Então, de qualquer forma, ali já dormia gente na rua. Sempre teve um monte de gente dormindo na rua. Essa ideia foi... na verdade não tive nenhuma pressão... nesse projeto, eu nem cheguei a conversar com curador, nada. A gente fez, montou, o Felipe Wright bancou, mas nunca ouvi falar dele... Então não tinha muito... ali era outra falta de controle que a gente tinha nessa situação, não é? E quando eu montei o trabalho, a coisa funcionou no sentido de... primeiro os caras tinham medo de entrar achando que era ratoeira... muita gente não gostou, outra galera gostou. Tem umas histórias do Extra me ligar e dar uma matéria e o Globo me ligar falando mal... Então, sempre ficou nesse lugar: é legal, não é? O que é isso? É arte, não é? Então, isso me interessa. Esse ziguezague. Como em “n” outros trabalhos que eu fiz, que parecem coisas publicitárias. “Isso é um assalto, não reaja”, do ônibus, que ficou um ano e meio rodando nos ônibus como se fosse campanha até que um jornalista se ligou e ligou para FeTranspor.... Tinha um diálogo com a cidade, dentro da nossa produção. O jornal ficava atento. São coisas que agora deram uma diluída com rede social, essa coisa absurda. Você tem que fazer uma coisa na rua, tirar foto, botar na



rede social para falar que está na rua. Então, entrou um outro dado, durante esse processo.

**FSC:** Você falou do desenho que você tinha feito para a “Cidade Dormitório”. Eu queria explorar essa concepção. Quais as ferramentas que você usou nesse trabalho e que comumente você usa? Porque tem a questão do desenho, mas tem uma estratégia que você já traz da “Coluna”, uma estratégia de repetição. Você fala muito das crônicas também.

**GF:** O da “Cidade Dormitório”, eu acho que ele tem essa questão da arquitetura, não é? Esse conceito. E tem sim a repetição. Total isso. Eu trabalho muito com a repetição. Uma coisa que vai sendo “umasinha”, vou batendo, batendo, batendo e ela vira uma coisa. Então, a “Cidade Dormitório” tem a ver com isso também. Eu desenhei em escala, eu tirei a medida do beliche que minhas duas irmãs dormiam. Eu fui na casa da minha mãe, tirei a medida do beliche, que por acaso era exatamente a minha altura, 1,74, por 2 e por 1. Então, ficava um objeto interessante, resolvido para mim. Eu repeti isso quatro vezes e fiz a “Cidade Dormitório”. Na verdade, eu fiz um desenho em escala e dei para um serralheiro que a gente conhecia lá da Gentil e que fez. Foi incrível quando eu cheguei lá e vi ele montando aquele negócio... “está saindo mesmo”... E a gente não pediu autorização para ninguém. Porque a Parede Gentil é uma parede que é da galeria, mas, ao mesmo tempo, usava o espaço público. Então, certamente teve prefeitura... só que a gente como estratégia.... Eu acabei de montar, eu viajei e o Botner também viajou. Então, não tinha nenhum responsável na cidade. Eles ficavam lá e a gente só ficava recebendo telefonema: “olha passou pediu que quer... fala que é arte”... e ninguém mexeu em nada. Eu acho que uma das coisas que a gente fez bastante durante esse tempo foi tentar puxar os limites do que a gente poderia fazer na rua. Com o Atrocidades, a gente vinha naquela ingenuidade... se a gente pusesse cinco mil cartazes na rua, a rua vai ver, vai ter e vai saber. A cidade engoliu o trabalho. E depois a gente começou a pensar em coisas muito mais pontuais. Quer dizer, eu fiz um trabalhinho que é uma chama desse tamanho, botei nos ônibus e criou muito mais ruído, não é? E cria até hoje.... Eu fiz em 2005. Isso há 15 anos. E isso me dá um certo nervoso também... de ver que os trabalhos continuam fazendo sentido até hoje... coisa com bala perdida, com violência... realmente é absurdo.

**FSC:** Seus trabalhos têm muita repercussão na mídia. Isso é espontâneo ou isso tem alguma indução? Eles lhe procuram, eles ficam atentos ao trabalho ou também tem uma espécie de um cutucar artístico para ver se interessa à mídia?

**GF:** O Ducha, ele fez isso. Só ele fez isso, de procurar a mídia. Eu acho que ele deu esse *start*. Sabe? Isso foi em 2000.... Os meus trabalhos nunca saíram muito na área de cultura. Eles saíam na área do editorial, na área policial, nessas áreas. Então é por curiosidade da cidade mesmo, digamos assim, eu usava a cidade, falava da cidade e as pessoas passavam, olhavam: “Que parada é essa? O que é isso?” Botei dois mil cartazes “compro sua alma”, “vendo minha pele”, falando de igreja, de templo, de trabalho, de tudo. E ficou na rua um tempo. Tiveram umas coisas assim... de eu colando o cartaz e me aparecer um cara me perguntando quanto eu tinha no bolso, porque ele vendia a alma dele. Eu fiquei: “cara não, estou fazendo para um amigo meu”... Amarelei para o meu trabalho, sabe? E, um padre em Botafogo colou “jesus te guie” em cima. Então são histórias que a cidade vai te devolvendo. Eu acho que, de certa forma, a partir do Ducha, as coisas que o Vogler fazia... o Romano... o Ronald Duarte fazendo coisa na rua.... Então, eu acho que isso aconteceu porque era um grupo grande, de amigos e pessoas... todo mundo fazendo uma coisa bem parecida com o trabalho do outro. Um fortalecia o trabalho do outro. Então, de alguma forma, isso gerou uma atenção na mídia. Eu realmente nunca procurei. Eu botava e tentava deixar aquilo lá para ver o que ia dar. Como eu falei: “isso é obra de arte porque está muito fácil de ver. Não é obra de arte, é daquele maluco lá”.

**FSC:** Nessa sua concepção da “Cidade Dormitório”, de alguma forma, existe esse seu interesse pelo coletivo? Esse coletivo, ele faz parte de alguma forma dessa concepção ou não, são coisas bem pessoais?

**GF:** Eu acho que de certa forma a gente se permeia um pouco... eu dividi espaço muito tempo com o Alexandre Vogler, por exemplo. A gente morava no mesmo prédio, ele num andar e eu no outro. Então é inevitável que em vários trabalhos dele, eu participei, e “n” trabalhos meus, ele participou. Acho que a gente se contamina naturalmente... enfim... outra coisa... a gente foi meio absorvido a partir do Zona

Franca... aí o Basbaum começou a chegar perto e começou a se interessar. Então a gente entrou com isso no contemporâneo através do Basbaum e aí a gente começou a ser absorvido um pouco por esse *mainstream*, vamos dizer assim... todo mundo ali junto.

**FSC:** Você falou que você tem interesse por esse entre, da arte e não arte, nos seus trabalhos A “Cidade Dormitório” é chamada de instalação, na matéria do Extra e em trabalhos acadêmicos; a Gentil Carioca chama de intervenção - um termo que se aproxima da arquitetura - e você, por vezes, fala de escultura em um conceito de arquitetura, que poderia ser até uma sugestão de mobiliário urbano, que também é uma terminologia da arquitetura e do urbanismo. Esse entre lhe interessa? Essa ambiguidade? Isso é pensado ou é uma consequência da sua forma de trabalhar?

**GF:** Acho que é mais para ser uma consequência, sabe? Acho que ela é mais um processo natural que eu passei... falando disso, do *skate*. Quando você anda de *skate*, você vê tudo na rua, desde situações como violência - amigo assassinado pela polícia - ... de violência de estado. Quando eu era criança e eu ia para São Paulo andar de *skate*, o *skate* era proibido em São Paulo. Eu já fui parar na polícia em São Paulo, andando de *skate*. E daí eu acho que isso tudo vem... se eu pensasse isso, eu não faria. Eu acho que a coisa é mais natural mesmo. O Rio tem umas coisas estranhas... todo mundo meio distraído, vai fazendo as coisas: “vamos lá no boteco... ah... tive uma ideia, vamos fazer? Então vamos”. Era uma época que a gente podia se dar o desfrute de ser um pouco mais distraído... porque agora... Quando você tem 30 é uma coisa. Quando você tem 46 é outra e você começa a pensar... O Arthur Leandro fala uma coisa no Atrocidades [“Círculo Privado Esfera Pública” (imagem de seu cu com inscrição)], que eu acho muito bom...: “não tem nada mais público, mais individual que meu cu e botar ele na rua, botar nesse lugar nenhum, nem parede nem chão, é uma rampa”. Então, eu acho que a gente, que todo mundo flutuava nesse meio lugar nenhum. Também, não tinha até 2004, não tinha instituição, não tinha uma Gentil Carioca, não tinha uma galeria que nos interessasse. Então... a gente fez o Zona Franca, que foi muito importante aqui para o Rio, em 2001. A gente fez, em 2003, dois eventos, que eram o Alfândega. Eventos que a gente convidou artistas... eles viram que nessa união de artistas podia gerar alguma coisa...

**FSC:** Tem uma discussão na arquitetura, de ela poder ser uma estrutura aberta para que as pessoas usem como bem quiserem, transformem como bem quiserem. Nesse sentido, você já esperava que as pessoas se apropriassem da estrutura. De “Cidade Dormitório”? Vi a foto no Extra e também fotos de criança lá.

**GF:** Brincando como um trepa-trepa. Brincando como um objeto de brincadeira.

**FSC:** Essa apropriação das pessoas lhe surpreendeu de alguma forma? Você acompanhou essa apropriação da obra? Ou, se você ficou sabendo, como foi esse acompanhamento? Também, eu queria entender se havia sinalização e segurança ou não.

**GF:** As pessoas... eu já esperava que elas fossem se apropriar.... No dia que eu montei, eu botei um colchãozinho em cada andar. Botei um lençol colorido, que batia luz e pintava um pouco essa parede de cima. E, eu não sabia que as pessoas iam usar. Eu achava que ia demorar um pouquinho até elas entenderem, como realmente aconteceu. Elas pensavam que era uma ratoeira.... Não tinha segurança. A segurança que tinha é aquela miliciazinha que tem ali no centro, que toma conta das ruas. E como a gente sempre estava lá, tinha um boteco na frente e eles já me conheciam. Quando viram que o trabalho era meu eles ficaram amarradões: “Ah! Pô, legal! É do Guga”. Eu já tinha esse contato com a rua, então a galera cuidava e falava: “isso é um trabalho e tal”. Então, assim, eu acho que esse trabalho, ele tem muito a ver com carinho por exemplo.... A minha maior preocupação era a segurança. Por isso eu gradeei tudo. Era tudo reforçado, superchumbado na parede. Se o cara falava: “dá para fazer com X”, eu falava: “faz com 2 X”, sabe? Porque o meu maior medo era alguém se machucar. Então, a subida, a escada era toda gradeada.... Eu acho que era uma resposta também... por exemplo, a coisa da pessoa dormindo na Argentina, acho isso tão lindo. A pessoa que está na escola: “estou cansado, vou dormir naquela praça linda perto do Retiro. Aquela coisa maravilhosa, aquelas árvores gigantescas. Que coisa linda”. Então, isso é uma possibilidade que a gente tem aqui no Rio, mas você olha o banco e o banco tem uma haste no meio para você não deitar. Quer dizer, o Daniel Murgel tem um trabalho sobre isso também, que fala dessa arquitetura dentro dessa coisa meio

agressiva. É pedra embaixo de viaduto. O cara já não tem lugar para morar, então o cara vai colocar pedra para o cara não poder dormir embaixo do viaduto. É muito, é muito mau. É muito cruel. Eu saí da arquitetura um pouco por conta desse mundo cruel da arquitetura. Para mim fazia pouco sentido. E eu acho que a cidade, ela é muito agressiva. Eu na arquitetura, eu me lembro que uma coisa que me bateu muito foi um encontro que eu fiz... com Washington Fajardo e Adriana Nascimento, uma arquiteta queridona... A gente era do CAFUA [Centro Acadêmico da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo]... e a gente... foi num EREA [Encontro Regional de Estudantes de Arquitetura]. Eu tinha acabado de sair da arquitetura, mas participei do encontro, porque eu fiz um trabalho com eles sobre os cegos. A gente trouxe um rapaz e ele era um cara que tinha enxergado até os quatorze anos e começou a perder a vista. Então ele foi contando... eu andei guiando ele pela cidade. A gente fez um trajeto pela cidade... depois a gente andou vendado com alguém guiando. Então você sente a cidade, como ela é um absurdo. Ela fede, ela é barulhenta, ela é perigosa e não é para o cego.... Depois, por uma coincidência trágica da vida, eu fiz o mesmo caminho com o meu pai, no final da vida dele, que ele estava cego. Estava perdendo a vista no final da vida e... aquilo me bateu tão forte que eu falei: “quão violento é isso”. Então, a “Cidade Dormitório” era como se fosse um carinho, sabe? Era uma coisa como um tobogã na praia. Você brinca com um tobogã. Você fazer uma coisa lúdica só com a areia e uma lona. Então, são coisas para dar carinho. Eu desenhei em Valparaíso uma sugestão para mobilidade urbana.... Então é uma coisa para uma cidade mais afável. Porque eu acho que isso vem um pouco do ponto de vista do skatista quando vê a cidade. O skatista vai andando na cidade, vê uma calçada que escorrega, já pensa em brincadeira; vê um corrimão... ninguém olha um corrimão como um skatista olha... uma escada.... Então eu acho que essa vivência... eu desde muito novo participando de muitas coisas importantes nesse lugar... me trouxe essa carga para eu acreditar que a cidade pode ser isso... E a gente entende que a cidade é muito pouco carinhosa. Era uma proposta de uma arquitetura carinhosa. Uma coisa um pouco menos pesada.

**FSC:** Me chamou a atenção o fato das crianças brincarem. Não tem nada ali para as crianças na região?

**GF:** Um beliche. Quando você vai na casa de um amiguinho que tem um beliche

você sobe no beliche, vai jogar as coisas para baixo, as almofadas, já vira um processo. Então, você chega num lugar, está todo mundo lá brincando, você vê um negócio, quer subir ali. Eu acho que é natural. A criança age naturalmente. Ela vai brincar. É como eu acho que as coisas deveriam ser. É aquele devaneio de um arquiteto com 17 anos pensando: “todas as entradas dos prédios vão ter transição, vão ter chão liso, vão ter calçada com *cani*. Eu queria montar um *skate park*”. Então não fazia muito sentido. Eu acho que a cidade pode ser muito mais carinhosa... inclusive tem essas experiências... muito atravessado pela arquitetura, a questão da escala, a questão da cidade mesmo, a questão de circular e conhecer mais ou menos o que acontece... acho que é um pouco de carinho. Porque a cidade é tétrica. Eu fiz um trabalho sobre cadeirante uma vez. Eu comecei a botar “é proibido ser cadeirante” nos ônibus que não são adaptados... isso é o que a cidade fala o tempo todo para essas pessoas. Então, às vezes, você tem que ser grosseiro para chamar a atenção. É tão cruel e bizarro, que você, às vezes, tem que fazer alguma coisa. Não quero solucionar, não vai solucionar nada, eu não tenho essa função, digamos assim. Mas é uma coisa para você apontar, não é? O “Dormindo”... não sei se eu faria o dormindo hoje, com todas essas questões do corpo. Qual é o corpo? O meu corpo branco, hetero, homem... não é o que geralmente está deitado na rua, não é? Então, agora eu acho que, de certa forma, eu dei uma encolhida para entender o que dá para ser feito hoje em dia.

**FSC:** Eu ia lhe perguntar sobre o lugar de fala. Porque eu vi na entrevista para a EBA [Escola de Belas Artes da UFRJ], você falando que - por exemplo, a “Cidade Dormitório” - você nunca dormiu na rua, mas você queria falar daquilo porque lhe afetava de algum jeito quando você circulava pela cidade. Você teve algum questionamento naquela época com relação a isso? E hoje, você faria a “Cidade Dormitório” de novo ou não?

**GF:** Eu acho que a “Cidade Dormitório” eu faria. Eu gosto muito desse trabalho para falar que eu não ia fazer. Acho que ele não tem tanto essa coisa... não é o corpo, eu não usei o corpo. Quem fez a primeira foto do “Dormindo” foi a Celina Portela, que era minha parceira na época.... Então era uma coisa do cuidado com aquela pose, com o corpo. “O que é aquilo?” ... esse trabalho também fala disso. Porque eu coleí o “Dormindo” em Parintins..., que é uma cidade desenvolvida, não tem morador de

rua. É uma cidade rica. O cara que mora na rua é o bêbado, que não conseguiu chegar em casa. Então, quando eu coleí em Parintins, um dia depois tinha uma garrafa de cachaça do lado. Eles relacionam aquela figura ao bêbado. Não está dormindo na rua porque não tem casa. Em Coró-Coró [São Sebastião do Coró-Coró, Amazonas], que é uma cidade ribeirinha, eu coleí e parecia supernatural ver aquela figura deitada dormindo ali. No Uruguai, eu coleí em alguns lugares e, quando eu vi, tinha gente que dormia na rua dormindo do lado, como se fosse de conchinha comigo. E os caras sacaram que era eu e vieram conversar comigo. Então, cada lugar é uma história. Coleí em Paris, em um lugar que era proibido colar e foi arrancado dias depois. Mas tinha um outro lugar que tinha manchas de cartazes e quando eu passei, uns quinze dias depois que eu montei, tinha uma galera tirando foto. Ele tinha sido absorvido ali por aquele lugar. Então, cada lugar e cada trabalho acaba contando uma história. A “Cidade Dormitório” eu montei aqui no Rio, depois ela circulou o mundo com o Projeto Coleções, depois foi para Inhotim... A minha vontade era ter instalado ele na rua e ter deixado ele na rua. Para as pessoas poderem realmente usar de vez em quando. Por exemplo, quando eu fiz esse trabalho na Antuérpia. A gente foi para lá no Europália [Europália.Brasil]. Ainda tinha o Ministério da Cultura... eu montei... e não tinha me ligado que Antuérpia é um lugar de passagem. É um porto e entrada de imigrantes também, isso foi 2014...12... não sei agora..., mas lá a escultura foi atacada. Quebraram as grades da escultura algumas vezes. Até que o pessoal me mandou uma mensagem, o curador falou: “Guga estou tendo problema aqui, porque o pessoal está vandalizando... isso já aconteceu aí?”, eu disse: “não”. E aí eles botaram as grades dos primeiros quatro andares de metal. Porque podia dar porrada que não quebrava. ”Isso tem problema Guga?”, eu disse: “não”. Depois eu fui me ligando que era uma questão da imigração... como: “a gente não quer isso aqui; a gente não quer esses corpos aqui; a gente não quer essa galera dormindo aqui pendurada”. No México...

**FSC:** Como estou trabalhando com a América Latina, queria saber se você sentiu alguma similaridade na apropriação ou na recepção da obra no México.

**GF:** No México é diferente... porque aqui no Rio eu botei no Saara, que é um lugar bem popular. No México, eu acabei ficando num bairro, num lugar superchique, que era Polanco. A Sala Siqueiros é uma sala chique, numa área chique. E eles me

pediram para não fazer de 8 andares. Pediram para fazer de 4 andares e falaram de terremoto... E fizemos de quatro andares e ficou do lado de fora da galeria... e lá só foi usado pela galera que ia na galeria. Subia, ficava lá deitado um pouco. Tirava uma onda, tirava umas fotos e ia embora. E lá eu não tive notícia de ser usada mesmo. Porque era uma área muito vigiada. O que eu senti de diferença foi que era muito vigiada. Cinco tipos de polícia diferentes. E realmente o lugar era muito chique. Mas foi interessante também por causa disso... porque o artista que estava abrindo a galeria, no mesmo dia que eu, fez um trabalho de vídeo e com todos os artistas da tevê. Então no dia da abertura lotou. Era aquela coisa para dormir na rua, que tinha essa relação aqui no Brasil, com o cara que dormia na rua, e aquele bando de *glamour*. Então foi bem desconectado na verdade. E a violência que a gente passa aqui no Rio é diferente da de São Paulo e diferente da violência do México, que tem esse controle. Aqui fora tem o Querosene, tem a Falett, os Prazeres. Moro num lugar que, se eu traçar um raio de 1 km aqui em volta, vai ter quase 500 fuzis. Então é uma outra situação de violência que a gente vive aqui. Aqui é muito mais descarado.

**FSC:** Você comenta bastante do efêmero, da efemeridade. É uma estratégia para você conseguir viabilizar as suas ações na cidade? Como você trabalha com a efemeridade nos seus trabalhos?

**GF:** Eu acho que a primeira vez que a gente começou a pensar nisso foi justamente fazendo o “Atrocidades”. Isso a gente conversou bastante na época. Era pouca grana, a galera saindo sem trabalho da universidade e a gente num esforço muito grande. A gente fez todos os cinco mil cartazes, a gente mesmo, na mão. E pouco conhecimento de onde colar. Por exemplo, o meu trabalho, foi um dos últimos a serem colados, só tem foto porque eu pedi para minha mãe ir lá tirar foto. Porque eu, por essa ingenuidade, eu colei num muro que era da Comlurb [Companhia Municipal de Limpeza Urbana]. Então, quando eu acabei, as cinco horas da manhã, uma amiga estava indo para a faculdade e passou: “Guga vi o trabalho, mas já tem dois garis começando a arrancar”... na mesma hora eu liguei para minha mãe: “mãe vai lá”. E ela foi e ainda conseguiu tirar foto do trabalho. Então era uma coisa que a gente pensava e falava sempre nessa época, até bem ingenuamente... meu trabalho ficou de cinco... às onze e meia, meio dia. Então, nesse tempo de exposição que



esse trabalho esteve na Avenida Presidente Vargas, que é o eixo do Rio de Janeiro de quem está indo para a Central, ele foi muito mais visto do que um mês inteiro em qualquer lugar de galeria. Ele foi visto sem essa visão determinada... “isso aqui é arte, não”. Ele foi visto na rua, visto do nada. As pessoas viram aquilo e falaram: “o que é isso?”. Então, isso nos interessava e me interessa até hoje, sabe? O trabalho pode ter sido efêmero, mas a ideia ficou lá.... Um trabalho que parte dessa efemeridade é a linha de sal grosso. Quando eu marco a linha de sal grosso... a primeira vez que eu fiz, na praia de Santa Luzia, a gente teve contato com a CET Rio para poder fechar a rua, a gente teve todo o aparato, por que era com a Caixa Econômica Federal, e teve o dia inteiro para fazer o trabalho. Quando a gente, no final de tudo, tinha acabado, a gente subiu... conseguimos um prédio para fotografar e no final de tudo choveu... são coisas que a gente não espera, não é? Choveu, lavou tudo e foi para o mar. Ele vai da galeria direto para o mar. Então é emocionante quando isso acontece. O “banquete para cachorro”, que eu fiz na Nova Orândia, como é que eu vou controlar? A coisa do controle. Como é que eu vou controlar sete cachorros famintos vindo de um canil? E eu botando eles dentro de um espaço de arte. O que aconteceu? Quando eu cheguei, dei um cachorro para cada amigo e eles deram uma circulada na casa. Os cachorros estavam fedendo, porque vinham de um lugar bem cheio. Estavam vermifugados, mas estavam fedendo. Eles soltaram o cheiro dos cachorros na casa toda e, depois de eu servir a comida, eles todos [os cachorros] vieram para minha volta. Comeram, eu sentei fumando um cigarro e eles sentaram na minha volta. Uma saiu correndo, saí correndo atrás dela para pegar, em Botafogo quase, e voltei. Mas é isso, essa que escapou foi a que deu a coisa do trabalho também. Isso é interessante do trabalho, eu não sabia, eu não tinha esse controle. Não só o efêmero do que é o trabalho, da parte física do trabalho, quanto também o tempo que ele ficou na rua. Essas coisas são muito engraçadas, quando você quer fechar o trabalho muito bonitinho, isso não vai acontecer.

**FSC:** Você entende que a “Cidade Dormitório” também é efêmera?

**GF:** O da Gentil eu queria mesmo é que ele fosse instalado. Eu queria realmente que ficasse. A ideia é permanente, o trabalho é efêmero. Porque ele não teve como ficar na rua. Mas esse era um trabalho que eu gostaria de ver instalado e que

ficasse lá, que ficasse para ser usado porque é... muito cruel mesmo, não tem outra palavra, você anda no centro da cidade hoje em dia. Está abandonado. A cidade do Rio de Janeiro está abandonada...

**FSC:** Como foi o registro na “Cidade Dormitório”? Quem tirou as fotos? Você pensa nisso: “eu quero que registre porque não vai permanecer”?

**GF:** Na verdade até minha mãe tirou foto da “Cidade Dormitório”. O álbum, que eu tenho até hoje, foi que ela tirou no dia seguinte e tirou foto da abertura também. Lá na Gentil tinha o Paulo Inocêncio, um fotógrafo que registrou bastante esse trabalho e os acontecimentos. Por exemplo, o da linha de sal grosso.... Eu preciso de um registro desse trabalho por ele ser efêmero e porque ele conta essa história. E tem essa história ali naquela imagem. A “Cidade Dormitório” eu não me preocupei tanto em fazer o registro dela porque eu acho que a força dela não está nessa imagem. Eu tenho como falar da “Cidade Dormitório” por outros meios, falando do jornal, falando do que aconteceu na época, não pela imagem do trabalho. Por isso até que eu fiz a maquete, para ter essa possibilidade: “então está aqui a maquete. Isso aqui é o trabalho da “Cidade Dormitório”. Se quiser, põe em escala e a gente faz grande”. Tem essa materialidade. A questão é essa, a materialidade de um trabalho.

**FSC:** Em relação às mídias, qual era seu envolvimento no “4quina”? Esse projeto era relacionado a mídias sociais? Como os artistas eram chamados?

**GF:** Isso foi uma invenção minha. “4quina” eu ainda estava na Gentil. “4quina” fui eu e a Dri... a gente produzia e na verdade ele já partia um pouco dessa tentativa de trazer um pouco para essa mídia *facebook*. Não tinha *Instagram* na época. A gente começou a divulgar. Eu fiz o desenho daquela placa. Fiz a placa mesmo, botei na rua para aquilo ser um território. Vamos marcar esse território aqui, o território do “4quina”. Os convites eram meio naturais... falei: “gente estou fazendo um evento na Gentil, terça-feira” - porque era um esforço muito grande, para variar, mas isso tem a mesma onda do Zona Franca – “você está com vontade de mostrar alguma coisa? Vem cá, mostra, a gente dá um jeito de produzir”. Para alguns artistas isso foi interessante, porque era uma possibilidade de chegar perto da Gentil... e fazer um trabalhinho... com a galera que já tinha um pouco mais de história... Era uma coisa

para juntar essas gerações. Eu estou com muita vontade de voltar a fazer isso, sabe? A gente sempre movimentou a cidade. Eu, por ser do *skate*, conheço muita gente. Então era meio natural que a gente fizesse festas e festas homéricas lá. Sempre fui muito dado a festas. Tenho muita vontade de fazer coisas que agreguem. Porque isso me alimenta muito, sabe? Eu acho que é uma coisa que, desde que eu entrei na arquitetura, eu fazia. Fazia o Prata da Casa, isso em 93, sabe? Então, fiz muita coisa nesse sentido de produção. E me interessa muito.

## **Entrevista com A Gentil Carioca**

**Entrevistado:** Márcio Botner, sócio fundador da galeria A Gentil Carioca.

**Data:** 21/12/2020

**Fabiane Schafranski Carneiro:** Eu gostaria de saber sobre a criação da galeria. O porque dessa aposta no centro, no Saara, e não na zona sul onde estão muitas das galerias? E também como o experimentar, que vocês colocam como uma das diretrizes da galeria, aparece nessa proposta?

**Márcio Botner:** Bom, então eu vou voltar para o nascimento da Gentil, para eu explicar um pouco a localização da galeria. Na verdade, a Gentil vai fazer dezoito anos. Ela nasce no dia 6 de setembro. Nascemos um dia antes da independência do Brasil, então, nós já nascemos independentes, não é? Porque de alguma maneira se a gente fosse depender do governo brasileiro ou mesmo de empresas, dos diretores de marketing, etc., não estaríamos aqui hoje tendo essa conversa. Na verdade, foi um convite meu para eles [Ernesto Neto e Laura Lima]. Porque eu comecei a trabalhar com outro artista [Pedro Agilson], em colaboração e... foi juntando esse desejo de ter um espaço. Foi aí que eu me aproximei do Neto e da Laura para conversar sobre a possibilidade de abrir um espaço de arte criado por artistas, um espaço de artistas para artistas...

[Conexão interrompida. A conversa mudou de plataforma - do *Google Meet* para o *WhatsApp*].

**FSC:** A primeira pergunta era sobre a criação da Gentil [Carioca], o porque dela na zona central, como o experimentar aparece nessa proposta e se estava vinculada a iniciativas alternativas. E você contou [antes da conexão ser interrompida] que precisava voltar um pouquinho na história.

**MB:** Na verdade, a Gentil nasce exatamente numa necessidade de você não ter nenhum espaço tocado, criado e gerenciado por artistas. Isso foi o que iniciou nos movendo. Havia na época um projeto muito bacana chamado AGORA/Capacete, que era gerenciado por quatro artistas. Esse projeto durou um ano. Depois eles

conseguiram um apoio da Petrobrás, viveram acho que mais um ano e a Petrobrás parou de dar o apoio. E esse projeto parou, acabou. Depois ele virou o Capacete, que é uma outra iniciativa, um desdobramento. E a gente também quando nasceu - por isso eu falei da independência - foi algo muito interessante, porque quando a gente viu isso acontecendo, não sabia muito bem.... Para você ter ideia eu nunca tinha vendido nada na minha vida. Não tinha a menor ideia o que era uma galeria de arte. Hoje as pessoas trabalham na galeria, vão crescendo, viram diretor, até eventualmente virarem sócios ou abrirem suas galerias. Eu não tinha ideia do que era isso e... Mas quando a gente vai abrir, vem a experiência do Neto com as galerias que ele tinha. E uma experiência que ele tinha muito grande até com o Marcantonio Vilaça. E começou “quase a baixar - a gente brinca - o santo do Marcantonio” no Neto. E eu fui recebendo essas informações e tal. Então, a gente percebeu que se a gente não tivesse uma independência, a gente não teria liberdade, de criar e correr os riscos que a gente queria correr. Na verdade, a gente também não sabia bem o que a gente ia fazer. A gente nasceu no susto. A gente não falou para ninguém. Ela nasceu assim: “pá”. A gente sempre acreditou muito... no escutar o artista. No seu primeiro ano... a gente fez mais de quatorze exposições. Então, tinha exposição que a gente chamava “a gentil dia”, “a gentil semana”, era uma profusão de ideias, de projetos. E teve um momento marcante, que foi 2005, onde nascem alguns projetos importantes, logo no comecinho da galeria. No mesmo momento em que a gente começa a se internacionalizar, a fazer feiras fora, a gente começa a criar todo um lastro mais conceitual. É quando nasce o projeto Parede Gentil, nasce o projeto Camisa Educação e nasce o projeto Abre Alas. Então, para focar um pouco na questão da Parede Gentil, ela nasce porque a gente também começou a ocupar a rua. Isso foi se dando naturalmente. A gente tinha o espaço, começou a fazer uma coisa que ninguém fazia, que era dar cerveja nas aberturas. E todo mundo da época ainda dava vinho branco, aquela caretice e tal. E aí os artistas começaram a vir, não é? Os jovens curadores começaram a vir e começou a ficar muito cheio. A galeria não é grande e a gente é o oposto de um cubo branco. Os dois espaços são: um prédio de 1923 e o outro não se consegue nem falar a data. Mas dizem que é o mais antigo de toda a região. Calculam como fim do século XVIII. O projeto da Parede, ele nasce e a gente começa a ir para rua. Eu lembro que tinha um bar ali em frente. E estávamos um dia eu, Neto e a Laura conversando ali - a gente brincava que era o nosso escritório. E a gente, olhando aquela parede cega,

falou: “Cara, como é que a gente não vai usar essa parede? Olha só!” E o projeto nasce.... Eu tinha uma pessoa próxima que me dava o apoio, ligada à prefeitura. Gostava muito do que a gente vinha fazendo ali e o projeto nasce. Também, é claro, o fato de ser meu atelier ou do atelier do Neto estar ali perto. Isso tudo foi porque nasceu no susto. Mas evidente que eu já tinha uma ligação com o centro e o Neto também. Isso também fazia parte da sua pergunta. E na verdade, para gente estar no centro histórico do Rio, que apesar de maltratado é belíssimo e conta uma história do Brasil, é extremamente importante.... É sair desse eixo também lindo do Rio - mas que todo mundo só olha para isso - que é aquela linha de mar, aquela praia, aquele lugar maravilhoso também; que a gente faz um outro projeto chamado Alalaô, de ações na praia do Arpoador. Mas isso é uma outra história. Mas, é muito importante para gente valorizar esse centro histórico, não é? Então a Parede nasce, junto com essa exposição que foi a Educação Olha.... É tudo mais ou menos no mesmo tempo. Um pouquinho antes, um pouquinho depois... você quer que eu te fale um pouquinho desses dois projetos ou não tem necessidade?

**FSC:** Sim. Mas com relação à Parede Gentil se você pudesse explorar um pouquinho mais a relação entre galeria, artista e colecionador. Como dentro desse projeto, esses três agentes estabelecem trocas? Como acontece essa interação?

**MB:** Eu posso falar dos dois projetos, porque eu acho que ajuda a basear o conceito da própria Parede Gentil. E depois, sem dúvida, eu ia tocar nesse assunto, que é muito importante também... a maneira como ele é gerido e essa relação. Claro, o artista sempre o mais importante e o colecionador também. Mas o projeto Educação Olha, ele nasce também no momento que a gente percebeu como a educação do Brasil estava devastada. E a gente sabia que a única maneira da gente dar um grito nesse sentido era, do ponto de vista de uma galeria e de artista, era com arte. Então a gente convida mais de sessenta e quatro artistas... eu lembro na época que vai de Adriana Varejão ao Marepe, a jovens artistas, enfim... para fazerem desenhos, porque a gente dizia que o desenho era quase o primeiro alfabeto do artista. Aquela coisa que nasce na mente, vai para a mão e vai para um papel. Você não precisa de uma produção, um tempo como seria uma instalação, uma fotografia, etc. E, a partir daí, nasce o projeto da Camisa Educação em que a gente convida um artista para fazer uma camisa que tem a palavra educação escrita. Eu acho que quase cem

artistas já fizeram esse projeto. Depois do primeiro ano, a gente começou a receber um monte de portfolio de artistas e teve um buraco na programação no período de fevereiro. Eu lembro que estava numa viagem com a Laura, algo da Gentil, e me veio essa loucura... eu falei: “Cara, a gente tem um tesouro na mão. Porque a gente não seleciona alguns desses jovens artistas e, como está num período perto do carnaval, porque não chamamos de Abre Alas?”. A ideia era ser uma vitrine para o jovem artista e tal. Hoje já são dezesseis Abre Alas feitos. Teríamos o décimo sétimo agora, mas, por conta da pandemia, pulamos esse ano. Enfim, estou contando isso tudo para poder entender onde se localiza a Parede Gentil. Porque a Gentil tem o seu lado comercial sim, ela vive de colocar as obras de arte no mundo e comercializa-las, mas ao mesmo tempo ela tem todos esses projetos e alguns outros que não fazem parte, a princípio, de uma galeria comercial, digamos assim. Então, eu acho importante para entender esse conceito todo. O projeto da Parede nasce da ocupação dessa encruzilhada aonde a gente começou a ocupar a [rua] Gonçalves Léo com [rua] Luís de Camões. A gente começa a fazer os projetos. No começo a ideia era ocupar quatro vezes ao ano, uma mudança de estação. Primavera, verão, outono, inverno. Isso começou se dando, depois a gente foi diminuindo um pouco e mudando esse ritmo, porque era impossível. Manter a velocidade das estações do ano e tal. Mas foi um projeto que me ensinou muito. Eu comecei a perceber a força da arte e a importância do projeto de arte pública e de como efetivamente a arte, que não tem uma função imediata, ela pode realmente transformar a vida das pessoas. E para mim, é uma maneira de pensar, de questionar o seu dia a dia. E isso a Parede Gentil me ensinou. Quer dizer, porque ela começa a acontecer e vai durando esses dezesseis anos. E uma outra palavra que falta muito, infelizmente a nós aqui no Brasil, é continuidade, não é? A importância de um projeto ter continuidade. Para mostrar e criar a sua força, sua raiz, para ter profundidade. Então eu fui vendo como aquela região, que ainda faz parte do Saara, eu não sei se você conhece... o Saara não é o deserto, é o nome da...

**FSC:** Da associação?

**MB:** Isso, da associação comercial que fica ali. São dez ruas que se fecham e não passa carro, etc. A Gentil fica uma quadra fora, mas ainda é o Saara, na parte de atacado. E essa localização também para gente é muito importante, porque o Saara

foi feito por imigrantes. Basicamente, na época, eram árabes e judeus. Hoje são os chineses. E a gente também foi entendendo a importância das misturas. E a gente foi, com o passar do tempo, querendo se misturar cada vez mais. Então a Parede, ela começa a tocar nesse público, do passante, de pessoas que vão ali comprar, os comerciantes, o dono... a barbearia, a vidraçaria... e as pessoas que não tiveram chance... quando a gente volta a falar do problema da educação de uma escola básica, ainda mais ter uma oportunidade de estudar arte. Então, no começo eram perguntas óbvias e importantes: para que isso serve? Vocês são malucos? Gastar dinheiro para quê? E, com o passar do tempo, a gente foi vendo como isso foi ganhando uma profundidade; as perguntas foram ganhando profundidade; as pessoas foram gostando e perguntando e desejando a próxima; e participando ativamente dessa obra de arte e tal. Ela [a Parede Gentil] nasce e a gente logo traz a questão do colecionador. Porque a gente percebia que quem cuida da obra de arte é o colecionador. Na verdade, a galeria cuida por um período, trabalha junto com o artista, mas depois quem cuida é o museu, uma instituição ou uma coleção. Então, a gente queria trazer o colecionador para perto e também tinha uma provocação da nossa parte: “Não tem nada para comprar”.

**FSC:** Pois é. É isso que eu gostaria de saber. Eu pensei: “como o colecionador entrou nisso, se a arte ali é efêmera e não tem a obra colecionável”?

**MB:** É. Na verdade muito poucas poderiam ser colecionáveis. Nesses anos todos, só um projeto acabou sendo vendido. E curiosamente eu nunca fiz nada ativamente na galeria, mas eu fiz uma Parede [Gentil], eu e Pedro. E eles [as pessoas que compraram essa obra] eram muito bacanas. Era a família Wright, não sei se você ouviu falar...

**FSC:** Sim. Quem financiou a Parede [Gentil] do Guga [Ferraz], a Cidade Dormitório.

**MB:** Exatamente. A minha Parede [Gentil] quem financiou foi o Zé Olímpio. Mas quem quis comprar a obra foi o Felipe e o (inaudível) [...] Foi até muito engraçado, porque depois o Zé Olímpio veio falar: “mas eu financio e outro compra?”. Mas isso nunca aconteceu e nunca foi uma questão. Foi até uma surpresa. Mas o fato basicamente é isso: as pessoas apoiam esse projeto de arte pública. O que a gente



tenta fazer é nem dizer quem é o artista e nem dizer qual é o projeto. Já aconteceu de ter que dizer e da pessoa falar: “ah, então, não quero apoiar esse projeto, prefiro apoiar outro”. Mas é muito raro. A gente sempre tenta manter a questão de apoiar o projeto. Independente do artista, independente da obra. Nem sempre dá cem por cento certo, mas na maioria das vezes sim. Não é fácil, infelizmente, com o passar dos anos você ter tantas pessoas que tem esse lado de compreender a importância do projeto. Mas, por enquanto, a gente está conseguindo. Não é um primeiro telefonema, às vezes, que resolve isso.

**FSC:** Claro, é uma construção.

**MB:** Exato, mas é muito importante para gente trazer para perto o colecionador. Do ponto de vista do artista.... Na verdade, são os dois lados. A gente, passado o tempo, vai recebendo projetos. Não é um edital como o Abre Alas, que a gente abre, recebe mais de quinhentos portfólios hoje. Não é isso. Mas acontece de um artista ter interesse em propor, como já aconteceu também da gente se aproximar de algum artista e perguntar se não teria desejo de fazer esse projeto. Esse apoio do colecionador é um apoio de produção, A galeria não tem um ganho nesse sentido e o artista também não. Na verdade, o artista ganha a possibilidade de fazer a obra e realizar uma obra que talvez ele não pudesse realizar de outra maneira. A Parede do Guga Ferraz, que você fala, ela foi... é difícil, porque tem tantos projetos bacanas e importantes. Cada um da sua maneira, em épocas diferentes. Mas a Parede do Guga, é... é difícil falar, porque ela mudou a rota dos sem-teto da cidade. As pessoas, os sem-teto começaram a vir dormir ali. Nunca me esqueço de um, que vinha com frequência. Ele vinha sempre com seu cachorro, a bolsinha, o chapéu e aí dizia que o “apartamento dele” era a cobertura, era o último andar. Então ia subindo a escadinha e ficava lá. Botava lá o cachorro, o chapéu e tal. E foi também um processo grande com os vizinhos, porque eles vinham e não necessariamente cuidavam dessa cama. Então a gente tinha que cuidar. Os vizinhos reclamavam que às vezes tinha mal cheiro e eu tinha... enfim... são todas as idiossincrasias e a importância da arte pública. Como ela vai tocando as pessoas. Às vezes, é uma questão física, prática; às vezes é de um ponto de vista filosófico. Mas essa parede ganhou realmente uma dimensão muito grande, dentro da cidade, com os vizinhos, enfim...

**FSC:** Você falou dessa relação galeria/artista/colecionador, mas nessa Parede [Cidade Dormitório], você lembra se convidou o Guga ou se o Guga lhe apresentou o projeto? O projeto estava pronto ou houve alguma discussão conjunta? Outra questão, que você já trouxe um pouco, é como esses agentes do entorno se relacionaram com a obra? Vocês esperavam que houvesse essa ocupação? E, por fim, tinha alguma espécie de cuidado? Porque me parece que só houve essa apropriação por não existir vigilância, que afasta as pessoas, não é? Eu gostaria que você explorasse um pouco isso.

**MB:** Está bem. Começando pelo fim, sem dúvida nenhuma que o fato da Parede ficar no centro do Rio, num local que tem uma circulação muito grande, mas não tem a visibilidade que tem uma zona sul do Rio - como digamos Ipanema, Leblon - sem dúvida nenhuma, se essa parede tivesse nessa área nobre, eu acredito que já teria tido uma intervenção contra ela. Difícil dizer, mas é provável. O fato é que ali isso não se deu. Nós fazíamos a manutenção, como eu contei, e também toda a intermediação com os vizinhos. Havia uma expectativa sim de que as pessoas ocupassem, tanto que a gente teve um cuidado grande na construção da escada, conversando muito com o Guga. Tanto que ela tinha uma proteção. Você não tinha como cair para trás.... Agora, eu realmente não me lembro se nós convidamos o Guga ou se o Guga mostrou o projeto. Eu acho que foi tudo junto, como muitas coisas aconteciam. Até porque, na época, o Guga era representado por nós. E foi por muito anos. Então, a gente tinha toda uma cumplicidade e uma relação e tal. Eu acho que foi dos dois lados. Eu não tenho certeza. Mas a lembrança que eu tenho é que o projeto chegou e a gente foi conversando, por exemplo, sobre a questão da escada, sobre a questão da proteção. Então, teve uma conversa a partir do desenho, mas o desenho foi todo do Guga. O projeto, o pensamento, o título. A gente ajudou um pouco nesse cuidado, nesses detalhes e na produção. Agora, o conceito, a ideia, tudo do Guga.

**FSC:** A Parede está em um espaço público, não é? Guga comentou que não houve nenhuma aprovação, digamos assim, no município. Além disso, teve alguma reverberação para além das pessoas do entorno? Alguma reverberação na mídia ou não?

**MB:** Eu não me lembro bem. Eu acho que teve repercussão na mídia, nada negativo, houve sim a vizinhança, a reclamação. E, como você falou, é uma obra pública, fica na parede cega do edifício da galeria. Como eu te falei, tinha sim uma pessoa da prefeitura quando a gente reformou [o edifício]... eu fiz de uma maneira para manter todo o desenho original de 1923, em parceria com uma pessoa que trabalhava ali no escritório da prefeitura, de arquitetura. E a gente ficou muito próximo, porque as pessoas, em geral, não queriam respeitar a história. Queriam fazer de qualquer jeito e tal. Então, eu lembro que ela me apoiava e dava permissões. Não sei se todas. Depois, ela não está mais lá. Enfim, a coisa mudou. A do Guga realmente eu não me lembro.

**FSC:** O que mudou da proposta inicial da galeria para agora?

**MB:** Com relação à Parede?

**FSC:** Com relação ao conceito da galeria. Algo mudou ou vocês estão conseguindo ser experimentais ainda?

**MB:** Eu diria que todos esses projetos continuam: o projeto da Camisa Educação, o projeto da Parede Gentil, o Abre Alas. Depois nasceu e continua o Alalaô, essa ação que a galeria também apoiou na praia e é um outro projeto de arte pública. Então, eu diria que sim, que a gente continua correndo os riscos. Não sei se você chegou a ver, na feira de Arte Basel, em Miami, a gente foi considerado o melhor projeto. A gente levou todas as obras para a praia. Na Frieze de Londres a gente também foi eleito o melhor estande. Levamos todos para encruzilhada do centro do Rio, para as pessoas verem a arquitetura. Então, assim, os riscos continuam sendo corridos, mesmo dentro de uma visibilidade do ponto de vista de troca comercial.

(A ligação precisou ser interrompida. A seguir a nova ligação, uma hora depois)

**FSC:** No *site*, no projeto da Parede Gentil, vocês não costumam nomear as obras como instalação, pintura, etc. Vocês não usam essas nomenclaturas. E quando eu li sobre a “Cidade Dormitório”, especificamente, ela é chamada de instalação em algumas matérias, em outras de sugestão de mobiliário urbano, em outras de

escultura. Em um vídeo, você fala de escultura. Então, como vocês tratam a Parede Gentil como um todo e essa obra, especificamente, nessa delimitação da linguagem artística?

**MB:** Esses rótulos, vamos chamar assim, são um tanto antiquados também. São necessários para você criar uma nomenclatura, mas me lembram muito os salões de arte antigos, sabe? Quando eu era jovem, assim artista e tal, tinha isso. Você tinha que se inscrever numa área. Ou você se inscrevia em pintura ou escultura ou em desenho ou em fotografia ou instalação. E isso foi mudando, não é? Por isso mesmo, a gente não fica criando essas nomenclaturas com cada Parede, porque, na verdade são todas intervenções urbanas. Se você me perguntar qual a especificidade dessa obra do Guga, se não me engano eu falei escultura porque eu imagino que na época, eu conversando com ele, ele devia falar escultura também. Eu vejo como uma escultura, agora ela também é uma sugestão de mobiliário urbano, pode ser, dependendo do contexto que você quiser colocar. Entra essa questão utilitária também dessa obra específica. Mas tem outras, que têm lambe-lambe e você vai dizer que é fotografia, ou vai... enfim... então não sei... eu acho que o mais importante é o que é a obra em si. Mas eu acho que tem aí um jogo de cintura, um espaço também para essas nomenclaturas, que o artista às vezes define ou a gente define por alguma circunstância.

**FSC:** As obras que eu estou estudando, elas transitam entre linguagens. Elas não se encaixam nessas nomenclaturas.

**MB:** É exatamente. Por exemplo, eu lembro que teve uma mais recente, o Paulo Bruscky, que é de outra geração. Então, por exemplo, aquela obra é uma referência do que ele fazia na década de 70, da Arte Postal. Então, é difícil. Você pode juntar mil referências. Você não vai chamar aquilo de Arte Postal, porque ela está fixa numa parede, ela transita.

**FSC:** Para finalizar, se você puder contar um pouco sobre o que você acha ter mudado nesses últimos quase vinte anos, que vocês estão com a Gentil e com o Projeto da Parede Gentil. No sentido também de que as obras estão cada vez mais efêmeras, isto é, uma produção que está se transmutando o tempo inteiro. Também

nesse momento, a tecnologia, as mídias sociais estão transformando o panorama artístico. Então, como você vê essas mudanças, se você as vê ou se tudo continua igual depois de 20 anos?

**MB:** Sem dúvida nada continua igual. Como diria Cazuza “o tempo não para”. E a gente vai se transformando. E ainda bem que a gente pode mudar, que as coisas mudam. E devem mudar. Então, como eu estava te falando, um lado é a importância da continuidade, ainda mais no Brasil, país que sofre principalmente na área cultural. Com a continuação desses projetos... a gente continua correndo o risco em todos eles. Todos eles continuam: o Abre Alas, a Parede Gentil, a Camisa Educação, o Alalaô e esse... principalmente essa atualização, por exemplo, quando eu citei mesmo dentro de uma feira de arte, que é um local a princípio, digamos, “mais careta”, “mais quadrado”. A gente também utilizou da parte digital para inovar, para correr risco. Então, como eu te falei, na Frieze Londres - que a gente deveria estar em Londres em outubro fisicamente - a gente não pode estar. Teve todo esse projeto que as obras foram para rua, que as pessoas estão com dificuldade de ir num espaço interior, visitar museus, visitar galerias [por conta da pandemia]. Então, a gente inverteu. A arte é que vai para rua ter o contato com as pessoas que passam. E no caso de Londres foi a valorização dessa encruzilhada do centro, do prédio histórico, dessa arquitetura da galeria e do entorno. No caso de Basel Miami - que a gente deveria estar em Miami em dezembro agora - a gente levou a arte para praia do Leme e o público que estava lá pode ver essa exposição, ao ar livre, enquanto era feito um filme disso. A gente está sempre tentando inovar, da mesma maneira, os artistas também. Eles também vão lidar com toda essa parte digital. Acredito que do ponto de vista do próprio mercado, esse lado digital que tomou conta por causa da pandemia, ele veio para ficar. As pessoas não aguentam mais, as pessoas querem se ver, querem ir para os museus, querem ir para as feiras, vão fazer isso, mas não vão deixar de utilizar a arte virtual. Então eu acho que vai virar um híbrido. Entre essas ações e com certeza, vão nascer muitas possibilidades de obras; filmes; 3Ds; jogos e maneiras.

**FSC:** Mas você acha que essa questão, de usar o espaço público, de ter a arte pública, você acha que isso perdeu um pouco de importância, de uns anos para cá? No sentido de que você pode fazer na rua, mas se você não colocar na *internet*

parece que isso não acontece? Ou você não sente isso?

**MB:** Eu não sinto isso não. Eu continuo achando arte pública fundamental, continuo achando que a arte é presencial. As pessoas precisam, é uma necessidade. Então eu realmente acredito nessa arte como potência. E eu continuo acreditando nisso. Agora, como eu te falei, vão ter complementariedades. Então vão ser híbridos. [...] Eu lembrei que a Parede Gentil foi para o México também. No Museu Siqueiros. Eu não lembro agora. Eu acho que foram duas paredes. Uma foi até aquele trabalho que eu fiz com o Pedro. Aquela do olho...

**FSC:** A outra foi a Cidade Dormitório.

**MB:** Exatamente. Isso que eu ia dizer, porque lembro que eu tenho quase certeza que a gente levou para o México. Mas assim, o tempo passa, as coisas se confundem. Na verdade, o que aconteceu foi que a diretora do museu queria o projeto da Parede Gentil. Depois disso, ela escolheu, se não me engano, três ou quatro, depois acabou ficando dois. E acabou sendo dela a escolha de fazer a “Cidade Dormitório” e a minha obra. Mas, na verdade, o projeto nasce dela falando: “Esse projeto de vocês é tão importante e tão incrível que eu quero levar para o México, para a fachada do museu que eu estou dirigindo”.

**FSC:** Guga me contou um pouco, que precisou fazer um pouco mais baixo e tal e que era outro contexto. Você achou que foi potente lá Márcio também? Você foi?

**MB:** Eu fui e foi potente sim. Mas mudou um pouco o aspecto. Porque, no caso de lá, era uma área nobre da Cidade do México. Não vou dizer que era Ipanema, Leblon ou Jardins, mas é mais perto disso. É mais perto dos Jardins do que do Centro. Então, muda, não é? Muda a maneira de você lidar.

## **Entrevista com APRDELESP**

**Entrevistado:** Rodrigo Escandón Cesarman, um dos arquitetos do APRDELESP.

**Data:** 10/12/2020

**Fabiane Schafranski Carneiro:** Obrigado por compartilhar o material. Pareceu-me que a crítica não estava disposta a aproveitar a proposta experimental para questionar a arquitetura como disciplina, questionar seus limites e aproximá-la das pessoas; mas para tentar manter suas práticas e pressupostos intactos. Você também pensa assim?

**Rodrigo Escandón Cesarman:** Sim. Concordo e acho que a crítica também foi muito valiosa para nós, embora tenham tido muitas e muito duras. Mas foi muito valioso, pois revelaram essas posturas. Sentimos que o projeto foi mal interpretado e, por isso, acabamos escrevendo aquele ensaio “Café Bar Wi-Fi” para esclarecer algumas das posições. Também foi a primeira vez que fizemos um projeto que partia de um concurso e tinha... imprensa, opinião e tudo. E estávamos preocupados que algumas coisas pudessem ser mal interpretadas, então fizemos o ensaio para tentar esclarecer. Acho que uma das coisas que não se entendeu.... Creio que houve uma leitura de que havia uma intenção populista da nossa parte. Não sei como descrever, mas que quanto mais se usasse melhor. Nós pensamos nisso, mas pensávamos que era mais sobre como era usado de diferentes maneiras, do que mais usado ou com mais gente.

**FSC:** Eu gostaria de fazer algumas perguntas sobre o material enviado. A primeira é sobre APRDELESP. As informações sobre vocês, contidas no *site*, informam que vocês são um grupo de pessoas - 4 sócios e quase 40 colaboradores. Quando, por que e como esse grupo foi formado e qual a dinâmica de trabalho (dado o grande número de pessoas)?

**REC:** Deixe eu compartilhar a tela, pois tem coisas que são mais bem entendidas ali. Mas somos quatro sócios, agora somos três, um dos sócios acaba de sair.

**FSC:** Quem?

**REC:** Manuel Bueno saiu. E houve vários que vieram e se foram. E o grande número de colaboradores tem a ver com a forma como o escritório está estruturado. Aqui está um diagrama em que a explicamos. Estamos muito interessados em usar nosso próprio escritório para pensar sobre práticas espaciais, como um espaço prototípico de experimentação espacial e pesquisa social. Então, pensamos que nossa estrutura física tem uma parte privada e outra pública, e nossa digital também. Então, o grande número de colaboradores, que agora é menos de quarenta, é porque, na parte da estrutura pública, a gente abriu e fechou negócios. Mas houveram momentos em que tivemos os quatro sócios e não sei se cinco ou seis pessoas que trabalhavam no escritório de arquitetura, além da parte dos subespaços, onde tivemos garçons, cozinheiros, baristas, pessoal da limpeza. Então, se volta para a colaboração. Tem a parte do escritório com clientes, mas também essa parte mais ampla dos subespaços onde participam muitas pessoas.

**FSC:** Mas no *Parque Experimental el Eco*, quem participou da concepção? Os quatro ou mais pessoas?

**REC:** Nós e o escritório de arquitetura. Nós e todas as pessoas que participaram. Para o concurso nos inscrevemos como escritório de arquitetura, então éramos nós. Nesse momento éramos, ao que me parece, nós e talvez uma ou duas outras pessoas, que ainda tínhamos como sócios, e todas as pessoas do escritório. Há muito tempo que tentamos organizar um processo em que todos possamos tomar as decisões, no mesmo local. O maior número de decisões. Então o que temos feito é dedicar a segunda-feira de cada semana para esse processo. Temos uma reunião muito longa onde estão todas as pessoas do escritório. E temos conseguido torná-la cada vez mais organizada para podermos tomar todas as decisões ali. E o resto da semana é um pouco assim: transferir essas decisões para o computador, ou comunicá-las a um cliente, ou orçá-las, ou pedir informações para poder tê-las para a próxima reunião e tomar a decisão. Temos feito isso e agora está muito bem organizado. Mas nesse momento [de pandemia de COVID-19] estamos fazendo *online*, com desenhos digitais. Então, todos nós desenhamos na plataforma digital e é mais ou menos assim que o tema dos colaboradores funciona.



**FSC:** Também gostaria de saber de onde veio o interesse por essa prática de pesquisa sobre o espaço e seus processos de apropriação. Durante a faculdade ou depois?

**REC:** Nós nos conhecemos fazendo um projeto em que fomos contratados para projetar um restaurante. Então, montamos uma equipe. Isso foi quando eu acabei de terminar a faculdade. Era 2011, 2012. Eles nos contrataram para projetar um restaurante e, então, fizemos o processo de escritório de arquitetura tradicional, que é o que ensinam na faculdade, pelo menos no México e na minha geração. Isto é, aquele processo em que você faz um projeto, você o apresenta ao cliente como uma coisa acabada e, então, basicamente é como convencer o cliente de que aquele projeto é o que deveria ser. E foi um processo muito difícil. Foi um processo muito exaustivo, muito complicado. Todos começamos a trabalhar em equipe e em um processo de escritório de arquitetura tradicional e foi muito frustrante. Então, a partir dessa experiência, começamos a pensar em como poderíamos ter uma maneira de fazer arquitetura, em que possamos responder aos clientes e que pensemos nisso como uma investigação sobre os processos de apropriação do espaço. Porque isso é usar o espaço. Creio que muito ingenuamente, depois de terminar a faculdade, começamos a fazer projetos como sabíamos, muito ingenuamente seguindo a metodologia escolar e aos poucos fomos transformando-a e a pensando como essa investigação de como as pessoas se apropriam do espaço. Essa palavra “apropriação” também, começamos a usar no seu sentido mais coloquial, quando iniciamos em 2012 a desenvolver a metodologia. E também questionamos, como aprofundar a metodologia. E nessa terminologia entendemos que “apropriação” tem uma conotação negativa e, não sei, acho que é uma palavra que tem uma conotação negativa ou violenta, que nos deixa um pouco pensativos se é a palavra mais correta. Mas foi a de que partimos, em seu sentido coloquial de apropriação de um espaço, que é: torná-lo seu para transforma-lo e aproveitá-lo. Não sei se poderíamos pensar em outras palavras que nos ocorrem, como cuidado. Porque também acredito que há uma parte de cuidado, carinho e amor na apropriação. Estamos interessados em muitas coisas que fazem parte das discussões de arquitetura, com outros termos. Abordamos o tema da “apropriação” e essa metodologia, em outros termos, digamos. Mas sim, estamos interessados em como as pessoas usam os espaços, como essa ambiguidade... estamos muito

interessados em questionar qual é o papel do arquiteto, enquanto designer especialista profissional em relação a todas as pessoas que participam da criação de qualquer espaço ao usá-lo no dia a dia.

**FSC:** A segunda questão seria sobre concepção e processo. Como foi a concepção do *Parque El Eco Experimental* em relação ao interesse de vocês "em divulgar o espaço público, o local de trabalho e de investigação como infraestrutura pública e como ferramenta de comunicação"<sup>129</sup>? Essa questão é porque vocês falam de espaço público, mas, depois de todas as críticas, enfatizam: "é um protesto contra as práticas arquitetônicas". Então me pareceu que o interesse mudou.

**REC:** Sim. Não sei se mudou o interesse ou melhor, no processo de fazê-lo e começar, pudemos articular melhor o que estávamos pensando. Sim, ou seja, estávamos interessados em como pensar sobre o espaço público e o local de trabalho e de investigação. Muito disso tem a ver com a pesquisa que temos feito com esses subespaços. Estávamos buscando maneiras para que nosso espaço de trabalho e nosso espaço de pensamento não fossem limitados em um escritório de arquitetura. Então, estávamos interessados em usar o Parque como uma extensão do nosso espaço de trabalho. E um detalhe interessante é que, naquela época, o escritório de arquitetura estava a duas casas do Parque. Então, a parte de participarmos diariamente do Parque também nos pareceu interessante. Por estar ao lado de um espaço que conhecíamos muito bem e que nos interessou muito. Um de nossos subespaços, chamado *Muebles Sullivan*, ficava na esquina. Guillermo e eu morávamos no edifício de *Muebles Sullivan* e a uma casa estava o escritório e a duas ou três casas estava o Parque. Então, estávamos muito interessados em como essa concentração, de espaço de trabalho e viver e assim por diante. Acho que a parte de pensar o Parque como protesto, como parte do protesto contra as práticas arquitetônicas, teve a ver com.... A maioria das práticas de arquitetura, inclusive da minha geração, continuam a ter um modelo, em nossa opinião muito conservador, como um atelier em que existe uma pessoa que é o "gênio criativo" e todos aprendem a pensar como ele. E fazem projetos que, em geral, são casas de clientes que têm muito dinheiro e estão fechados no escritório. A verdade é que muitos dos

---

<sup>129</sup> **Café-Bar Wi-Fi.** 7 jun, 2016. Disponível: <http://parqueeleco.com/cafe-bar-wi-fi/>

projetos, que já haviam ganhado o concurso do pavilhão, também seguiram essa lógica, de fazer uma espécie de objeto escultural. E depois, a outra parte do protesto, que é a parte do protesto relativo ao espaço público tinha a ver... estávamos pensando muito, por exemplo, na dinâmica do Zócalo na Cidade do México, que é a grande praça central e é intencionalmente inóspita - e muitos dos parques da Cidade do México são intencionalmente inóspitos -, permitindo apenas certos tipos de uso. Algo muito interessante acontece no Zócalo, ele é programado constantemente. Então, principalmente naquela época, toda semana tinha um *show* de alguém, um festival. Isso porque, tradicionalmente, ele é um espaço de protesto. Assim, mantê-lo constantemente programado, com um uso definido, bloqueia, cancela todos os outros usos.

**FSC:** Gostaria de saber se você entende o *Museo el Eco*, como um espaço público ou não. Por que é da UNAM e a UNAM é pública, certo?

**REC:** Sim. Acho que é um espaço público. Legalmente, não sei. Porque, por exemplo, na rua... claramente cada um tem direitos diferentes em um espaço público e em um espaço privado. A rua é estritamente pública e um Museu da UNAM não é. Ou seja, tem horários, tem certas restrições. Acho que uma forma de pensar é: legalmente não é um espaço público. O proprietário é a UNAM. Não é da Cidade ou da Federação, é da UNAM. Na esfera do privado ao público, é um museu público, no sentido em que a UNAM é uma instituição pública.

**FSC:** Mas não é preciso pagar para entrar no museu, não é?

**REC:** Não, não é necessário pagar. E também achamos interessante questionar a instituição, no sentido de que é muito comum que neste tipo de pavilhões haja essa coisa de “pop-pop” e de programa alternativo, etc. É assim: o museu programa eventos neste espaço e lhes permite ter alguma flexibilidade, que a programação tradicional do museu não tem. Mas, por fim, ainda é uma forma de limitar o programa a um programa de museu. Achamos interessante abrir a programação. E foi realmente incrível que o museu... não sei se imaginavam que a programação das pessoas seria tão intensa. E havia alguma tensão e atrito com o museu, com a instituição. Acho que foi muito valioso, porque creio que eles não imaginavam que

iam ver aquele nível de participação e de uso da infraestrutura que colocamos como parte do pavilhão.

**FSC:** Sim. E a escada? Fazia menção ao espaço público ou à barreira que existe, não? Como vocês conceberam a escada e como o museu recebeu essa ideia? Gostaria de saber sobre a proibição de colocar a escada no *Parque Experimental el Eco*. Quando aconteceu? Quais foram os motivos? E se houve tentativa de negociação. Relacionado a disso, gostaria de saber sobre o Caso 34 (*La toma del Eco*). O que o levou vocês a fazerem esta proposta?

**REC:** Sim. Falarei primeiro sobre a escada e depois sobre *La toma del Eco*. O projeto estava na maquete e tudo. Na hora de construí-lo, colocamos a grama e compramos todos os objetos, inclusive a escada. Quando fomos instalá-la, eles nos disseram: “não”, que devido a um problema de segurança da UNAM não era possível, etc. Então, tentamos negociar muito para que nos deixassem por a escada e, no final, não houve maneira de colocá-la. Porque me parece que eles estavam preocupados que alguém subisse, caísse e se machucasse. Então, colocamos uma placa explicando que, por causa de um tema da UNAM, não seria possível. E um dia eles nos deixaram colocá-la para sentir como era... tiramos algumas fotos. Deram-nos uma chance de um dia colocá-la, muito controladamente, para entendê-la e não perder a oportunidade.

**FSC:** Mas só vocês subiram na escada?

**REC:** Sim. A história da escada tem muito a ver com o estudo de caso 34, *La Toma del Eco*. Esse foi um projeto que fizemos... inclusive tenho quase certeza que foi antes de sermos indicados para o concurso. Mas, começamos a pensar no que faríamos se ficássemos no concurso. Então, tinha que pensar nisso como um pavilhão. A outra coisa que nos pareceu interessante, especificamente neste projeto, era que também estávamos pensando em como seria um protesto público, pensando como um protesto que acontece na cidade projetada. Ou seja, o que aconteceria se fizéssemos uma espécie de projeto para um espaço onde começa o protesto. Isso era mais ou menos o que estávamos imaginando. Deixe eu te dizer a data exata, porque o pavilhão El Eco foi em 2016, mas alguns anos antes tinha

acontecido... não sei se você conhece a história de Ayotzinapa, que foi um caso muito conhecido no México. Sim, queria ver a data exata de quando começamos... o *El Eco* aqui diz 2014, 2015 e Ayotzinapa foi em 2014. Foi um caso em que o Estado desapareceu com quarenta e três estudantes de uma escola rural e houveram muitos protestos. Então, nós estávamos justamente nesse momento do protesto e estávamos pensando o que aconteceria se usássemos esse espaço como uma espécie de espaço para projetar um protesto, etc. E isso se vê nos desenhos. Estávamos imaginando uma espécie de pavilhão para *El Eco* em que a única coisa que acontece é quebrar o muro e encher o pátio de objetos. E logo quando realmente nos convidaram para o pavilhão, nós fizemos esses desenhos, bem desenhados no computador. E até uma semana antes da entrega do projeto do pavilhão era isso que entregaríamos para o concurso. Essa era a nossa proposta para o pavilhão. E uma semana antes do concurso, encontramos Alejandro Hernandez, que é editor da revista de arquitetura *Arquine* e foi nosso professor. Nos reunimos com ele e conversamos sobre o que íamos fazer. Falamos: "o que você acha?" Ele nos disse: "Olha, me parece incrível que vocês estejam pensando nessas coisas, mas se o que querem é que seja feito e ganhe, não podem entregar isso. Ou seja, publicamos na *Arquine*, pensamos em algo para fazer, se querem entregar como um gesto de... acham que é isso que deve acontecer, façam-no, mas, não vão passar, não há como". Dissemos: "bem, o que fazemos?". Então, no final, a proposta que fizemos foi *La Toma del Eco* se converteu no que entregamos. Então, tudo isso para dizer que, ao final, a escada foi o que sobrou de *La Toma del Eco*.

**FSC:** E como é o Parque de Sullivan? A região é muito rica? Como é esse espaço, esse bairro?

**REC:** É um bairro mais ou menos popular. Conhecemos muito bem porque o Guilherme e eu moramos lá de 2010... 2011 até 2017, mais ou menos. Vivemos uns 5... 6 anos lá. É um bairro bastante popular que passou por muitas transformações nos últimos anos. Construíram muitos apartamentos novos e mais caros. É um bairro muito central, muito bonito, que era mais ou menos popular. Nos últimos dez, quinze anos construíram muitos apartamentos novos, mais caros, e [o bairro] tem sofrido um processo de gentrificação. Também há algo interessante, no quarteirão onde está *El Eco* e o prédio onde morávamos está um complexo que Luis Barragán

projetou quando chegou à Cidade do México. Foi uma das primeiras coisas que fez na Cidade do México. Creio que ele tinha 28, 30 anos quando fez isso. Ele era muito jovem e projetou este prédio de apartamentos e duas casas para a Família Figueroa que, até quando estávamos lá, ainda era dona do conjunto. Portanto, é um conjunto muito bonito em frente ao Parque, que também é muito bonito e acabam de reformar.

**FSC:** Como foi o processo de concepção do *Parque Experimental el Eco* em termos de ferramentas, disciplinas e linguagens utilizadas? Você falou um pouco sobre *La Toma del Eco...*, mas o diálogo entre vocês se dá por meio de conversas, textos, desenhos ou como? Eu me pergunto se existem referências de diferentes disciplinas e linguagens - arquitetura, filosofia, arte - cinema, audiovisual, fotografia, artes plásticas, etc. Então a concepção teve tudo isso ou isso veio depois, quando vocês fizeram o *site*?

**REC:** Muito foi quando fizemos o *site*. O texto do Café Bar Wi-Fi, o fizemos depois de abrimos, quando fizemos o *site*. Na verdade, quase tudo foi desenhos, maquetes, fotografias, muito pensado por meio de conversas onde estão muitas dessas ideias. E, fora disso, linguagem arquitetônica. Existem algumas coisas, como o pôster de quando começou, quando foi aberto. Isso eu posso mostrar a você rapidamente. Esse me parece um dos poucos textos que fizemos. Mas fizemos alguns textos bem curtos para descrever o projeto do concurso. Um dos textos que fizemos foi este, é um texto que encontramos...

**FSC:** Sim. Eu o vi.

**REC:** Esse foi um dos textos que fizemos e é a apropriação de um texto em que Mathias Goeritz falava de arte e nós falamos de arquitetura. Não me lembro do texto, mas era um texto como anti-intelectuais, defendendo uma arte mais emocional, etc. Menos individual. Então o transformamos em arquitetura. Estou tentando pensar sobre as outras referências que tivemos.

**FSC:** A rasura das palavras é uma estratégia artística. Existem outras referências? Por exemplo, a escada, no *site* tem uma conversa com uma artista sobre a escada.

Há uma foto onde há uma escada...

**REC:** Ah sim! Como em uma pequena mesa.

**FSC:** Sim. Isso é depois do *site* do parque ou é uma referência prévia?

**REC:** A verdade é que não me lembro. Algumas são referências que surgiram no momento. Acho que é um dos projetos em que fica muito evidente que o desenho também acontece durante o pavilhão. E muitas das coisas que pensamos emergiram da discussão, da crítica e do próprio pavilhão. Existem algumas referências como a referência da grama com “*Superpower of Ten*” de Andrés Jacques... estávamos pensando nessas coisas... bem como temas aspiracionais e domésticos. Não me lembro de outras referências, mas acho que algumas foram anteriores e muitas durante as discussões geradas a partir do pavilhão.

**FSC:** Nenhuma relacionada à arte?

**REC:** Uma das referências artísticas que mais pensamos é a exposição, acredito que está no texto Café Bar Wi-Fi, do artista Rirkrit Tiravanija. Creio que no início dos anos 90, em Nova York, onde preparava arroz com curry para as pessoas que trabalhavam na galeria. Então, era como um convite para vivenciar a arte por meio de como compartilhar a comida no dia a dia. Esse tipo de coisa.

**FSC:** Sobre o tempo. Em *La hora Arquine*, você comenta que cada segundo é um espaço e contribui com outra dinâmica para a arquitetura, que sempre pareceu lenta e estática ou em busca de uma eternidade, com dificuldade de se sincronizar com o contexto atual, volátil e acelerado. Você também comenta a proposta como a soma de todos aqueles segundos, onde toda a informação faz parte, onde não existe uma forma definitiva de ver, porque a forma está sempre mudando. Você poderia comentar essa questão do tempo e da efemeridade da proposta?

**REC:** Sim. Além do efêmero, estávamos muito interessados em pensar em como o espaço se completava ou se conformava com tudo o que se passava ao redor. Inclusive, fizemos muitas imagens, muitos desenhos axonométricos do projeto e em

alguns aparece uma pessoa regando, ou uma só pessoa, ou muitas pessoas. Nos interessa muito essa riqueza, que tem a ver com temporalidade.

**FSC:** Sim. E como foi essa apropriação? As pessoas usaram os objetos e tudo mais? Mudaram de posição ou não?

**REC:** Sim. A página era parte disso, em que estava o calendário, onde qualquer um podia escrever algo. E bem, nas fotos se vê a quantidade de coisas que aconteceram. As pessoas podiam mover objetos e eles os moveram. Havia coisas mais difíceis de mover, como o pequeno abrigo ou a mesa, mas as pessoas as moviam. E também passamos muito tempo lá para ajudar e organizar para que não saísse do controle. Quer dizer, houveram momentos muito.... Houve uma festa *queer* chamada *Traición*. Eles fizeram uma festa enorme. Creio que nunca vi tanta gente neste pátio. Nesse sentido, e outra vez, não achamos que funcione melhor porque tenha mais pessoas, ou algo assim. Pensamos que funciona melhor à medida que mais coisas acontecem. Nos parecia muito interessante aquela densidade de um momento de calma, um momento de ruído e de pessoas, etc.

**FSC:** E quem eram essas pessoas? Seus amigos, arquitetos, desconhecidos?

**REC:** Acho que muitos eram desconhecidos. A maioria das pessoas que se animou em organizar um evento mais formal, eram pessoas que conheciam a instituição. Não necessariamente nossos amigos, mas arquitetos, estudantes de arquitetura, que conhecem o *Pabellón [El Eco]*. Eles conheciam a página do museu. Outra coisa que fizemos foi colocar placas do lado de fora. Mas, de qualquer forma, a maioria dos eventos foi organizada por pessoas que conheciam a instituição. Não necessariamente amigos. E nós realmente não organizamos nenhum ou muito poucos. Mas, por exemplo, tiveram algumas pessoas que organizaram aulas de desenho de modelo vivo. E não os conhecíamos. Vários eventos foram feitos por pessoas que não conhecíamos. E muitas pessoas entravam, vizinhos ou pessoas que usam o Parque de Sullivan. Eles entravam, se sentavam e usavam a mesa e assim por diante. Lembro que tinha uns estudantes da UNAM, que também não conhecíamos, que organizaram um churrasco e comemoraram o aniversário lá. Eu vi pessoas entrarem e usarem a quadra de basquete. Eles eram vizinhos. E um



concerto organizado por alguns estudantes da UNAM. O que mais havia? Acho que as pessoas que se animavam a organizar algo, que demandava mais produção, eram pessoas que conheciam a instituição.

**FSC:** Como foi divulgado o *site* do *Parque el Eco*?

**REC:** Estava na comunicação do museu. Colocamos um daqueles triângulos que se colocam na calçada e tinha o *site* e também imprimíamos o calendário e o colávamos ali, se tinha algo para anunciar. E também, a instituição divulgou nas redes sociais dela e nós, nas nossas. E é muito difícil conectar o interesse profissional dessas instituições de desenho, arte e arquitetura, que vive em um mundo diferente da dinâmica cotidiana do bairro. Estávamos muito interessados em saber como esses dois programas poderiam se encontrar e como o promovíamos, o mais que podíamos. E isso foi uma das coisas que aconteceu.

**FSC:** Na mesma conversa de *La hora Arquine*, vocês falam sobre o interesse de que o todo não seja imposto pelo arquiteto e pelo programa; não seja uma determinação fechada; mas o resultado de não ter o controle e não saber para onde se está indo. Você entende a proposta aberta e "sem controle" como uma possibilidade de investigação crítica sobre a prática da espacialização na arquitetura contemporânea? E como possibilidade política e de participação para qualquer um ou não?

**REC:** Sim. Creio que, em nossa metodologia e neste projeto e em muitas outras coisas que temos feito, temos dado muitas voltas com essas questões. Como fazer um desenho que não esteja completamente determinado. Como fazer coisas que sugerem dinâmicas sem obrigar que sejam as únicas. E eu acho que há um projeto político aí e nós também temos pesquisado muito como é a história desses processos de participação no desenho. É também um projeto feito há quatro anos e acredito que tínhamos ideias um pouco mais ingênuas ou tínhamos menos clareza da questão da indeterminação, da participação e da abertura. Creio que naquela época tínhamos muito esse tom de que mais coisas podiam ser feitas. Acho que muito do nosso projeto tinha a ver com perder, borrar as hierarquias de diferentes tipos de objetos. Mas havíamos tentado conectá-lo a projetos políticos mais

concretos. Estávamos investigando muito temas como a história do desenho participativo e pensando muito sobre isso. Antes pensávamos de forma mais abstrata, borrar as hierarquias entre diferentes objetos e diferentes relações e diferentes atividades e agora estamos pensando de forma mais concreta o que é participar, o que é autonomia, qual é o nosso papel, o que nós arquitetos sabemos fazer, o que não sabemos e assim por diante.

**FSC:** Ainda nesta conversa, vocês afirmam que o experimento é um questionamento - também dos limites - e um convite a todos. E no *site* se fala em subespaços - e na inclusão do diálogo físico e / ou digital - como possibilidade de questionar novos limites espaciais. Além do limite espacial, existem outros limites tencionados pelo experimento? Talvez o das disciplinas, pois o *Museo Experimental el Eco* é uma mescla de arte, poesia, arquitetura. Existem outros limites que o experimento do Parque tencionou?

**REC:** Sim, acho que um dos limites que achamos interessante explorar é justamente esse limite institucional e operacional. Creio ser muito interessante na história do museu a ideia de que foi pensado inicialmente como um espaço sem programa, como um espaço que não estava projetado para nenhuma atividade específica. E também as diferentes maneiras que tem transformado o que acontece ali. Não sei o quanto você conhece da história, mas tem uma história muito interessante. Foi inaugurado e o dono morreu, depois foi ocupado por uma companhia de teatro. Isso também nos parecia interessante como a questão do limite institucional, operacional, e nesse sentido... como imaginar um museu que é feito dessa estrutura pública que qualquer um pode usar, que a sua programação consiste realmente em ser usada de forma totalmente aberta e livre. Entender os limites do Museu quando tantas pessoas estão dispostas a participar. Como elas o usam, aproveitam, como se rompem as regras. Na festa tinha gente bebendo e foi um problema com a instituição. Qual é a responsabilidade da UNAM? O que acontece quando esses programas... que fazem um programa de verão, com esses eventos “pop-pop”, etc. O que acontece se eles saem do controle? Também nos interessava muito, e é algo muito básico, que sempre houvesse café e água de graça. Então, como esse tipo de coisa tem a ver com limites operacionais. Ficamos muito interessados em pensar como seria um parque onde houvesse café de graça, banheiros de graça. Pensar

em um parque onde você pudesse se banhar e um parque onde lhe dessem comida de graça ou onde você pudesse cozinhar. Ou, como também, pensar nesses limites do que chamamos de infraestrutura. Imagine um parque com esse tipo de luxo de infraestrutura pública exuberante. Pareceu-nos muito interessante e foi um dos limites que queríamos explorar na instituição.

**FSC:** Havia seguranças ou não?

**REC:** Sim, claro. Todo o tempo.

**FSC:** Como era? O que aconteceu?

**REC:** A verdade é que se trata de um museu muito pequeno, frequentado por poucas pessoas. Segundo os pressupostos da UNAM há um segurança que fica calmo, sentado. As pessoas entram, veem as exposições e vão embora. E quando o Parque se instalou, de repente vieram mais pessoas, se organizavam atividades onde as pessoas rompiam as regras... estavam cozinhando, fazendo barulho... havia caixa de som, então, havia *shows*. Tudo acontecia de dia, nos horários do museu, que ficava aberto por seis horas. E é muito forte porque o museu oferecia música e grama e um espaço incrível também. Então teve um momento em que a instituição... e eu entendo que, por parte da diretora e por uma questão de responsabilidade com a universidade, eu entendo que a instituição não permite... começou a ter mais segurança e as pessoas tinham a mochila examinada, o que foi parte do experimento. Quanto uma instituição pode permitir ou não? E quando se ultrapassam as regras da instituição... o segurança está fazendo o seu trabalho e algo está saindo do controle. O que faz? Nós o colocamos em apuros. De repente, um segurança tranquilo se torna um policial, que tem que dar uma bronca, mas fez parte.

**FSC:** Há guardas no Parque de Sullivan ou não?

**REC:** Estou tentando recordar. Deve haver policiais fazendo ronda. Pensando no tema do álcool, por exemplo, que também é ilegal na rua. Há policiais que estão verificando se as pessoas não bebem. É um parque onde também acontecem coisas

interessantes. E não sei o quanto se transformou depois da reforma que aconteceu há cinco anos. É um parque que tem bancos e jardineiras de concreto, que as crianças usam para andar de *skate*, como um *skate park*. Existem muitos vídeos de *skate* na Cidade do México que eles fazem lá. Aos sábados, há um mercado livre de arte. E dois ou três dias por semana também há uma feira livre. Bem, tem todas essas outras dinâmicas de vigilância e atividade.

**FSC:** A região é perigosa ou não?

**REC:** Meu computador foi roubado em *Muebles Sullivan*, que ficava na esquina. É mais ou menos perigoso. Ou seja, fica bem perto da Reforma, que é uma avenida muito turística. Mas sim, pelo menos naquele momento, à noite podia ser um pouco perigoso. Na mesma Avenida Sullivan fica a Reforma de um lado e o Circuito Interior do outro. E do lado do Circuito Interior há uns dois quarteirões onde há dezenas de anos as prostitutas param para serem apanhadas e têm alguns hotéis por ali. O parque também tem essa fama. Não acho que seja mais perigoso do que um parque em *La Condesa* ou um bairro mais burguês.

**FSC:** Outro projeto que estou estudando foi instalado no centro do Rio de Janeiro. Era um beliche, mas com oito andares, instalado na rua. Esta obra, chamada “Cidade Dormitório”, foi instalada na Sala Siqueiros no México. E o artista me disse que é uma região muito rica, onde há muitos policiais e muita segurança.

**REC:** Esse é um bairro chamado Polanco. Comparado a Polanco, o bairro onde *EI Eco* está localizado é muito mais popular, muito menos burguês.

**FSC:** Sobre a autoria, em *La hora Arquine*, vocês comentam do processo em que as decisões são tomadas em diálogo, onde este é um processo de desenho, onde não se sabe quem é o responsável. Poderíamos pensar em uma autoria coletiva, ou mesmo não identificável?

**REC:** Sim, nesse sentido tem uma parte muito tradicional do escritório, que é o escritório que faz o projeto. Existem processos com muito menos autoria, mas achamos que no final, sim, é um projeto como qualquer projeto que é feito com

todas as pessoas que participam. E este por suas características mais do que qualquer outro. Pelo menos os do *Pabellón El Eco*. Se ninguém tivesse ido, teria sido um pavilhão muito menos interessante. Não como os outros. Houveram outros pavilhões que são muito interessantes, mesmo que ninguém vá. Acho que para ser interessante as pessoas tinham que participar. Acho que o concurso do *Pabellón El Eco*, para jovens escritórios de arquitetura, é totalmente inspirado no PS1, do MoMA de Nova York. E eu creio que é uma estratégia de criação de valor profissional a partir da autoria, que também nos interessava colocar em questão. Porque no final é uma estratégia que abre certas portas para quem vencer o concurso. Então, também estávamos interessados em questionar esse sistema.

**FSC:** Sobre a arquitetura como objeto espetacular. Vocês afirmam nesta conversa que não querem que as pessoas vão ao *Parque Experimental el Eco* para vê-lo - como um objeto - mas para se apropriar dele. Após o experimento, você acha que a proposta conseguiu escapar das narrativas espaciais e imaginárias que buscam produzir "experiências" voltadas para o consumo, onde as relações dos indivíduos com esses espaços são planejadas, programadas e controladas? Você acha que a experiência conseguiu escapar disso ou não?

**REC:** Acho que até certo ponto sim. Não quero dizer que sim, como se estivesse certo. Eu acho que há algo interessante. Sentimos que muitos escritórios de arquitetura mexicanos usaram essa identidade. Que tem havido essa autoexotização da identidade mexicana para criar também esse tipo de experiência, esse tipo de imagem, esse tipo de valor. Também estávamos interessados em questionar isso. Houve uma discussão e muitas implicações políticas que a gente não imaginava ao ter escolhido como objetos esses produtos globais, anônimos. Alguns deles compramos na Cosco, coisas assim. Não sei o quão bem-sucedido foi nesse aspecto. Foram algumas das coisas em que pensamos. Quer dizer, era incrível que, por exemplo, a festa *Traición*, que normalmente é organizada em espaços onde cobram ingresso e vendem bebida alcoólica, teve que ser gratuita. Havia coisas como essa que foram boas. Acho que o espaço foi um pouco resistente à lógica do momento "selfie". Parecia um jardim normal. O assunto do objeto nos parece interessante porque, na história do *Pabellón El Eco*, houve um pavilhão que era uma rampa, portanto um objeto. Outro que era uma superfície de blocos de concreto.

Então por aí vai o tema de não o pensar como um objeto e sim muitos objetos de diferentes materiais, que servem para fazer coisas diferentes, com diferentes texturas e pesos. Isso foi parte de como romper com o objeto, com o pavilhão escultural gigante.

**FSC:** Fotografias e vídeos registram a apropriação do parque. Gostaria de saber se todos os registros foram feitos por vocês ou se parte delas foram feitas pelas pessoas que ocuparam o espaço. Como foi esse processo?

**REC:** Sim, parte era nossa. O que fizemos, e que também fazemos para todos os nossos estudos de caso, foi ter nossas fotos e vídeos. Pedimos a todos os nossos amigos que nos enviem os seus registros. Nós gravávamos os registros da rede social. Ou coisas interessantes como o *flyer* feito pelos organizadores de um *show*, que pegaram um de nossos desenhos e desenharam sua banda por cima e usaram para divulgar o *show*. Tentamos recompilar o que pudemos dos registros das pessoas. A maioria deles é nossa. E temos um artista chamado PJ RoundTree, ele é um americano que mora na Cidade do México há cerca de dez anos, ele tira muitas das nossas fotos. Creio que no final tentamos tirar fotos, algumas em preto e branco, outras coloridas. Parece-me que as em preto e branco eram mais gerais e as coloridas eram mais dos detalhes. Mas foi um experimento de como os documentar também em preto e branco.

**FSC:** Mas as pessoas colocavam as fotos no *site* ou não?

**REC:** Tinha uma parte do *Instagram* onde você vê todas as pessoas que postaram fotos usando a *hashtag*, que era uma forma das fotos dos outros entrarem na página. Achamos incrível ter fotos do que as pessoas tiraram e parecia que uma *hashtag* do *Instagram* funcionava. Essa foi uma das maneiras de recompilar as fotos dos outros.

**Entrevista com gru.a (grupo de arquitetos)**

**Entrevistado:** Pedro Varella, artista, arquiteto e sócio fundador do gru.a.

**Data:** 01/10/2020

**Fabiane Schafranski Carneiro:** As informações sobre o gru.a - grupo de arquitetos - constantes do *site* de vocês apontam para um interesse na intersecção entre os campos da arquitetura e das artes plásticas. Também cita em sua minibiografia, que além da arquitetura, você tem uma formação complementar pela escola de artes visuais do Parque Lage, enquanto o restante da equipe vem da arquitetura. Gostaria que você comentasse sobre quando, como e por que esse grupo de arquitetos se viu reunido. E que contasse sobre esse interesse na intersecção dos campos e como ele se dá na prática do escritório e nesse coletivo de tantas pessoas.

**Pedro Varella:** Eu e Caio somos os sócios fundadores e estamos até hoje juntos trabalhando. Somos amigos de infância. Então, éramos muito amigos e começamos a fazer alguns trabalhos juntos ainda na faculdade. Eu sempre tive interesse por um campo mais ampliado, que inclui as artes visuais e plásticas como um todo. Eu me aproximei da arquitetura através do desenho, foi a minha chave para começar. Antes de entrar na faculdade eu já desenhava e gostava muito do universo que gira em torno das artes. E, logo que eu entrei na faculdade, eu comecei a estudar no Parque Lage em paralelo e levei isso adiante até o último ano da faculdade, quando finalmente eu deixei um pouco mais de lado o Parque Lage e me concentrei na FAU [Faculdade de Arquitetura e Urbanismo]. O Caio estudou na PUC. Então, embora sejamos da mesma geração a gente tem formações um pouco diferentes, o que é muito rico para o escritório. Nossos interlocutores também são variados e acho que isso tudo contribui bastante para nossa prática. Então, logo que a gente se forma, os dois, junto com o Sérgio Garcia Gasco, que não está mais no gru.a porque mora no exterior, fundamos o escritório. Eu conheci o Sérgio no projeto do Pavilhão Humanidades da Carla Juaçaba, do qual nós dois fomos colaboradores. A gente se conheceu lá e a nossa parceria deu muito certo. Eu já trabalhava com o Caio e a gente chamou o Sérgio para fazer um concurso, que acabamos ganhando. Foi o concurso do edifício acervo da Casa de Rui Barbosa aqui no Rio de Janeiro, uma das fundações mais importantes do país. A gente surpreendentemente ganhou

porque era recém-formado e estava concorrendo com nossos mestres, arquitetos para os quais a gente olhou durante a faculdade. E quando a gente ganhou esse concurso - que foi feito em coautoria com a Fabiana Araújo, importante dizer isso, éramos quatro autores eu, Sérgio, Caio e Fabiana - a gente pensou: bom, a gente vai ter que trabalhar junto. Foram quase dois anos de trabalho nesse projeto. É interessante pensar nessa formação porque um projeto de longa duração dá uma certa tranquilidade para um escritório se organizar. E, nesse contexto, surgiu um primeiro convite, de um curador jovem aqui do Rio de Janeiro, João Paulo Quintela, para participar de um evento de ocupação artística, chamada “permanências e destruições”. Ele acontecia em espaços da cidade, que não instituições do campo da arte, que estavam em momentos de transição, entre aquilo que foram e aquilo que seriam. João Paulo fez esse convite, para que eu participasse do evento em parceria com outro artista, o Júlio Parente, e aí esse foi o primeiro trabalho dessa natureza. O trabalho se chama “cota 10”. É um trabalho mais autoral meu e do Júlio, menos do escritório. Embora esses trabalhos de arte tenham processos um pouco diferentes - às vezes mais personalizados, porque dependem de um encontro, de uma residência, do trabalho de noite em casa sozinho, eu sempre me preocupei em levá-los para o escritório. Então, mesmo “cota 10”, um trabalho a princípio menos coletivo, foi um trabalho que eu botei na mesa no escritório para discutirmos juntos. Então, o gru.a surge a partir desse encontro e desse concurso que a gente ganha. Acho que vale dizer um concurso de arquitetura tradicional, um edifício com urbanismo, com estrutura e tal. E, em paralelo a isso, a gente conseguiu realizar esse projeto que deu muito certo [cota 10] e a gente acabou ganhando o prêmio anual de arquitetura do Tomie Ohtake com esse projeto. E a partir daí a coisa começou a acontecer nesse campo compartilhado entre arquitetura e arte contemporânea.

**FSC:** E o André, a Julia, a Isadora, que estão em “a praia e o tempo”, é uma equipe que permanece e tem uma sequência ou não?

**PV:** Mais ou menos. Os três já colaboram com a gente e eventualmente colaboram até hoje, mas não estão no quadro fixo do escritório. A gente percebeu que na prática isso não funcionava e começou a se posicionar um pouco diferente. Hoje em dia o quadro fixo do escritório sou eu, Caio e Ingrid Colares e o resto é flutuante.



Vem a cada projeto. O que a gente tem preferido fazer é se associar a outros escritórios ao invés de contratar pessoas para trabalhar com a gente. Isso dá uma força também para o coletivo de escritórios e permite que a gente seja mais ágil.

**FSC:** Entre os trabalhos de vocês está a instalação “a praia e o tempo”, que integrou a nona Edição do TEMPO\_FESTIVAL, em 2018, e teve a colaboração da coreógrafa francesa Julie Desprairies. Em uma entrevista do gru.a à revista PRUMO, do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio, vocês comentaram que o convite para esse trabalho surgiu de uma das idealizadoras e produtoras do festival - Marcia Dias - e também que a partir deste convite seguiu-se uma extensa pesquisa. Eu gostaria que comentasse sobre a pesquisa e a concepção desse trabalho e como se deu a vinda e a colaboração de Julie para esse projeto. E também o porque da escolha da praia de Copacabana. Acredito que as coisas estão meio imbricadas.

**PV:** Estão totalmente imbricadas. Esse trabalho surge de um convite da Marcia, a partir de uma visita que ela fez no “de onde não se vê quando você está”, um trabalho que a gente fez no MAC de Niterói. Quando a Marcia fez o convite ela não tinha um lugar específico para esse trabalho. Ela pediu para que eu propusesse o lugar quando ainda faltava um ano para o festival. Então esse trabalho começou um ano antes de ser realizado. E aí eu comecei a escavar os temas que atravessam os nossos debates no escritório. E um deles, que a gente estava estudando há algum tempo, eram as transformações geomorfológicas no Rio de Janeiro. Até hoje estamos trabalhando nisso, porque nos parece muito rico pensar esse paradoxo de uma cidade que é internacionalmente conhecida pela sua beleza natural, mas que sofreu transformações geomorfológicas de ordens colossais. Desmontamos três grandíssimos morros no centro da cidade. Aterramos cinco lagoas enormes no centro da cidade. Com a terra retirada desses morros fizemos um aterro que é um parque urbano extraordinário. Então, uma dinâmica de transferência da matéria, de um lugar para o outro faz parte da tentativa de transformação desse território num território propício para receber uma arquitetura europeia. Um território propício para responder aos valores do centro urbano europeu. Pensar nesse paradoxo e todas as contradições nesse processo, que embora seja uma violência incrível - a retirada daquele morro do ponto de vista da remoção das pessoas que ali moravam -, por outro lado criou um parque urbano ultra democrático, que é o parque do aterro do

flamengo hoje em dia. Então esse tema estava rondando o escritório desde o meu último ano da faculdade, quando eu - falando do meu ponto de vista, porque o Caio tem outras chaves também - entrei na pesquisa que deu origem ao livro Rio Metropolitano. Um livro que eu publiquei junto com o meu orientador e mais um colega um ano depois que eu me formei. E o Rio Metropolitano olha para a cidade do Rio de Janeiro a partir de uma perspectiva própria, que faz com que a gente selecione uma série de casos e crie um guia de arquitetura do Rio de Janeiro baseado em qualidades que não são as qualidades que fazem com que as arquiteturas constem nos livros de arquitetura. Portanto, é um antiquia nesse sentido. Um deles era o aterro do flamengo, não pela perspectiva dos jardins do Burle Marx, mas justamente por essa oposição entre cultura e natureza. Então isso já estava na pauta... o aterro do Flamengo... a praia de Copacabana eu sabia também que era um dos espaços que sofreu essa grande transformação geomorfológica. Tem um mapa lindo, que não sei se você já viu, que é da Companhia Brasileira de Dragagem e mostra de onde foi tirada a areia que gerou o aterro da praia.

**FSC:** Sim, naquele material que você me disponibilizou tem aquele mapa, que é maravilhoso.

**PV:** Exatamente. Então, a gente propôs para Marcia isso “a gente queria muito trabalhar na praia de Copacabana porque ela incorpora esse paradoxo, da cidade cuja beleza natural é reconhecida internacionalmente, mas que é fruto de um projeto”. Foi assim que surgiu o interesse de trabalhar com a praia de Copacabana. Sua pergunta era isso e tinha mais alguma coisa.

**FSC:** Queria entender como a Julie entrou nessa colaboração.

**PV:** Claro. Como esse foi um tema que surgiu muito das nossas questões, antes da Julie entrar, a gente já tinha desenvolvido o projeto inicial. As operações que geram o projeto já estavam concebidas quando fui conhecer as possíveis colaboradoras do trabalho, dentre elas a Julie. Porque é uma questão bastante prática também. O Instituto Francês estava afim de investir no TEMPO FESTIVAL e a Márcia concebeu essa parceria. Ela já conhecia a Julie, que já tinha trabalhado no TEMPO FESTIVAL.

Então vem da Marcia a sacada de que ia dar certo trabalharmos juntos. Eu conheci a Julie e uma outra coreógrafa e quando voltei, falei “Marcia é a Julie...”. Quando a Julie entra é uma combinação muito feliz da Marcia porque a Julie tem um interesse muito grande pelo Brasil, pela cultura brasileira. Isso foi uma provocação para que eu estudasse coisas que eu não conhecia direito.

**FSC:** Me pareceu que ela tem uma ligação com a arquitetura, com a cidade, com a população. Isso me pareceu bem interessante.

**PV:** O trabalho da Julie é sobre isso. Ela fala que o trabalho dela revela o movimento dos lugares. No sentido de que ela coreografa a partir da forma urbana ou da forma da paisagem, que vai para além da forma urbana obviamente. Então, escolhemos a Julie para trabalhar junto e ela chegou aqui mais ou menos um mês antes da realização do trabalho. E a gente obviamente ajustou, conversou, enfim, essa contaminação rolou nesse mês antes do trabalho.

**FSC:** Mas não chegou a mudar nada estruturalmente ou formalmente?

**PV:** Não. Algumas pequenas decisões que certamente foram influenciadas por ela. Mas o trabalho estava concebido. A forma como a gente olha para o trabalho hoje tem muito a ver com a perspectiva da Julie, com o pensamento cênico que a coreógrafa tem. Uma das coisas que ela falou “essa topografia permite que a gente faça três atos, que a gente tenha três grandes configurações de público e dançarinos”. Então foi ela que propôs que começasse com os dançarinos no meio, porque o público quase que naturalmente se posicionava no banco, no perímetro. O pessoal ia chegando, se posicionando ali, porque também era um trabalho que acontecia para além da performance. Antes e depois da performance o trabalho estava aberto ao público. Então as pessoas estavam ali no cotidiano e de repente começava um movimento estranho. E quando começava esse movimento estranho todo mundo automaticamente sentava nos bancos, no perímetro do trabalho e olhava para dentro. É uma espécie de arena aquele trabalho. As medidas dele têm muito a ver com isso. A distância do perímetro para o centro te permite ver o corpo de quem está no centro com detalhes. Então tinha esse primeiro ato e ela falou “e depois eu quero que os dançarinos puxem o público para o meio”. Porque em volta

do buraco central existia uma espécie de arquibancada natural, uma depressão, um buraco que fazia com que a experiência acústica fosse completamente diferente, o vento incidisse de outra forma, que o som se propagasse lá dentro de uma maneira particular. Então, tem um momento de uma cantoria que era muito lindo ali em volta desse lago. Esse era o segundo ato. E no terceiro ato os dançarinos puxavam o público para cima da duna e finalmente o público via tudo de cima e, portanto, realizava uma conexão entre o horizonte e o que eles estavam experimentando... a praia do Leme, a praia de Copacabana... assim acabava a performance. Então, a Julie teve uma importância fundamental para gente ler o trabalho, depois de concebidas as operações.

**FSC:** Nessa entrevista da PRUMO você também citou alguns trabalhos de interesse que operam no território diretamente - do Robert Smithson, do Paulo Mendes da Rocha. Então eu queria saber, primeiro, se teve alguma referência do campo artístico nesse seu trabalho específico. Vocês também falaram que para além dessas intervenções vocês tinham um interesse nas estruturas ambulantes que ocupam os espaços públicos cariocas. Isso é algo que apareceu nessa entrevista e depois nos outros materiais eu não achei mais. Eu queria saber se realmente isso apareceu de alguma forma e se há alguma referência artística ou arquitetônica que levou a essa configuração.

**PV:** Você sabe, trabalho com criação a gente tenta racionalizar o processo depois e no final construir uma narrativa com começo meio e fim. Só que essa narrativa também se transforma ao longo do tempo. Mas existe, mais do que a ideia de referências, a noção de repertório. Não tem uma referência específica para o trabalho, tem um repertório de trabalhos de arquitetura e de arte, aos quais a gente recorre constantemente, seja para desenhar um pé de mesa ou desenhar uma estrutura de mil metros quadrados na praia de Copacabana. Então esse conjunto que a gente chama de repertório inclui o Smithson, o Paulo Mendes da Rocha, inclui as piscinas de Leça do Álvaro Siza. Não que a gente esteja olhando para ele e desenhando a praia, mas é óbvio que existe aí uma contaminação no sentido positivo da palavra, uma influência. Eu gosto de entender esse projeto da praia a partir de duas operações. Primeiro é a operação de demarcação, que consiste na implantação desse quadrado de 31,5 por 31,5 metros, em nível. A segunda

operação é a operação de movimentação de terra, areia no caso, que acontece soterrando parte dessa primeira estrutura fruto da demarcação. E aí quando você olha a relação dessa estrutura com essa segunda operação que soterra, a gente pode lembrar da casa parcialmente enterrada do Robert Smithson, que é um trabalho que sempre circulou muito no nosso escritório, um objeto de debate, que fala um pouco dessa relação entre essas duas matérias em formas diferentes, em estados diferentes. A gente entende que isso vai virar a mesma coisa. Está quase virando a mesma coisa. Eu acho que todos esses trabalhos que eu citei estão mais relacionados com a operação de movimentação de terra, do deslocamento da matéria. E na operação de demarcação, aí entra um interesse recorrente do escritório pelas estruturas banais. Eu acho que, mais do que o ambulante, o banal e o ordinário têm uma importância muito grande para os nossos trabalhos. Porque a gente está olhando para barracas de feira, objetos de sinalização. Então, essa segunda operação parte daí e busca na praia o seu repertório. Eu nasci no Rio e fui criado aqui, então frequento a praia desde criança. Hoje menos, infelizmente, mas ainda faz parte da minha formação e é difícil ficar na praia quando não tem os dispositivos que te ajudam a ficar na praia - a canga, a barraca, a mangueira que guia o fluxo de quem está no calçadão até a barraca para você não queimar o pé. Porque aquela praia tem 100 metros de extensão. Aquilo ali vira um forno e você não consegue passar, você não consegue jogar bola. Então os barraqueiros desenvolveram - de novo o ordinário, o banal, a inteligência que está para além do que consta nos nossos livros -, eles inventaram um dispositivo que é uma bomba que suga a água do lençol freático e essa água vai correndo numa mangueira, uma borracha, que eles mesmos furam com alfinete. Essa mangueira esguicha água para os lados e cria esse tapete úmido que guia as pessoas. Então esse tipo de inteligência nos interessa muito e a gente acabou usando uma estrutura, uma viga espacial modular que é muito usada para montagem de palco, de iluminação. Então, de novo, é um elemento banal, ordinário. A gente pega e transforma ele naquele grande quadrilátero. Então esse trabalho tem muito a combinação desses dois interesses.

**FSC:** Nessa entrevista ainda, que vocês deram para a PRUMO, vocês foram perguntados sobre a relevância desse tipo de trabalho - “a praia e o tempo”, da “cota 10” e “de onde não se vê quando se está” - enquanto posicionamento crítico sobre a

cidade. Vocês explicaram que denominam esses trabalhos de arquiteturas de curta duração e que com eles vocês conseguem “definir uma estrutura ao mesmo tempo que deixam um espaço a ser preenchido que, dependendo do caráter da intervenção, se desdobra em diferentes tipos de ocupação. “

**PV:** Isso foi na entrevista da PRUMO?

**FSC:** Sim, porque ela pergunta como um escritório consegue se posicionar e vocês comentam que a arquitetura nessa situação de curta duração permite que você tenha alguns posicionamentos diferentes dos que se você tivesse que entrar naquele rigor da arquitetura, demorada, do processo longo e tal. Então que ela abre brecha para esse tipo de coisa. E eu queria que você explorasse duas questões a partir disso, que se relacionam com esses trabalhos que se permitem, ao meu ver, esse entre, nessa intersecção que vocês têm interesse entre arquitetura e o campo artístico. A primeira é a questão da nomenclatura e escolha de palavras. Eu recebi materiais do campo artístico e do arquitetônico. Para tratar especificamente de “a praia e o tempo”, que é chamada de instalação - termo do campo artístico - mas ao mesmo tempo de arquitetura de curta duração ou arquitetura efêmera que vocês ganharam prêmio pelo IAB - termo da esfera arquitetônica. Ao mesmo tempo vocês denominam as duas operações de demarcar e reposicionar - termos próximos do campo artístico - e quando no campo arquitetônico você a denomina de demarcação do território e movimento do solo. Ou ainda, a palavra público, que designa tanto os espectadores dos eventos programados como as pessoas que se apropriam da estrutura no seu cotidiano. Então é só uma especulação. A nomenclatura para você conseguir dialogar precisa ir se adaptando a depender da esfera que você estiver? Não sei se você sente isso ou não.

**PV:** Sim, uma certa confusão mesmo às vezes. Por vezes a gente está com interlocutores acostumados com o vocabulário das artes e dá problema de comunicação. Acho que o que é legal do nosso tempo é que a gente pode ser um monte de coisa ao mesmo tempo. A gente não está muito preocupado em se consolidar como x ou y. Essa transição acho que é muito rica... O [termo] curta duração pressupõe que há uma longa duração. Acho que o efêmero pressupõe que há um perene, que há um permanente, que há uma forma de fazer arquitetura que

não tem começo meio e fim, tem uma forma de fazer arquitetura que dura indefinidamente e eu acho isso uma cilada porque a arquitetura tem um tempo de duração, tudo tem tempo de duração. Resumidamente, eu acho que chamar de curta duração reivindica para qualquer tipo de arquitetura a duração.

**FSC:** A segunda questão, que está atrelada a essa obra, é a abertura para uma questão crítica e política. Nesse sentido eu queria saber se a concepção já previa e esperava essa apropriação cotidiana pelas pessoas. E se você entende que ela se deu mais próxima ao entretenimento, porque tinham ações programadas - algo próprio da esfera cultural - ou se atrelada a essa movimentação e a essas mobilizações coletivas que estão mais vinculadas ao direito à cidade e espaço de fala e presença. Eu queria entender se você acha que essas operações que vocês fazem contribuem para que as pessoas se apropriem ou se você já fez isso pensando nessa apropriação.

**PV:** Eu acho que as duas coisas. Porque a gente entende, há algum tempo, que a gente não obtém o controle total da coisa. A incerteza faz parte do processo. E a gente tem aprendido a explorar justamente essa abertura. Essa incapacidade de definir o que vai acontecer ou como os espaços vão ser apropriados depois que eles são postos no mundo. E a gente tem tentado ficar confortável diante dessa imprevisibilidade. E estimular que coisas que a gente nem pode imaginar aconteçam. Eu acho que é importante contextualizar um pouco. Eu estudei no meu mestrado a ideia de Abertura Estrutural. Abertura estrutural é basicamente a capacidade de determinadas estruturas de se manterem propensas a modificações ao longo do tempo. Ou seja, essa estratégia de definir e ao mesmo tempo deixar uma lacuna a ser preenchida em função das necessidades e desejos dessas pessoas que habitam as estruturas que a gente projeta. Então isso é premeditado. Por mais contraditório que isso possa parecer - como é que a imprevisibilidade vai ser projetada? -, a história recente da arquitetura mostra que existe um esforço nesse sentido. Pelo menos desde o final dos anos 50 tem um movimento muito significativo. Começa com Team Ten, com Alison e Peter Smithson, Candillis, Josic e Woods e os estruturalistas holandeses e isso chega até hoje com arquitetos como Lacaton e Vassal, que trabalham muito com uma ideia de uma abertura estrutural, uma estrutura ampla que possa permitir usos que os arquitetos não podem nem

mesmo imaginar. Então isso é consciente no nosso trabalho, isso é um tema que a gente discute longamente. Então é isso, é uma mistura. É óbvio que está incorporado no processo, mas as coisas que vão acontecendo ao longo do tempo não deixam de surpreender. E sem dúvida eu acho sim que o suporte contribui mais ou menos para que isso aconteça. Porque existe uma certa familiaridade com o banal, com esses objetos que a gente interage no nosso cotidiano. A gente quer dialogar com o banal com o corriqueiro, o ordinário, é uma intenção do escritório.... Henry Lefebvre no “Direito à Cidade” fala que o arquiteto, o sociólogo, eles não têm o poder de um mágico, eles não criam as relações sociais. Quem criam as relações sociais são as relações sociais. O arquiteto, o sociólogo, etc., ele é capaz de preparar o caminho, de oferecer opções, de sugerir formas, mas a definição de fato das relações sociais que ali vão acontecer é da práxis, é do público não é do autor do trabalho e isso é chave para a gente entender o que a gente está fazendo.

**FSC:** Sim... Outra questão, no material que vocês me disponibilizaram tinham duas pastas, uma que vocês chamaram de “colagens, modelos, desenhos” e outra “pesquisa histórica”, que tinha fotos dessas intervenções para conformação da praia de Copacabana. Você já respondeu um pouco como foi a questão com a Julie, mas eu gostaria de saber se você usou essas ferramentas para discussão com ela do trabalho ou outras ferramentas como: croquis, vídeos, áudios, música? Como foi essa interação ao contrário?

**PV:** É curioso isso, essa pergunta. A Julie, ela é muito experiente, muito mais do que eu, e eu aprendo muito com ela. Ela concebeu o trabalho dela aqui, em uma semana. Ela chegou sentou desconectou de tudo. Ficou uma semana andando em Copacabana na areia comigo jantando voltando. Escreveu o trabalho. Foi isso. E ela trabalha muito com a escrita mesmo, com a escrita por extenso mesmo. Eu tenho uma apresentação sobre esse trabalho que começa com o tema, com a pesquisa iconográfica, passa por umas fotos desses objetos banais da praia que a gente encontra no nosso cotidiano – da bomba, da rede, do *box truss*, da canga e tal e depois eu chego nas duas operações. Então, o meu jeito de apresentar é muito no léxico da arquitetura - imagens, maquetes, modelos. E como eu fui até ela, eu expliquei para ela em papel. E a primeira vez que ela viu uma coisa concreta foi quando chegou no Brasil, quando foi lá no nosso escritório e a gente mostrou a



maquete. Ela não trabalhou concretamente na performance antes de chegar aqui. Ela realmente encarou como uma residência. E depois, ela estando aqui, a nossa relação é na fala mesmo. Curioso isso. Eu desenho muito, estou sempre desenhando, mas ela sempre respondendo escutando e respondendo. Como uma provocadora. Ela tem um pouco esse lugar. Então a gente não desenhou junto. Não manipulou maquete junto. É uma grande conversa que acaba no trabalho.

**FSC:** Ela fez uma parceria com a Angel Viana, não é? Então ela tinha uma coreografia e as pessoas foram dançar, é isso?

**PV:** É isso. Ela escreveu em uma semana e aí recrutou os alunos da escola de dança Angel Viana. Começou a testar esse projeto de performance com esse pessoal. A Julie tem um trabalho que transfere muito a responsabilidade para as pessoas com as quais ela trabalha. Então, por exemplo, uma das questões que eu lembro dela colocando para os dançarinos “cada um vai agora para casa e vai buscar gestos de canções, gestos de shows de canções censuradas na época da ditadura militar”. Ela fez uma lista, uma pesquisa - tal *show* do Caetano aqui no Rio foi censurado e depois eles foram presos e tal; tal *show* da Elis. Ela juntou alguns e disse “pesquisem esses vídeos e tragam gestos”. No dia seguinte cada um veio com três gestos, escolhidos dentro desse contexto. E ela foi lapidando isso. Ela é muito professora no sentido de que ela entende uma certa autonomia das pessoas que trabalham com ela e explora isso. Ela dá direções.

**FSC:** Tudo isso que você falou tem muito a ver com a minha próxima colocação que é: A nona Edição do TEMPO\_FESTIVAL - Festival Internacional de Artes Cênicas do Rio de Janeiro, que tinha como subtítulo a expressão “Presente!”, aconteceu entre o primeiro e segundo turno da eleição presidencial de 2018. Segundo o diretor do festival, Cesar Augusto, esta palavra era “para mostrar o quanto é necessário, apesar da fragilidade com que se encontra a cultura nacional, firmar o festival dentro do calendário oficial do Rio de Janeiro”. E que “Esse fato de estarmos presentes faz com que tenhamos, dentro da programação, espetáculos que traduzem o aspecto de resistência, através da adesão de artistas”. E ainda que “O festival é peça indispensável para criar cidadania, coletividade, convivência”. Então eu queria saber se essa questão da resistência ou esse contexto desse momento perpassou “a praia

e o tempo” de alguma forma?

**PV:** Com certeza. Acho que não de uma forma direta. Até porque, como eu disse o trabalho começou a ser concebido um ano antes, mas se a gente for lembrar um ano antes, 2017, a gente estava logo depois de um golpe jurídico parlamentar, com um presidente interino com uma agenda ultraconservadora que era Michel Temer. Então a gente estava já nesse contexto. Agora a gente não tinha caído no buraco fundo. Estávamos prestes. Obviamente a gente sempre está contaminado pela situação política. Mas eu não vejo e eu nem tento trabalhar com respostas diretas. Porque político tudo é. Se política é a forma da gente estar na polis, tudo é política. O fato de a gente fazer esse trabalho é uma ação política. Então tem um pouco esse aspecto, a resistência é continuar fazendo arte. Fazendo arquitetura continuar pensando nesses temas, falando com gente da academia. Eu não me sinto tão confortável em ações tão explícitas e diretas. Eu entendo que eu posso fazer mais fazendo arquitetura e instalação do que propriamente levantando um cartaz no trabalho. Eu vou para rua e levanto o cartaz. Sento no bar e falo. Mas assim dentro do trabalho eu prefiro assumir uma linguagem que é mais indireta.

**FSC:** Eu achei curioso a Julie, vendo o contexto, traz a questão da ditadura...

**PV:** A Julie é muito mais explícita nesse sentido. Embora o trabalho de coreografia por si só já pressuponha uma transição de linguagem que não te permite tanto identificar isso. Sim, foi sempre um debate entre eu e a Julie. Ela sempre querendo ser muito firme e explícita e eu quase sempre defendendo uma linguagem mais aberta. Eu acho que é um pouco por aí.

**FSC:** Por fim, as estruturas e a vedação que tinha em volta, ela se fechava à noite? Como era o cuidado com a instalação? Tinha alguma sinalização?

**PV:** Originalmente não tinha essa tela. Era um trabalho feito na praia. E aí começam as questões práticas, que fazem parte do trabalho artístico também: tem que ter alguém lá 24 horas, uma espécie de monitor. Eu insisti “não precisa ter...”. “Não, tem que ter porque se alguém cai e quebra a perna, precisa ter alguém ali. Se alguém começa a fazer uma festa ficar muito doido ali e começa a botar fogo, tem que ter

alguém ali para minimamente gerenciar isso”. Então a gente começou a entender, por exemplo, que uma questão do trabalho era essa pessoa que tinha que ficar lá. E não podia ser a mesma pessoa, porque são 24 horas por dia, então eram 3 turnos. Então tinha todo o cuidado. OK, se tem alguém, onde esse alguém vai ficar? “A gente monta uma tenda do lado do trabalho”. “De jeito nenhum. Essa pessoa vai ficar no quiosque. A gente vai falar com o quiosqueiro e essa pessoa vai ficar numa mesinha lá. Vendo o trabalho. Inserida naquela paisagem. Não vai ficar numa tendinha”. Então isso tudo é um debate né? Tem que ter a marca do Festival, tem que ter os patrocinadores, o Instituto Francês etc.... você passava pela ciclovia tinham dois postes de madeira na linguagem das redes de vôlei de praia, com uma lona escrita. Mas se você chegava da praia não tinha nada, entendeu? Tinha um pouco essa concessão: “a gente bota ali que é por onde vão chegar as pessoas que estão vindo especialmente para o trabalho, mas vamos deixar que essas pessoas que estão correndo na praia encontrem esse trabalho”. É tudo um equilíbrio e a tela ela existia porque não podia ter uma pessoa só, porque se essa pessoa tem que ir no banheiro não tem ninguém para ficar no lugar dela. Então tinha que ter duas pessoas. Enquanto a estrutura estava aberta tinha que ter duas pessoas. A gente fez as contas e disse vai inviabilizar o trabalho. Não tem como a gente ter grana para isso. Então a gente chegou à conclusão que entre 10 da noite e 4 da manhã... era uma coisa assim... tinha essa tela que a gente fechava e a gente podia ter uma pessoa só. E a gente começou a projetar essa tela. A tela foi feita com um cara da praia que a gente conheceu durante a montagem que monta tela para escolinha de frescobol, para esse tipo de coisa. É uma rede de pesca superfina. Era linda essa rede de pesca que se recolhia toda. As pessoas nem percebiam direito a presença dela. Ela ficava a dez metros de distância da estrutura. Também permitia que a estrutura ficasse solta. Então, questões práticas que fazem parte do trabalho. Eu sou muito contra achar que isso está estragando o trabalho. Não. Isso é parte do trabalho, vamos lá.

**FSC:** É, eu vi as fotos e fiquei com isso na cabeça...

**PV:** Acho muito boa a pergunta. A dimensão prática da coisa. Sem isso não se realizam os trabalhos. Eu acho que tem isso também, que a gente traz da arquitetura. Uma disposição de lidar com os problemas práticos, executivos e de

custo. É sempre um desafio isso.

**Entrevista com Rafael Salim**, fotógrafo responsável pelo registro de “a praia e o tempo”.

**Data:** 23/10/2020

**Fabiane Schafranski Carneiro:** Eu conversei com o Pedro [Varella], sobre essa obra específica e também sobre as pesquisas do gru.a. E eu tinha falado para ele que eu queria conversar com alguém que vivenciou a obra... e especialmente as suas fotos me chamaram a atenção. Porque tinha algo muito interessante na sua forma de se aproximar da obra... então eu queria que você contasse um pouco da sua aproximação com a arte e com a arquitetura.

**Rafael Salim:** Eu acho que um recorte legal para começar, é inclusive um trabalho do Pedro, que eu não sei se você conhece, chamado “cota 10”. Ele reconstruiu em andaimes uma das estruturas, uma das cotas da perimetral que estava sendo derrubada. E já naquela época ele me convidou para fotografar por conta de uma série autoral que eu tinha feito pouco antes chamada espaços afetivos, fotografias que eu fazia de três lugares específicos que eu tinha uma relação de afeto e me proponho a ir fotografar nesses lugares. Eu gosto de pensar que mais do que fotografar aqueles lugares, a fotografia nada mais era do que um registro de eu me colocar naquela situação, como se o mais importante fosse eu estar naqueles lugares, vivenciar aqueles lugares, estar ali de fato presente e enfim criar registros daquele encontro, daquela presença física de fato, que eu estava vivendo. Eram lugares geralmente especiais, tinham muitas camadas, bem pessoais mesmo, mas que ajudou um pouco a, não sei se eu posso dizer desenvolver esse olhar, mas pelo menos dar um caminho. E eu acho que motivado um pouco por essas fotos, o Pedro me chama para fazer essas imagens do “cota 10”. E, não sei se foi ali que começa, mas acho que dali desencadeiam vários trabalhos de arquitetura. Uma coisa foi levando à outra, eu já não sei, porque também tem bastante tempo, se eu já tinha um interesse em arquitetura ou não. Acho que tinha, mas um pouco mais disperso, mais de pensar na cidade, o lugar que eu estava e não tanto pensando na disciplina em si. Não que eu possa falar muito de arquitetura porque na verdade a minha formação é em cinema, em comunicação social. Trabalho com fotografia e fui me enveredando um pouco para artes e aí tem um pulo no tempo até “a praia e o

tempo”.... Eu não sei quais as fotos você viu, porque tem as “pb”, que eu fiz analógico, em 120 mm, e tem as digitais. As coloridas [...] cumprem um papel de um registro, mais convencional de certa forma. E eu lembro, conversando muito com o Pedro, por ser na praia de Copacabana, era também importante esse dado da praia. Esse dado da relação com o entorno, de que tinham pessoas ali exercendo outras atividades. E estava um dia de sol bonito... tem uma coisa mais exuberante. Eu acho que também tem esse valor nessas fotos. Talvez até seria um trabalho para ter frequentado mais. Mas por conta de, enfim, de demandas, às vezes de escopo, de orçamento também eu tive esses dois talvez três dias até... esse dia de sol, talvez tenha ido num outro.

**FSC:** Como você vivenciou e se aproximou da “a praia e o tempo”? Você se aproximou no momento de projeto, enquanto ainda não estava construído ou conheceu a obra quando ela já estava instalada? Outra questão é como a obra estava? Porque eu vi aqueles postes, aquela vedação e tal e o Pedro me contou que tinha uma pessoa que ficava ali para ver se ninguém se machucaria na obra. Eu queria que você comentasse um pouco como você sentiu esse espaço, como as pessoas se aproximavam, se havia um chamamento para a performance, o que provavelmente você vivenciou.

**RS:** Eu sabia do projeto, eu acho que vi um pouco ele sendo construído, mas eu não sabia enquanto alguém que iria fotografar. Eu acho que a comissão das fotos foi bem no final. Menos de uma semana antes de ser desmontado o Pedro me convidou por fora, não era um trabalho para o Festival, era para o Pedro, para o gru.a. Então tive pouco tempo, de certa forma, para pensar como atuar ali. E aí, uma vez lá, essas situações foram bem opostas. Eu cheguei nesse dia anterior, chuvoso, praia vazia, então, tinha de fato uma barreira de acesso a esse espaço interno. Foi uma experiência bem diferente da que eu vou contar em seguida, não sei se de entrar em um lugar que era proibido, não chega a ser tanto assim. Tinha um segurança de fato ali e eu falei com ele e tudo bem... eu não sei... é até difícil descrever, colocar em palavra, mas é uma sensação meio única, um lugar meio vazio, difícil explicar, talvez pela oposição eu chegue lá. E aí no dia seguinte, eu cheguei e já estava aberto ao público e essa questão das performances... eu acho que elas tinham horário marcado e não tinham um chamamento. Ela simplesmente acontecia. Eu acho que

isso tinha a ver em como as pessoas em geral estavam se relacionando com aquele espaço, porque, e aí isso foi muito bacana, você via crianças brincando, famílias fazendo piquenique, ambulante parando para descansar. Eu acho que isso foi bem legal, voltar nesse dia seguinte e ver de fato uma relação das pessoas, com aquele lugar e eu acho que muitas nem se questionando, uma coisa meio normal.

**FSC:** Nem sabiam que era obra de arte, ou algo assim?

**RS:** Isso. Porque não parecia uma coisa em construção, como se fosse para um jogo de vôlei... não era isso. Mas eu senti que as pessoas que se relacionavam ficavam muito à vontade com aquele espaço. E... isso era bem curioso... o segurança, essa pessoa para ficar atenta não era alguém dizendo “não faz isso, não faz aquilo”... era de fato porque tinha um vão em uma das partes desse quadrado, que você passava embaixo, onde muita gente ficava se pendurando e às vezes alguém ia falar para a pessoa não cair, se machucar, mais do que um perigo da instalação. Enfim, não tinha muitas regras, acho que a pessoa usava como ela se sentisse à vontade. Mesmo durante as performances ninguém era obrigado a sentar, ficar, era um espaço muito livre nesse sentido, muito bonito de estar ali e ver aquilo tudo acontecendo. Quase mágico.

**FSC:** ... se você pudesse falar mais sobre as pessoas não serem induzidas a ocupar essa obra de alguma forma, de elas se apropriarem como queriam. Queria que você falasse um pouco mais disso e de quem eram essas pessoas. Você as fotografou porque era uma demanda do Pedro? Qual foi o seu olhar?

**RS:** .... [“a praia e o tempo”] ficava exatamente entre o Leme e Copacabana, então acho que isso também é um fato determinante. A Copa, a princípio, é uma praia mais turística e no Leme já vão mais moradores locais e inclusive moradores de uma comunidade que tem ali, já não lembro se é a Babilônia. E no dia o que me chamou muito atenção para começar, é que tinha muitas crianças brincando, enfim, eu lembro de mim mesmo brincando na praia e ali tinha muito assunto para uma criança, tinha uma pequena piscininha, no centro, tinha uma parte mais alta e tinha um lugar para você passar por baixo. Era um grande parque para você brincar. Isso foi muito legal... criançada tocando o terror... foi bem bacana. E não teve nenhum

pedido do Pedro específico com relação a... “fotografe essas crianças, fotografe as pessoas”, ele me deixou muito à vontade. A gente só deu uma volta mesmo, por que o olhar do arquiteto, o olhar de quem construiu é sempre importante para entender até o ponto de vista mesmo. E a partir dos pontos de vista você constrói a sua ideia, constrói a relação que você quer com aquele espaço, mais algumas características que eram importantes ressaltar. Mas essa relação com o entorno, essa relação com as pessoas, as crianças brincando, um senhor ambulante com chapéu, isso foi meio do momento... de ficar ali algumas horas e tentar pegar um pouco de como as pessoas estavam de fato vivenciando, para além desse momento da performance, que era um pouco mais formal. Durante a performance, pelo menos, você via muitas pessoas indo para ver a instalação do festival, amigos e até a roupa que a pessoa estava usando, não era uma roupa de praia. Ela estava vestida não para ficar na praia, mas para ver a instalação, apesar de estar um dia de sol. Mas também tinham muitos transeuntes, muitas pessoas da praia mesmo. E além das crianças e dos ambulantes tinham muitos banhistas, pessoas que simplesmente sentavam. Lembro de um rapaz com uma cadeira de praia e um isopor que simplesmente sentou e fez ali a base dele, para curtir o por do sol. Era muito convidativa...

**FSC:** E eu fiquei curiosa, com um trabalho seu, que são uns objetos, acho que do cotidiano.... Tinha essa camada muito cotidiana...

**RS:** Eu acho que isso passa a frequentar tudo o que eu faço, essa vida na cidade, esse lugar meio bruto, mas ao mesmo tempo que é nosso lar, que é nossa casa, esse conflito constante de morar numa cidade muito grande, muito bruta. Quando a gente passa pela cidade, essas avenidas enormes, e tudo tão distante, tudo tão radical. Isso para não mencionar as políticas públicas e a questão de moradia, as pessoas na rua e fome. Enfim, tudo isso que a gente está passando de uma maneira geral.

**FSC:** Você falou algo [anteriormente] que também me chamou atenção. Você entende que esse tipo de uso na praia de Copacabana não causa um estranhamento tão grande porque é comum na praia o construir e desmontar, porque tem jogo de vôlei, show, etc.?



**RS:** É, mas eu não acho que aquilo parecia em construção. Não tenho essa impressão. Primeiro, acho isso é um dado curioso e talvez um arquiteto, uma arquiteta possa é falar melhor, não era uma coisa opulente ou opressora para cima, ela era muito plana, muito relacionada à própria paisagem, e eu acho que isso por si só, já te coloca em outro lugar dentro daquele horizonte, dentro daquela paisagem. Você não olha para cima, você olha para frente, tem um morrinho de areia... só um morrinho de areia. Não te choca, não causa um estranhamento. O fato também de ser um lugar que comumente tem alguma coisa acontecendo também não causa tanto esse estranhamento. Mas por outro lado eu não acho que tenha ficado uma dúvida de que aquilo ia virar alguma coisa. Acho que naturalmente as pessoas entendiam que aquilo já era o que tinha que ser.

**FSC:** E você teve tempo de ficar ali no espaço sem preocupação de fotografar ou não? Você só passou ou ficou lá? O que fez?

**RS:** O dia das fotos “pb”... não é que eu estava mais à vontade, mas o fato de estar sozinho e eu estava com uma câmera analógica e por uma qualidade técnica eu me preocupo um pouco menos do que quando eu estou com uma câmera digital que é mais vulnerável a essas situações e, enfim, talvez chame mais atenção até em termos de segurança minha mesmo e no dia seguinte que eu fui digamos para o *job* eu estava um pouco mais nessa função. Eu fiquei lá umas três horas. Não fiquei fotografando o tempo inteiro, vi um pouco da performance, acho que é legal o fato de eu estar também nessa condição, mesmo assistindo a performance eu pude observar ela de vários pontos de vista, acho que isso foi bacana, mesmo que eu não tivesse fotografando, eu circulei bastante. Dei muita volta, ia para todos os pontos de vista possíveis, foi uma vivência só. E aí volto um pouco para o que eu falei no início, essa minha relação com esses registros arquitetônicos vão para além do só tirar uma foto, só ver os pontos de vistas e enfim e fazer um clique. De viver aquele lugar e ver o que ele me traz e ver as histórias que estão presentes ali e tentar, se não contar todas, pelo menos contar a minha. Viver aquilo mesmo.

**FSC:** Já que você viu um pouco da performance, queria que você me falasse um pouco do que você viu, como que lhe afetou, já que você tem essa relação de afeto com as coisas. O que que você viu? E uma segunda questão que vai num caminho

completamente diferente: eu me dei conta que o festival aconteceu exatamente entre o primeiro e o segundo turno da eleição presidencial. O fato de estar nesse momento trouxe alguma coisa diferente ou a praia estava a mesma de sempre?

**RS:** Posso falar da performance como um observador comum...

**FSC:** O que interessa é isso, esse olhar...

**RS:** Eu acho que a performance era também convidativa às pessoas usarem o espaço porque eles eram acho que seis ou sete pessoas e os movimentos que eles faziam, as posições em que eles se encontravam, convidava as pessoas a experimentar mais o espaço. Eles corriam de uma ponta a outra, eles se abriam numa das extensões da instalação, eles passavam por baixo, quase era um tutorial, quase um convite mesmo para quem estivesse observando experimentar as dimensões daquele espaço, mas ali pensado como uma performance, como um trabalho de corpo de fato. Tinha uma relação com o centro também, com essa pequena lagoinha... eles se encontravam em algum momento também nessa parte mais alta. Eles propunham que as pessoas, vivessem aquilo, experimentassem aquele lugar e eles plantavam isso um pouco na cabeça das pessoas, eu estou fazendo isso então talvez você pudesse fazer também. Com relação às eleições, eu estava tentando lembrar o dia, e foi num sábado. Realmente nesse momento estava tudo muito tenso, a ponto da gente... sei lá... eu estava preocupado com a cor da camisa que eu ia sair na rua para não apanhar, não passar por nenhuma situação desagradável, e talvez assim a camisa que eu fosse usar no dia talvez tenha sido uma preocupação, mas não sei se eu posso dizer que tem alguma coisa disso nas fotos..., mas é curioso também pensar nesse trabalho dentro desse contexto. Dessa arena pública ali aberta a qualquer situação no meio de um momento tão tenso assim. É óbvio que o que a gente está vivendo agora é bem bizarro, mas talvez aquele momento tivesse muito mais acirrado... esse debate na arena pública. Com situações de pessoas dando tiro para cima aqui no Rio e coisas nesse sentido... casos isolados, mas aconteceram. Então estava tudo bem tenso. Mas é isso, não sei se eu posso dizer que para as fotos isso está presente.

**FSC:** E lá você não viu nada nesse sentido?

**RS:** Não, nada assim.

**Entrevista com Alexandre Maia**, bailarino participante da performance de Julie Desprairies.

**Data:** 14/05/2021

**Fabiane Schafranski Carneiro:** Pedro [Varella] comentou sobre uma cena em que você estava na lagoa e as pessoas cantavam. Foi assim que eu soube da sua participação na obra. Eu gostaria de saber sobre sua ligação com a arte e se tem alguma relação com a arquitetura também.

**Alexandre Maia:** O início do meu mergulho no universo artístico se deu na escola de artes visuais do Parque Laje. De lá eu fiz um intercâmbio com a escola de belas artes em Paris. E aí encantado com a escola eu decidi fazer o concurso e passei, entrei no terceiro ano e então eu continuei meus estudos lá em Paris, e foi lá inclusive que eu conheci o Pedro [...] Então assim que eu me formei, eu comecei a fazer oficinas, cursos de dança em diversos lugares em Paris e, assim que eu voltei para o Brasil, entrei na escola de Dança Angel Vianna.

**FSC:** Isso foi quando, Alexandre?

**AM:** Isso foi em 2012, não... 2013. 2013 eu cheguei aqui em plena ebulição política... E entrando na escola Angel Vianna, que me deu todo um aparato e suporte, prático e teórico, para também entender esse momento e aprender a lidar com aquilo. Foi muito interessante. Eu entrei na Angel inicialmente para fazer uma pós-graduação em terapia através do movimento. [...] Só que me deu então muita vontade de realmente ter mais prática do corpo, então eu entrei para o curso técnico de contemporâneo e fiquei dois anos e meio.

**FSC:** Lá mesmo?

**AM:** Lá também. Na Angel.... O técnico eu acho que eu terminei em 2017, porque “a praia e o tempo” teve uma relação com a escola Angel Viana, mas eu já não estava vinculado à escola.

**FSC:** Essa era uma pergunta que eu tinha para você. Como você se aproximou do trabalho “a praia e o tempo”? Você entrou por um chamamento ou por um convite vinculado com a Angel Viana?

**AM:** Foi um pouco por acaso... foi mais pela relação com o Pedro mesmo. Eu vi essa chamada no *site* da Angel, mas eu logo em seguida entrei em contato com o Pedro... Pedro eu vi aqui esse anúncio, que bacana então vai ter dança na instalação... E ele falou a gente está... começando hoje a escavar o espaço, se você quiser dar um pulo aqui para você ver antes.... Eu nem tinha me inscrito nessa chamada da Angel...

**FSC:** Mas foi uma chamada mesmo?

**AM:** Foi uma chamada para os alunos, uma coisa interna. Para quem quisesse participar e os alunos da faculdade poderiam validar essa experiência como um estágio. Bom, eu já não estava mais estudando na Angel, para mim não tinha essa questão de estágio... foi até uma questão... eu fui realmente para encontrar com meu amigo, com um pretexto...

**FSC:** Quando aconteceu a montagem?

**AM:** A montagem foi uma semana antes. A preparação... aconteceu junto.

**FSC:** A performance e toda essa ativação da estrutura foi entre primeiro e segundo turno da eleição, não é?

**AM:** Justamente... esse ano eu emendei um projeto no outro e aí eu fiz uma viagem para Mauá, que foi o meu retiro, e, então, eu voltei direto para votar. Isso foi num domingo... foi no domingo o resultado das eleições do primeiro turno. Numa terça eu conversei com o Pedro. Então eu cheguei lá com essa atitude de encontrar com um amigo e ver o trabalho dele sendo feito, aquele interesse... estava pensando ir lá para fotografar... mas eu cheguei mais ou menos no horário da... não era uma seleção... Acho que a ideia da Julie não era fazer uma seleção, ela ia propor uma vivência para saber quem se interessava e entrava no projeto... e eu estava curioso

também de ver o que ela ia propor, mas eu não estava pretendendo participar.... Eu achava que minha atuação política ia ser em outro lugar... mas eu participei com uma certa curiosidade, porque eu gosto disso, enfim...

**FSC:** Eram muitas pessoas, Alexandre?

**AM:** As pessoas que estavam lá foi o grupo que permaneceu, que participou do trabalho.... Eram o que? Cinco meninas, um rapaz e eu. Então, a gente participou dessa vivência que a Julie propôs. Era simples... como aquecimento ela pediu para gente dar uma volta sobre nós mesmos, um [giro de] 360 graus e num primeiro momento apenas dando a volta e observando o entorno. A gente ia se deixando contaminar por coisas que a gente via, ou perto ou longe. Então, tinha essa relação dos diferentes planos - uma bandeira, uma buzina... começar a... estar atento ao que estava acontecendo, a detalhes, aos prédios. A praia de um lado, um morro, um horizonte do outro. Primeiro a gente apenas estabeleceu uma relação visual com aquilo. Depois a gente deu de novo uma outra volta de 360 graus, mas começando a se aquecer, a se alongar, se mover inspirados em coisas que a gente via. Então fazia movimentos contaminados por essa paisagem e depois a gente começou a expandir os movimentos, os gestos e ela foi trazendo outros detalhes, outras provocações, estímulos, até que aquilo foi se tornando uma dança mais ampla até a gente sair daquele ponto fixo, da volta sobre nós mesmos para ganhar também o espaço.

**FSC:** Isso era na areia, Alexandre?

**AM:** Na areia. E eu lembro também que tinha uma frente fria chegando, então, isso demandou muito envolvimento, comprometimento porque realmente o clima não estava ajudando.... Eu lembro que nesse momento eles estavam começando a cavar o buraco. Estavam começando a montar a estrutura. Então, estava tudo muito rascunhado. A gente tinha pouca coisa para entender o que ia se tornar essa obra.

**FSC:** Pedro tinha levado algum desenho? Tinha mostrado foto da maquete? Ou vocês não tiveram acesso a isso nesse momento?

**AM:** Nesse momento não. Ele apenas conversou com a gente. A gente teve um primeiro contato entre nós e com a Julie. A Julie é uma pessoa maravilhosa de uma doçura e um carisma ... ela é muito acolhedora, e ela estava querendo ver o que... a gente oferecia como material. Ela não veio com algo pré-estabelecido, uma coreografia... nada. Ela propôs coisas simples. Do que eu me lembro era basicamente isso, trabalhos realmente de escuta, de estar atento ao que nos cercava, de se tornar um corpo paisagem, e é claro a escuta do outro... para o que os outros estavam fazendo... A gente também se deixava contaminar pelo gesto do outro, pela presença, e depois ela começou a propor caminhadas de grupo... aquela caminhada em que uma pessoa se torna líder, muito comum em aulas de improviso. Só que a gente estava na areia, então, era uma experiência diferente. Requer um esforço a mais, com vento frio e foi um momento gostoso, eu lembro disso. Eu adorei participar daquilo.... Para mim a minha participação acabou ali e eu fiquei sabendo desse convênio com a Angel, que eram alunos da escola e não receberiam cachê. E eu falei com o Pedro que não teria a menor condição de eu participar. Um compromisso de dez dias, naquele momento em que cada dia era muito importante [por conta da eleição].

**FSC:** Era uma espécie de uma residência, Alexandre?

**AM:** Era uma residência sim. Então eu falei que não poderia me comprometer com isso, mas que eu iria certamente visitar a instalação e estar junto para gente se encontrar e tal. E aí, no dia seguinte o Pedro me ligou, falando que a Julie tinha gostado de mim, da minha presença, que ela queria muito que eu participasse, que ela tinha visualizado uma cena, tinha tido uma ideia e precisava de mim. Eles iam conversar com a produção para tentar conseguir alguma verba que permitisse a minha participação no trabalho. E a gente ficou nessa expectativa. Eles confirmaram, tinham conseguido uma verba. O primeiro encontro foi na terça. Eu fiquei sabendo que participaria na quarta e a estreia foi na sexta. E dez dias de performance.... De repente abriu-se esse espaço, essa brecha de atuação e o que a Julie queria para mim, - e para os outros também - é que a gente estudasse vídeos de cantores do tropicalismo dos anos 60 e 70, de preferência músicas que tinham sido censuradas e que a gente pegasse gestos emblemáticos. Então, Elis Regina, Raul Seixas, Caetano, Gil, é... e eu me inspirei principalmente no Caetano. Então,

era um gesto de *show*. Coisas emocionadas e o Caetano tinha um trabalho com as mãos. O braço e as mãos muito expressivos e ao mesmo tempo uma certa timidez, mas de repente solta um punho para o ar. Então, eu fui vendo e era maravilhoso pesquisar isso. Você vai vendo as sutilezas, tem um repertório de gestos imenso e a Julie justamente percebeu em mim alguma coisa ali próximo, sei lá, magro, um jeito que para ela realmente era muito representativo do que ela queria. Então era uma adrenalina. Eu passava o dia inteiro vendo esses cantores. Vendo as letras, entendendo as letras pela primeira vez. Pela primeira vez eu me senti próximo daquilo... letras que falavam sobre a censura, sobre a ditadura, mas eu nunca tinha vivido nada próximo daquilo. De repente eu estava vivendo. Na iminência de algo próximo daquilo acontecer e de repente começando a entender. Várias mensagens subliminares que vão se tornando claras e explícitas e, conforme as fichas foram caindo, todo dia eu tinha um momento de catarse, era realmente os nervos à flor da pele. Então, eu voltei lá no dia seguinte assim eletrizado e a arena já estava começando a ganhar forma. Imagino que você tenha um entendimento de como foi se construindo... da instalação... sabe essa coisa dos movimentos contínuos, da efemeridade desse lugar da praia como um lugar que constantemente se faz e se desfaz, não é? Com o refluxo das ondas, com o vento, enfim, ligado também com essas forças da natureza. E então já tinha a colina sendo feita e eles estavam cavando [a lagoa] e nesse dia já tinham encontrado a água. Eles foram cavando até chegar na água. E era muito interessante porque quando você descia para chegar na água, era fundo suficiente para abafar o som da cidade. Então, era um lugar que dava uma calma, uma paz, sabe? Era muito simbólico aquele buraco ali, com o tantinho de água que ficava. E a Julie pediu para eu improvisar. Para eu entrar naquela água e improvisar. O meu primeiro improviso foi uma coisa completamente catártica. Chutando, batendo na água, gritando, xingando, uma coisa completamente catártica e ela com aquele jeitinho toda doce falou... “bonito, interessante, mas não é nada disso... eu realmente quero gestos dos músicos, ações objetivas. Claro que existe uma carga de emoção, mas não quero que você chegue nesse lugar”. Ela queria muita clareza, que eu tivesse dez gestos para começar.

**FSC:** Mas você podia escolher os gestos?

**AM:** Sim. Eu tinha escolhido uma dezena de gestos. Ainda não tinha me apropriado



inteiramente deles, deixei muito espaço para catarse e depois a gente foi afinando. Ela ali me deu um direcionamento, uma acalmada e a gente conseguiu chegar numa célula inicial. Mas ainda tinha ficado bastante para o dia seguinte, que era o dia da estreia... no dia seguinte novamente mergulho em diversas músicas e...

**FSC:** E você não acompanhou a montagem com o resto dos bailarinos? Você ficou só na sua cena?

**AM:** Eu estava por perto, mas não estava junto.

**FSC:** Mas a lógica era a mesma? Gestos e eles se apropriavam de outros lugares dentro da instalação, é isso?

**AM:** Eles tinham uma questão de um passeio, uma deambulação por aquele espaço, uma ocupação de diferentes maneiras. Às vezes um ou outro se destacava e fazia gestos isolados. Eles experimentaram a descida da colina, maneiras de descer a colina, que foi muito espontâneo o pessoal já desceu se jogando, rolando e ela ia incluindo essas coisas. E fizeram diversas brincadeiras, foram realmente explorando o espaço e vendo o que que dava para ser feito. Eu me lembro que eles fizeram uma brincadeira. Tinha um momento em que eles chamavam uma das meninas.... Ela não se chamava Elena, mas eles fizeram de conta que uma das meninas se chamava Elena e aí falavam Elena, não! Como não separa, volta... E era um jeito de falar ele não! ... um recurso que justamente muitas das músicas usavam. Passar uma mensagem mais dissimulada. Era uma coisa bem singela, simples, mas que tinha vários detalhezinhos, diferentes brincadeiras... tinha um momento também que eles subiam uma colina e se jogavam para trás e caíam no chão. Era isso, um passeio de grupo que mantinha uma coesão e aí num momento uma menina se separava e eles a chamavam de volta. Então era uma ideia que girava em torno disso. Entre estar junto ou como é que o indivíduo podia se destacar para viver um momento sozinho e eu lembro que eu estranhei bastante essa separação de repente, porque eu estava ali fazendo um solo num momento que estavam pedindo tanto para gente ser coeso... um grupo, comunitário, estar junto, não é? Para enfrentar uma luta comum e o que me conectou novamente com o grupo foi um dia que uma das meninas não pode participar da performance e eu tive que aprender o

papel dela. Eu estive junto com o grupo. Isso foi ótimo.

**FSC:** Mas o solo acontecia quando Alexandre? Acontecia no final ou em que momento? Porque eles faziam esse passeio e acabava com você? Ou acabava em cima da colina?

**AM:** Eles faziam toda a partitura deles, todo esse passeio e tinha um momento em que eles convidavam o público que estava sentado na estrutura, em torno, para se aproximar.

**FSC:** Como era feito esse convite? Gestualmente ou falando?

**AM:** Falando, bem direto assim. Às vezes pegava até pela mão e chamava. Eu inclusive estava sentado junto com o público na estrutura e, então, eu ia junto, e todo mundo sentava em torno do buraco.

**FSC:** Isso tudo no silêncio? Não tinha nada de som até esse momento?

**AM:** Nada. Sons da cidade, do mar e aí o público sentava em torno desse buraco e ficava esse som mais abafado, um recolhimento... uma coisa íntima. E eu dava um tempinho, desse silêncio, desse vazio, todo mundo em torno da água e eu levantava, como quem não quer nada, como se eu fosse realmente uma pessoa do público e eu ia andando devagarzinho, levantava a calça, olhando as pessoas. O mais importante desse solo era o estado de presença de realmente olhar para as pessoas no olho e estar junto. Levar uma conexão através do olhar e da presença. E eu botava o pé na água e era uma delícia aquela areia molhadinha que afundava. Então a partir daquela sensação, eu começava a trazer gestos e passar por toda uma partitura...

**FSC:** E como as pessoas começavam a cantar?

**AM:** Tinha um gesto específico que era a deixa para o Felipe - que era o produtor - começar a cantar. A gente chegou junto também na escolha dessa música [o

bêbado e o equilibrista<sup>130</sup> – de João Bosco e Aldir Blanc – interpretada por Elis Regina], a gente pensou em várias músicas, e eles acabaram escolhendo essa porque eles sabiam que era um hino, dizia muito sobre tudo o que a gente estava vivendo e tinha uma probabilidade de muitas outras pessoas saberem e cantarem junto. Eu mesmo não sabia cantar ainda. Eu conhecia a música, mas nunca tinha aprendido a letra. E aprendi a cantar porque isso fez parte da minha partitura corporal e eu também fui deixando-me inspirar por essa música. E teve alguns dias realmente que a sensação era que todo mundo estava cantando junto. Baixinho, né? Todo mundo cantando baixinho, meio tímido, mas uma voz coletiva que ia crescendo, de arrepiar. Teve dias que ele ficou cantando ali sozinho porque, durante esses dez dias, teve muita frente fria, teve muito vento, teve um dia que a gente não apresentou.... Mas outros dias com chuva também a gente se apresentou. Se tinha um punhado de pessoas, a gente dançava. Só aconteceu uma vez da gente cancelar e ir embora.

**FSC:** Durava quanto tempo mais ou menos?

**AM:** Ah, era pouco. Eu acho que ao todo era meia hora. Era curto. O solo mesmo

---

<sup>130</sup> Caía a tarde feito um viaduto  
 E um bêbado trajando luto me lembrou Carlitos  
 A lua, tal qual a dona de um bordel  
 Pedia a cada estrela fria um brilho de aluguel  
 E nuvens lá no mata-borrão do céu  
 Chupavam manchas torturadas  
 Que sufoco  
 Louco  
 O bêbado com chapéu-coco  
 Fazia irreverências mil  
 Pra noite do Brasil  
 Meu Brasil  
 Que sonha com a volta do irmão do Henfil  
 Com tanta gente que partiu  
 Num rabo de foguete  
 Chora  
 A nossa Pátria mãe gentil  
 Choram Marias e Clarisses  
 No solo do Brasil  
 Mas sei que uma dor assim pungente  
 Não há de ser inutilmente  
 A esperança  
 Dança na corda bamba de sombrinha  
 E em cada passo dessa linha  
 Pode se machucar  
 Azar  
 A esperança equilibrista  
 Sabe que o show de todo artista  
 Tem que continuar

era praticamente o tempo dessa música. Mas tinha o antes e o depois.... A gente chegava mais cedo e ficava ali um tempão curtindo a instalação. Na verdade, é isso. Esse é um ponto importante de se chegar. A instalação, ela tinha esse momento da performance, mas na verdade era um campo aberto. De noite eles botavam uma rede em volta, mas por questão de segurança, mas era fácil passar por baixo, então era um espaço aberto que a gente aproveitava muito. Nós e a população e quem quisesse. Quem mais aproveitou foi um grupo de crianças que vinham de longe... eles estavam trabalhando ali no sinal, fazendo malabares para ganhar um dinheiro. Quando descobriram aquele *playground*, eles passavam a tarde brincando, se jogando daquele morro, tomando banho naquela água e a gente ficava ali interagindo com eles... sabia o nome de cada um... se tornaram ali membros ... ali você vê que realmente a praia é um espaço democrático, por excelência. Passam por ali pessoas do mundo inteiro, de todas as classes sociais, cores e tipos e gêneros e todo mundo era bem-vindo, estava em casa... criança jogando bola, pessoal tomando sol, vendedores ambulantes passando para vender coisas e a gente ali interagindo com as pessoas, conversando. E a gente estava ali dizendo na prática o que a gente acreditava. Uma coisa interessante, tinham uns seguranças do festival que estavam ali e eram uns caras brancos... então, a gente teve que lidar com isso...

**FSC:** Mas onde eles ficavam?

**AM:** Eles ficavam no entorno, na margem. Tinham umas tendas montadas de camarim e eles ficavam por ali. Então era estranho... só que conforme os dias foram passando, eles foram se interessando.... Eu lembro no primeiro dia de ter escutado um comentário [desapropriado].... Mas aquilo começou a ser transmutado conforme os dias foram passando... um certo convívio ali, a cordialidade, enfim, vendo como a gente era. A gente estava vivendo ali... fazendo a política na prática e vivendo o nosso sonho, o que a gente acredita na prática.

**FSC:** Esse camarim era para vocês? O que era isso?

**AM:** Era uma tenda branca para gente poder se trocar, poder tomar água. Tinha um lanchinho que era servido. Bem simples, na areia, direto.

**FSC:** E o segurança estabelecia alguma regra para ocupar o lugar ou ele deixava as pessoas ocuparem como queriam? Ou tinha alguma proibição?

**AM:** Não. Eles estavam ali mais para proteger a gente, e para evitar que... não sei, porque nada aconteceu... que eu me lembre não aconteceu nada de desagradável. Um ou outro ficava falando alto... de repente tinha bebido, e aí ficava entediado, porque era uma performance, caminhar e tal. E quem fosse lá esperando uma dança incrível, saltos, ficava decepcionado porque eram gestos, era caminhada, era olho no olho, era singela, era super bonito e super gostoso e convidativo. Era uma dança que podia ser feita por qualquer um.

**FSC:** Ninguém entrou em nenhum momento?

**AM:** Eu acho que aconteceu, mas pessoas entravam um pouquinho, de repente um pouco no caminho, mas nada de mais... não teve nenhuma intervenção assim que tenha sido desagradável.

**FSC:** Eu queria que você descrevesse um pouco o que vocês faziam, como vocês ocupavam aquele espaço, e como as pessoas ocupavam aquele espaço. E quem eram essas pessoas. Você falou dos meninos do sinal, mas eu não sei se você teve contato com mais gente. Se você pudesse me contar mais um pouco nesse sentido...

**AM:** Olha, o que mais me marcou realmente foram essas crianças, pelo fato deles voltarem todos os dias e a gente começou a conhecer eles realmente pelo nome, e brincar, jogar bola junto. Mas, às vezes, era isso um pai com o filho jogando bola ali e a gente brincava junto, pessoas que às vezes abordavam a gente perguntando o que era aquilo e o que estava acontecendo. A gente falava “fique aqui até mais tarde que vai ter uma apresentação”. Mas realmente pessoas de todos os tipos. Era um lugar que despertava muito esse lado criança, o Erê. Então a gente ficava ali dando cambalhota, conversando, pulando. Tinha uma parte ali um canto da estrutura onde eles cavaram por baixo e tinha um buraco ali. E a gente ocupou bastante aquele lugar. A gente ficava ali pulando e via o por do sol, [...] eu me lembro que tinha uns

caras bêbados que vinham e falavam umas bobagens, mas logo iam embora. No último dia teve um rapaz que veio conversar comigo, agradecer, dar os parabéns. Ele tinha gostado muito e aí a gente conversou um pouquinho. Ele falou que pintava, era artista também, mas que para ele era muito difícil. Ele me falou um pouco da situação de vida, que ele adoraria se dedicar à pintura, mas que não tinha condição de ser artista e que ele estava ali vendendo postais. Às vezes é isso, importante se dar atenção, conversar. As pessoas precisam falar e, às vezes, precisam de um dinheirinho também.... Demorou para cair a ficha, mas quando a gente entendeu o potencial daquela arena, naquele contexto, tanta coisa passou pela nossa cabeça, a gente imaginou tantos possíveis, desde realmente subir na colina e fazer um discurso político, com megafone e até festas. A gente tentou até, mas não deu, porque tinha uma dispersão imensa... estava todo mundo ocupado. A gente não conseguiu mobilizar. Fazer isso acontecer. Estava todo mundo muito cansado, muito disperso. Inclusive, poucos amigos meus foram lá assistir. Muita gente foi, só que muita muita gente não foi, não entendeu o que era e eu divulgava “gente temos aqui nas nossas mãos uma arena onde a gente pode...”

**FSC:** Mas era um momento muito complicado, não é? Eu até comentei com o Pedro sobre uma entrevista com o diretor do tempo festival, onde ele falava que o nome do festival era tempo presente, que tinha um lugar de resistência, por conta do desmonte da cultura no Rio de Janeiro, etc. Como que você sentiu a resistência no trabalho que vocês fizeram?

**AM:** Eu senti a resistência já num primeiro lugar muito claro com desejo de existência, porque a coisa estava tão séria que realmente você começa a deprimir. Então o trabalho tinha, aquele lugar, aquele ambiente. A praia traz muito isso. É um lugar onde se dissolve um pouco essas antíteses, não é? Essa dualidade, essas diferenças e de repente a gente simplesmente está ali. Todos iguais diante do horizonte. Já é algo que a própria praia em si já possui. Mas ali era como se fosse uma amplificação disso. Ou essa estrutura, essa arena tornasse mais sensível, mais visível esse espaço de convívio, esse espaço de encontro. Porque o fato de delimitar uma área ali, de repente os olhares convergem para um ponto.... Então, grande parte dessa resistência vem do desejo da existência e depois tinha esse encontro com diferentes realidades. Então era uma coisa mais singela, era uma conversa, era

realmente olho no olho com o pessoal do quiosque, os seguranças, uma pessoa ou outra que passava, que evocava a questão da política, e tal. Esse momento era muito forte, quando as pessoas se aproximavam e podiam olhar no olho uma das outras. Porque eu fazia ali uma performance, mas na verdade nem precisava de mim ali. O importante mesmo era essa convergência dos olhares, as pessoas de repente se aproximavam num buraco, então, a pessoa está pertinho e vê a outra. Esse é o principal ponto de resistência. Independente de qualquer discurso, não é? As pessoas estarem junto e se emocionarem, estar naquele buraco ali juntas, prontas para subir a colina e ver o horizonte vasto com todas as possibilidades que oferece. Um mundo em constante devir e em transformação constante, que é a praia. [...] Os detalhes que faltou falar é que a obra acabava, na verdade, com a gente em cima da colina. Depois ainda tinha um último momento que as meninas vinham lá de perto do mar correndo. Então elas tinham saído da estrutura enquanto eu estava fazendo aquele solo e iam para perto do mar e terminava com a gente em cima da colina vendo o mar e daí elas vinham desse horizonte, subiam na estrutura e tinham uma última sequência coreografada. Eu descia da colina e ia encontrar com elas para gente saudar o público.

**Entrevista com Eliana Coelho da Silva**, dona do Quiosque Coco Verde, entre Copacabana e Leme, no Rio de Janeiro.

**Data:** 04/12/2020

**Fabiane Schafranski Carneiro:** Você é dona do quiosque há muito tempo?

**Eliana Coelho da Silva:** Há uns 12 anos.

**FSC:** O quiosque está em Copacabana ou Leme?

**ECS:** Exatamente na divisa de Leme e Copacabana. Porque é assim, aqui na frente é a Avenida Princesa Isabel. Saindo do túnel, se você vier na calçada da direita é Copacabana, se vier na calçada da esquerda, é Leme, este hotel aqui era o Meridien, foi Windsor e hoje é Hilton. Então, quem está para lá é Leme, quem está para cá, Copacabana.

**FSC:** Copacabana é mais turística, não é? Há um misto de residentes com turistas?

**ECS:** Sim, o Rio de Janeiro é todo misturado entre residentes e turistas, principalmente Copacabana. Neste ponto, exatamente é uma área mais residencial, mas tem bastante turista também, porque tem muito hotel por ali. Inclusive algumas companhias áreas utilizam alguns desses hotéis como base de apoio para a tripulação.

**FSC:** Eliana, eu gostaria que você me contasse um pouco sobre essa instalação, o que você lembra dela e quando eles começaram a construir. Também se você sabia o que era.

**ECS:** Ah, quase sempre ficamos sabendo dos eventos porque a maioria deles, por sorte minha ficam atrás do meu quiosque. Teve um evento muito grande da Nívea. O altar construído para o Papa Francisco, ficava perto do meu quiosque, menos de 30 metros.... Quando estão montando a infraestrutura, muitos dos montadores almoçam no meu quiosque, e por isso a gente fica sabendo sobre.



**FSC:** E você lembra se eles falaram o que era aquela instalação ou não?

**ECS:** Talvez por não ter havido nenhum grande patrocinador, não fiquei sabendo do que se tratava. Eu lembro que eles isolaram uma parte da areia e fizeram uma montanha enorme, e percebi que muitas pessoas que passavam por lá paravam para ver o que estava acontecendo. Um dia, por curiosidade, fui até lá e vi pessoas subindo e descendo bailando. Esse movimento começava por volta das 17:00 e eu passei a ir lá assistir. Outras vezes eles subiam e se jogavam na areia, como se fosse brincadeira de criança. Sinceramente o nome do evento eu não me recordo e também não entendia sua finalidade.

**FSC:** Mas você ia assistir?

**ECS:** Eu assisti algumas vezes, somente quando meu movimento estava fraco, eu dava um pulo até lá com uma amiga. Assisti um balé, uma dança bem interessante. Mas nada muito marcante.

**FSC:** A estrutura ficava aberta ou fechada?

**ECS:** Ficava fechada.

**FSC:** O tempo inteiro?

**ECS:** Não, à tarde abria. Passaram umas telas de arame, bem altas. Então, para quem vinha do posto 6 para o Leme via que estava aberta, mas nas costas dessa montanha tinha uma tela.

**FSC:** Mas as pessoas usavam o tempo inteiro então?

**ECS:** Ah, ficava muita gente sentada na areia esperando.

**FSC:** Parece que as pessoas ocupavam do jeito que queriam, durante o dia, e que tinha algumas apresentações de bailarinos. Deve ser esse balé que você viu... que

acontecia à noite, eu acho...

**ECS:** É... tinha à noite, às vezes era mais cedo seis e meia, sete horas. Tinha sim.

**FSC:** E você lembra o que as pessoas faziam quando não estava acontecendo o balé? Como interagiam?

**ECS:** Ah, interagir no caso, pouquíssima gente interagia. Eu acho que as pessoas ficavam envergonhadas. Eu não sei se houve assim um clamor, um chamado para o pessoal participar, não é? Então tinha criança que ia lá molhar o pé, mas o laguinho não chegava nem no joelho das pessoas. Era muito ralinho.

**FSC:** E como você se aproximou? Você sentou, subiu a montanha, o que você fez quando foi lá?

**ECS:** Ah, eu não subi. Não senti vontade.

**FSC:** E você lembra um pouco dessa dança Eliana? Você ficava em pé, sentada? E o que você viu nessa dança?

**ECS:** Ah, variava. Eu tenho uma amiga portuguesa (que está presa em Portugal por conta da pandemia) então nós íamos lá. Eu dizia “vamos lá ver o balé...” e a gente ficava lá assistindo ora sentada, ora em pé, aí a gente aproveitava e dava uma caminhada em volta.

**FSC:** E bastante gente via o balé?

**ECS:** Final de semana sim, durante a semana não. Eu acho que também não divulgaram muito, porque não tinha tanta gente assim.

**FSC:** Mas tinha alguma sinalização? Dava para saber que havia algo?

**ECS:** Sim, o monte de areia, mas as pessoas não sabiam o que era. As pessoas realmente não estavam informadas. Então não houve aquele buchicho não. Em

outros eventos haviam pessoas ganhando brindes [com a marca do patrocinador] que eram usados como travesseirinho de praia... esse foi bem badalado. Mas esse exatamente que você está falando não houve badalação.

**FSC:** Ficou pouco tempo, não é?

**ECS:** Uma semana, dez dias. Não foi muito tempo, não.

**FSC:** E você gosta de dança Eliana?

**ECS:** Gosto, mas prefiro assistir do que dançar. Eu acho que ali eles não tiveram a preocupação de compactar a areia, parecia que não tinha uma base, essa foi a impressão que me deu. Eu acho que se era para apresentar um balé eles podiam ter posto um tablado em cima da areia, uma placa, qualquer coisa dura para fincar o pé, não é? Impressão minha...

**FSC:** E à noite a instalação fechava?

**ECS:** Fechava. Normalmente nesses eventos eles colocam um vigia noturno, como já faz algum tempo, neste especificamente eu não me lembro se tinha ou não.

**FSC:** E você lembra que tipo de público frequentava a instalação?

**ECS:** Não consigo te dizer não porque é bem variado. Praia é um lugar que tem gente de todo tipo.

**ANEXO**

**Mapeamento exploratório da produção contemporânea tridimensional temporária**

**MoMA PS1**

Nova York | EUA

**Young Architects Program | YAP**



Fonte das imagens: MOMA (2019)

**1998 | Percutaneous Delights**

**Artista** Gelitin

**País** Áustria



**1999 | Untitled**

**Arquiteto** Philip Johnson

**País** Estados Unidos

**2000 | Dunescape**

**Arquiteto** SHoP Architects.

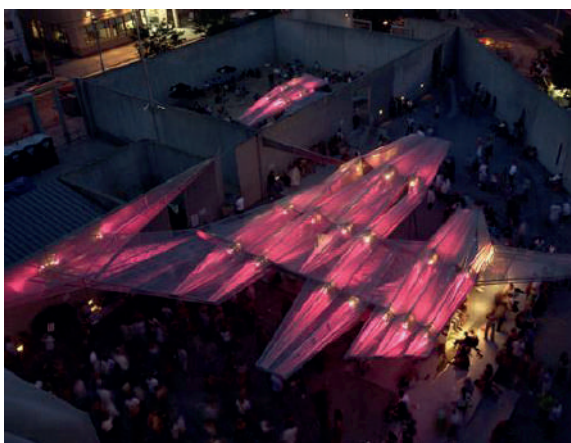
**País** Estados Unidos





**2001 | subWave**  
**Arquiteto** Lindy Roy  
**País** África do Sul e Estados Unidos

**2002 | Urban Beach**  
**Arquiteto** William Massie  
**País** Estados Unidos



**2003 | Light-Wing**  
**Arquiteto** EMERGENT Architecture (Tom Wiscombe)  
**País** Estados Unidos

**2004 | Canopy**  
**Arquiteto** nARCHITECTS  
**País** Estados Unidos



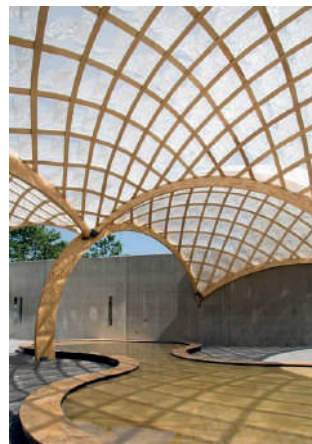


**2005 | SUR**

**Arquiteto** Xefirotarch (Hernan Diaz Alonso)

**País** Argentina e Estados Unidos

**2006 | BEATFUSE!**  
**Arquiteto** OBRA Architects  
**País** Estados Unidos



**2007 | Liquid Sky**

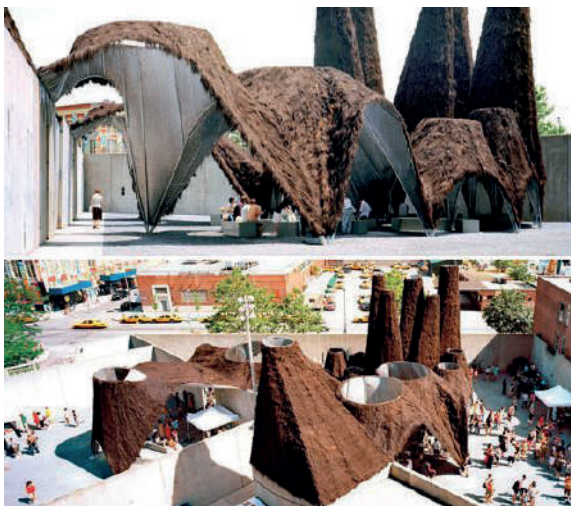
**Arquiteto** Ball-Nogues Studio

**País** Estados Unidos

**2008 | P.F.1. (Public Farm One)**  
**Arquiteto** Work Architecture Company  
**País** Estados Unidos







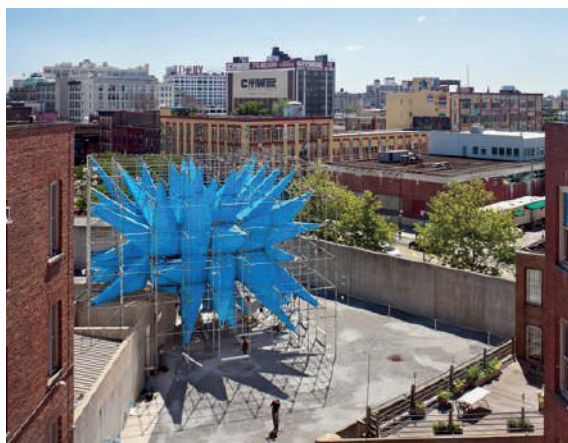
2009 | afterparty  
Arquitecto MOS  
País Estados Unidos

2010 | Pole Dance  
Arquitecto SO-IL  
País Estados Unidos



2011 | Holding Pattern  
Arquitecto Interboro Partners  
País Estados Unidos

2012 | Wendy  
Arquitecto HWKN  
País Estados Unidos





**2013 | Party Wall**  
**Arquiteto CODA**  
**País Estados Unidos**

**2014 | Hy-Fi**  
**Arquiteto The Living**  
**País Estados Unidos**



**2015 | COSMO**  
**Arquiteto Office for Political Innovation**  
**(Andrés Jaque)**  
**País Estados Unidos**

**2016 | Weaving the Courtyard**  
**Arquiteto Escobedo Soliz Studio**  
**País México**





**2017 | Lumen**  
**Arquiteto** Jenny Sabin Studio  
**País** Estados Unidos

**2018 | Hide & Seek**  
**Artistas e Arquitetos** Dream The Combine  
(Jennifer Newsom e Tom Carruthers) com  
colaboração de ARUP (Clayton Binkley)  
**País** Estados Unidos



**2019 | Hórama Rama**  
**Arquiteto** Pedro & Juana (Ana Paula Ruiz  
Galindo and Mecky Reuss)  
**País** México



## CONSTRUCTO

Santiago do Chile | Chile

## YAP\_CONSTRUCTO



Fonte das imagens: CONSTRUCTO (2019)

**2010 | Sombras de color**  
**Arquiteto** Eduardo Castillo  
**País** Chile

Pátio central de Matucana 100

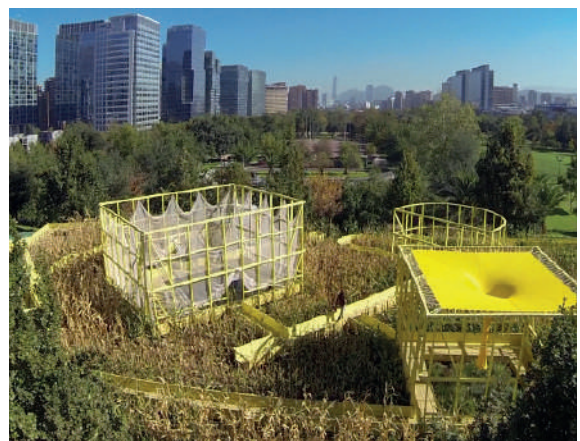


**2011 | Water Cathedral Project**  
**Arquiteto** GUN Arquitectos  
**País** Chile

Pátio central de Matucana 100

**2012 | El jardín de los senderos que se bifurcan**  
**Arquiteto** Beals & Lyon Arquitectos  
**País** Chile

Parque Araucano





**2013 | Ambient 30 | 6**

**Arquiteto** Umwelt (Scheidegger + García Partarrieu)

**País** Chile

Parque Araucano

**2014 | Bosque de Mimbre**

**Arquiteto** Grupo Talca

**País** Chile

Parque Araucano



**2015 | Tu Reflexión**

**Arquiteto** Gguillermo Hevia e Nicolás Urzúa

**País** Chile

Parque Araucano

**2016 | Después del Domo**

**Arquiteto** Torres, Reutter, Harada, Straub

**País** Chile e Japão

Parque Araucano





**2017 | The Light of Cochayuyo**  
**Arquiteto** Domingo Arancibia  
**País** Chile

Parque Araucano

**2019 | #Skené**  
**Arquiteto** Rodrigo Santa María  
**País** Chile

Ainda não executado



**MAXXI | Museu de Artes do Século XXI**  
Roma | Itália

**YAP MAXXI**



Fonte das imagens: MAXXI (2019)

**2011 | Whatami**  
Arquiteto stARTT  
País Itália



**2012 | Unire/Unite**  
Arquiteto Urban Movement Design  
País Itália e Estados Unidos

**2013 | He**  
Arquiteto bam!  
bottega di Architettura metropolitana  
País Itália





**2014 | 8½**  
**Arquiteto** orizzontale  
**País** Itália

**2015 | Great Land**  
**Arquiteto** CORTE  
**País** Itália



**2016 | MAXXI Temporary School: The museum is a school. A school is a Battleground**  
**Arquiteto** Parasite 2.0  
**País** Itália

**2018 | Green Gallery**  
**Arquiteto** STUDIOD3R (Studio for Design, Research and Reflexive Realities)  
**País** Alemanha





**Istanbul Modern | Museu de Arte Moderna de Istambul**  
Istambul | Turquia

**Young Architects Program | YAP**



Fonte das imagens: ISTANBUL MODERN (2019)

**2013 | Sky Spotting Stop**  
Arquiteto SO? Architecture and Ideas  
País Turquia



**2015 | All that is solid**  
Arquiteto PATTU  
País Turquia

**MMCA | Museu Nacional de Arte Moderna e Contemporânea**

Seul | Coréia

**Young Architects Program | YAP**



Fonte das imagens: MMCA (2019)

**2014 | Shinseon Play**

**Arquiteto Moon Ji Bang**

**País Coréia**



**2015 | Roof Sentiment**

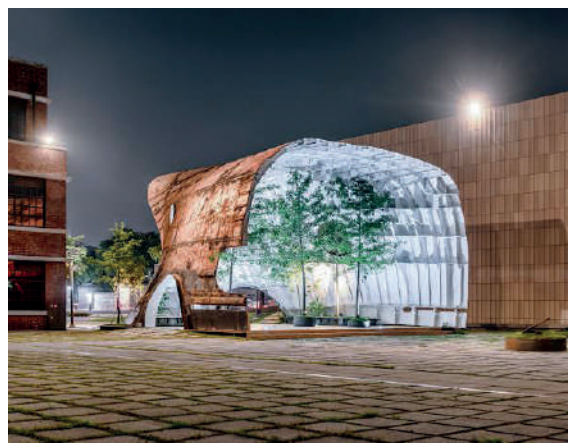
**Arquiteto SoA (Society of Architecture)**

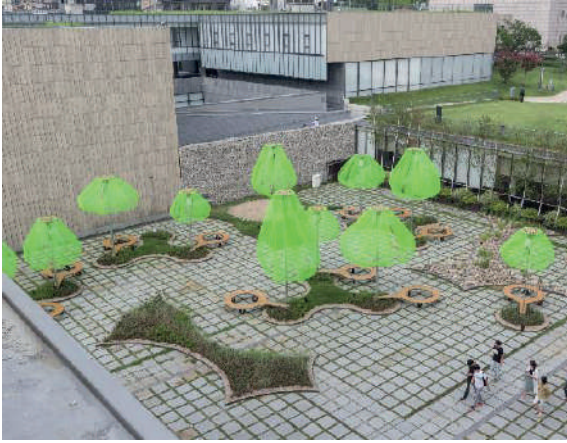
**País Coréia**

**2016 | Temp'L**

**Arquiteto Shinslab Architecture**

**País Coréia e França**





**2017 | Centreefugal Park**  
**Arquiteto Lifethings (Soo-in Yang)**  
**País Coréia**

**Semana del Arte de Rosário | SAR**

Rosário | Argentina

**10 SAR**



Fonte das imagens: RODRÍGUEZ ([201-])

**2014 | 10 SAR | *La formación apropiada***

**Artistas** Cintia Clara Romero e Maximiliano

Peralta

**País** Argentina



**Art Basel Cities | Buenos Aires**  
Buenos Aires | Argentina



Fonte das imagens: ART BASEL (2020)

**2018 | *Perspective of Absence***  
**Artista** Eduardo Basualdo  
**País** Argentina



**2018 | *Zona Inicial***  
**Artista** Luciana Lamothe  
**País** Argentina

**2019 | *Outdoor***  
**Artista** Graciela Hasper  
**País** Argentina



**TEMPO\_FESTIVAL | Festival  
Internacional de Artes Cênicas do Rio  
de Janeiro**

Rio de Janeiro | Brasil

**nona edição do Tempo Festival**



Fonte das imagens: A PRAIA (2018)

**2018 | a praia e o tempo**  
**Arquiteto gru.a**  
**País Brasil**



**Galeria Curto Circuito de Arte Pública  
Parque Tecnológico da UFRJ e Escola  
de Belas Artes (EBA/UFRJ)**

Rio de Janeiro | Brasil



Fonte das imagens: UFRJ ([201-])

**2017 | Pavilhão Tornado**

**Arquitetos** Ana Moreno, Fernanda Lobianco, Gabrielle Rocha, Isadora Tebaldi e Ronaldo Lee; com colaboração de Aurélio Wijnands, Igor Machado, Lais Kaori e Loan Tammela; e orientação de Adriana Sansão, Andrés Passaro e Gonçalo Castro

Henriques

**País** Brasil



**2018 | Um Teto Todo Seu**

**Artista** Paula Peregrina

**País** Brasil

**2018 | Experimentação Agroecológica-**

**Sensorial**

**Artista** Joana Peres

**País** Brasil



## A Gentil Carioca

Rio de Janeiro | Brasil

## Parede Gentil



Fonte das imagens: PROURB-FAU/UFRJ; EBA/UFRJ; PUC-RIO (2015)

## 2007 | Cidade Dormitório

Artista Guga Ferraz

País Brasil



## 2014 | Chuvaverão

Artista OPAVIVARÁ!

País Brasil



**Museu de Arte do Rio | MAR**  
Rio de Janeiro | Brasil

**“Arte, Democracia e Utopia”**



Fonte das imagens: MAR - MUSEU DE ARTE DO RIO (2020)

**2018 | TransBorda**  
**Arquiteto** Estúdio Chão  
**País** Brasil



**OiR – Outras Idéias para o Rio**

Rio de Janeiro | Brasil



Fonte das imagens: PROURB-FAU/UFRJ; EBA/UFRJ; PUC-RIO (2015)

**2012 | Cascasa**  
**Artista Henrique Oliveira**  
**País Brasil**



**Ciudad Abierta da Escuela de  
Arquitectura y Diseño**

Valparaíso | Chile

**Oficinas e Travesías**



Fonte das imagens: PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DE VALPARAÍSO (2019)

**2001 | Observatório de aves | Oficina**

**Artista Patrick Steeger**

**País Chile**



**desde 1984 | Travesía**  
**Países da América Latina**



Anexo

## Hoffmann's House

Santiago do Chile | Chile



Fonte das imagens: VILLASMIL (2018)

**1998 | Hoffmann's House**

**Artistas** Rodrigo Vergara e

José Pablo Díaz

**País** Chile



**2001 | Hoffmann's House**

**Artistas** Rodrigo Vergara e

José Pablo Díaz

**País** Chile

Galería Metropolitana

**Festival de las Artes Valparaíso | FAV**  
Valparaíso | Chile



Fonte das imagens: MINISTERIO DE LAS  
CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO,  
GOBIERNO DE CHILE ([201-])

**2014 | FAV Pavilhão de 2014**  
**Arquiteto** República Portátil  
**País** Chile



**2014 | Pabellón del ocio**  
**Arquiteto** Gregorio Barros e Guillermo  
Gaete  
**País** Chile

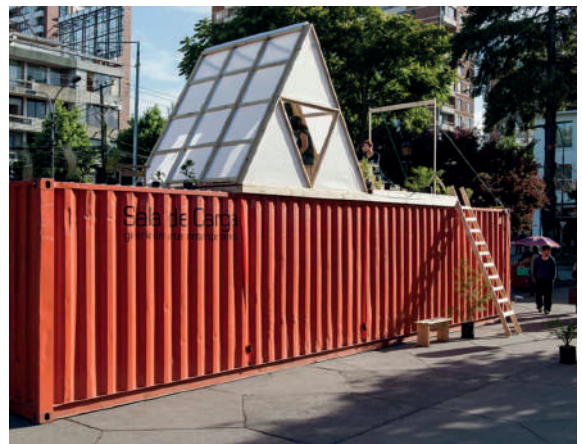
**Galeria Sala de Carga**  
Itinerante | Chile

**“Habitar el Espacio”**



Fonte das imagens: 2/3 ([201-])

**2014 | Habitación Fundamental**  
**Arquiteto República Portátil**  
**País Chile**



**Festival de Arte Contemporáneo SACO**  
Antofagasta | Chile

**SACO 5, SACO 6 e SACO 7**



Fonte das imagens: SACO - FESTIVAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO ([201-])

**2016 | SACO 5 | En Tránsito**  
**Artista Paula Quintela**  
**País Chile**



**2017 | SACO 6 | Infraestructuras para el Amor**  
**Artista Fernando Foglino**  
**País Uruguay**



Anexo

**2017 | SACO 6 | Melancolía: El Pabellón  
del Despecho**

**Artista e arquitecto** Oscar Abraham Pabón

**País** Venezuela



**2018 | SACO 7 | Any Where: instalar  
la discusión sobre una problemática  
universal**

**Artista** Marcos Temoche

**País** Venezuela



**Centro Cultural da Espanha (CCESantiago),  
o Centro de Extensão Alfonso Lagos  
do Campus Chillán da Universidade de  
Concepción (Cecal Udec) e a Unidade do  
Patrimônio do município de Chillán (UPA)**  
Chillán | Chile  
**Chillán: Paisaje moderno. Territorios en  
transformación**



Fonte das imagens: CENTRO CULTURAL DE  
ESPAÑA (2019)

**2018 | Señales**  
**Arquiteto** República Portátil  
**País** Chile



**Arquine**

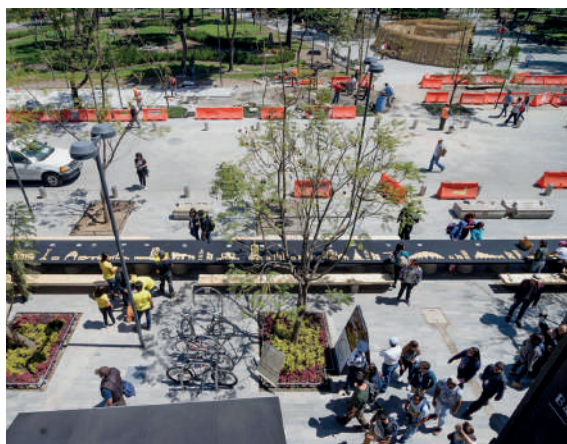
Cidade do México | México

**Pabellón MEXTRÓPOLI**



Fonte das imagens: MEXTROPOLI (2019)

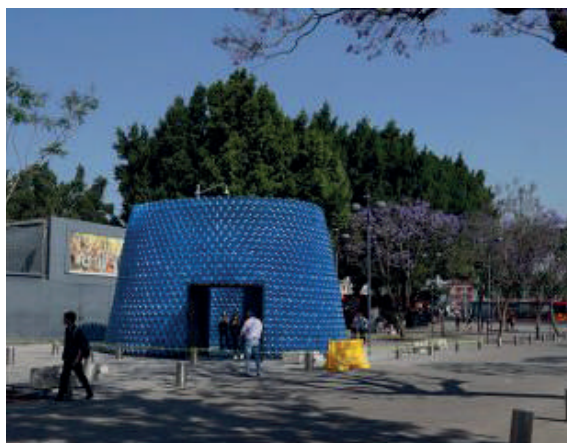
**2016 | Pabellón MEXTRÓPOLI 2016**  
**Arquitetos** Alan David Orozco Martínez,  
Luis Fernando Orozco Martínez, Roberto  
Elías Ransom Ruíz e César Iván Gutiérrez  
Alcántar  
**País** México



**2017 | Pabellón MEXTRÓPOLI 2017 - a  
room, 2017**

**Arquitetos** Enrico Dusi, y Arin Alia, Matteo  
Bassi, Roxani Maragkoudaki  
**País** México e Itália

**2018 | Pabellón MEXTRÓPOLI 2018 -  
I-Cono**  
**Arquitetos** bianchimajer e Anna Merci  
**País** França





**2019 | Pabellón MEXTRÓPOLI 2019 -  
Tezontle**

**Arquitectos** Roberto Aguilar, Diego García,  
Fernando Franco, Diego Aguilar e Jalil

**País** México

**LIGA, Espacio para arquitectura + El  
Gobierno del Distrito Federal, a través  
de la Coordinación General de Asuntos  
Internacionales**

Cidade do México | México

**Pabellón FICA 2016 (La Feria  
Internacional de las Culturas Amigas)**

Fonte das imagens: LIGA ([201-?])



**2016 | Pabellón FICA 2016**  
**Arquiteto** Ambrosi | Etchegaray  
**País** México



**2017 | Pabellón FICA 2017 | Paseo  
Parian**  
**Arquitetos** Colectivo UNO  
**País** México

**2018 | Pabellón FICA 2018**  
**Arquiteto** TO (José Amozurrutia y Carlos  
Facio)  
**País** México



## Museo Experimental el Eco

Cidade do México | México

### Pabellón Eco

**Pabellón Eco: Panorama (reflexión académica-formativa bienal)**



Fonte das imagens: UNAM ([201-?])

**2010 | *Pabellón Eco 2010***

**Arquiteto** Frida Escobedo

**País** México



**2011 | *Pabellón Eco 2011***

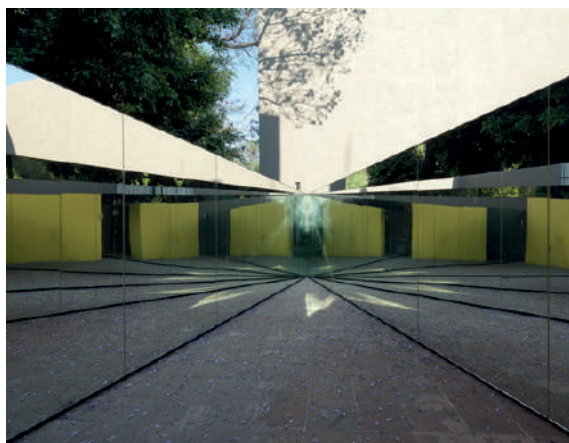
**Arquiteto** Despacho MMX

**País** México

**2012 | *Pabellón Eco 2012***

**Arquiteto** Luis Aldrete Arquitectos

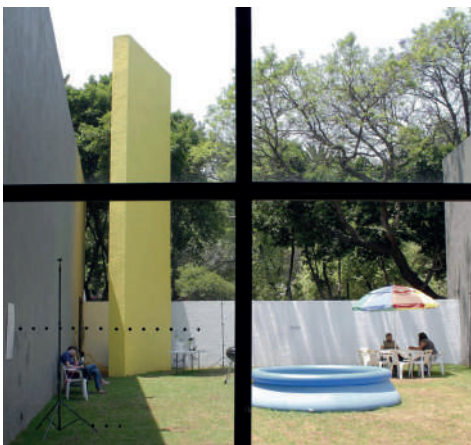
**País** México





**2013 | *Pabellón Eco 2013***  
**Arquitecto** Estudio Macías-Peredo  
**País** México

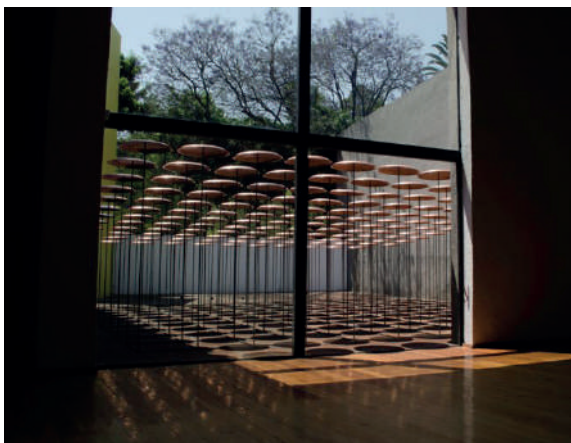
**2015 | *Pabellón Eco 2015: Paradoja Hídrica***  
**Arquitecto** Taller Capital  
**País** México



**2016 | *Pabellón Eco 2016: Parque Experimental el Eco***  
**Arquitecto** APRDELESP  
**País** México

**2017 | *Pabellón Eco Panorama 2017: Laboratorio de prácticas de intervención arquitectónica***  
**Artista** conversa con Paola Santoscoy, Jorge Munguía e David Miranda  
**Arquitecto** conversa con Luis Aldrete, Loreta Castro e oficina con Ricardo Rendón e Diego Pérez.  
**País** México





**2018 | Pabellón Eco 2018: : Campanario**  
**Arquitecto** TO Arquitectos  
**País** México

**2019 | Pabellón Eco Panorama 2019:**  
*Arquitectura Popular del Noreste e*  
**Pabellón Eco Panorama 2019: Habitar**  
*es arquitectura. Taller de mobiliario y*  
*gráfica textile*

**Atropólogo** conferencia con Pablo Landa

**Artista** oficina con Atelier Romo y

Guaromecha colectivo

**País** México



**2020 | Pabellón Eco 2020: Cronoboros**  
**Arquitecto** TANAT  
**País** México



**Laboratorio Curatorial 060**

México e Guatemala

**Frontera: Esbozo para la creación de una sociedad del futuro**



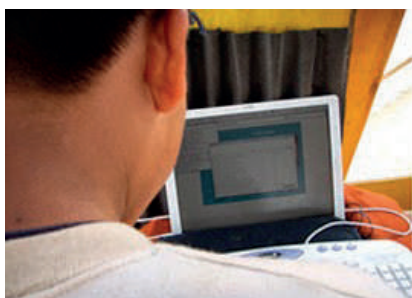
Fonte das imagens: LABORATORIO 060 ([20-])

**2006 | Guatemex**

**Artistas** Eder Castillo e René Hayashi

**Arquiteto** Antonio O'Connell

**País** México





**Museu de Arte Contemporânea de  
Monterrey – MARCO**

Monterrey | México



**Pabellones Museo Marco**

Fonte das imagens: PABELLONES MUSEO  
MARCO (2016)

**2016 | Pabellones Museo Marco**  
**Arquiteto S-AR**  
**País México**



## Bienal de Havana

Havana | Cuba

### 11ª Bienal de Havana



Fonte das imagens: ONCENA BIENAL DE LA HABANA (2012)

#### 2012 | No hay tal lugar

**Artista** Ángela Ramírez

**Arquitetos** César Riverón, Felipe Morales e Ariel Chiang

**Estudantes de arquitetura** Yanet Hernández, Lisset Hernández, Marila Dotres, Amanda Torres, Silvia Fernández de Alaiza y Enildo Díaz

**País** Chile e Cuba



#### 2012 | Ciudad Generosa

**Artista** René Francisco Rodríguez e seus alunos da IV Pragmática Pedagógica - DUPP (Desde Una Pragmática Pedagógica)

**País** Cuba

#### 2012 | Chances Possíveis no projeto coletivo **Detrás del Muro**

**Artista** Rafael Domenech

**País** Cuba



## Burning Man

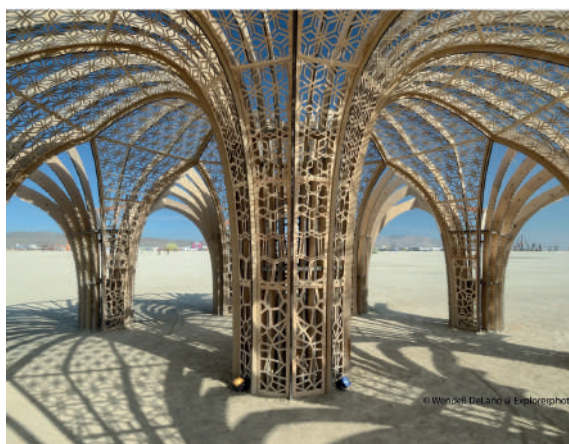
Deserto de Black Rock, Nevada | Estados Unidos

## Burning Man Project

Fonte das imagens: BURNING MAN PROJECT (2020)



**2015 | Arbour**  
Joshua Haywood



**2015 | -**  
Rebecca Anders

**2017 | Tree of Ténéré**



## Burning Man

Deserto de Black Rock, Nevada | Estados Unidos



## Global Art Grants

Fonte das imagens: BURNING MAN PROJECT (2020)

### STAR School Community Amphitheater and the STAR School, Kate (Kismet)

Sorensen

País Estados Unidos



2007 | PARK(ing) Day

REBAR

País todo o mundo

2017 | Music Box Village: Additions and Enhancements

Artista New Orleans Airlift

País Estados Unidos



**Concéntrico | Festival Internacional de  
Arquitectura y Diseño de Logroño -  
Logroño | Espanha**

**Concéntrico 1, Concéntrico 2,  
Concéntrico 3, Concéntrico 4 e  
Concéntrico 5**

Fonte das imagens: CONCÉNTRICO ([201?])



**2015 | Concéntrico 1 | Memoria de un  
“Château” - 80 Sillares 80 Barricas  
Arquitetos Hevia e F. Bayo  
País Espanha**



**2015 | Concéntrico 1 | Love me tender  
Artista e arquiteto Guillermo Trapiello  
País Espanha**

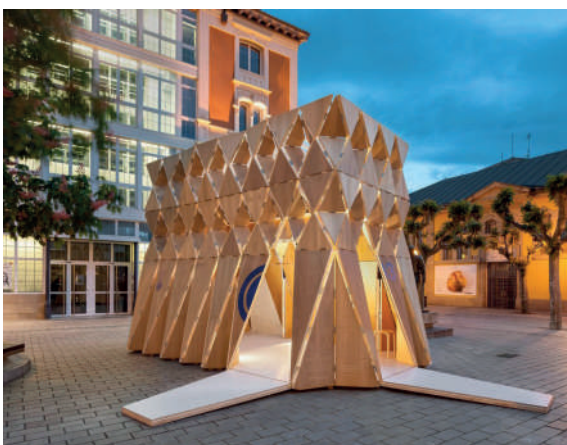
**2015 | Concéntrico 1 | Caja Mágica  
Arquitetos blurarquitectura  
(Octavio Pérez Monfort)  
País Espanha**





**2016 | Concéntrico 2 | Cuña Urbana**  
**Arquitecto** David Bergasa  
**País** Espanha

**2017 | Concéntrico 3 | El Ciempiés**  
**Arquitectos** Picado de Blas (María José de Blas y Rubén Picado)  
**País** Espanha



**2017 | Concéntrico 3 | Origami**  
**Arquitecto** Manuel Bouzas Cavada, Manuel Bouzas Barcala e Clara Álvarez Garcí  
**País** Espanha

**2018 | Concéntrico 4 | Amanita Muscaria**  
**Artistas** Karole Biron e Jose Luis Torres  
**Arquitectos** Patricia Ramos Mateos, Miriam Alonso Barrio e Paula Mena Albarrán  
**País** Espanha





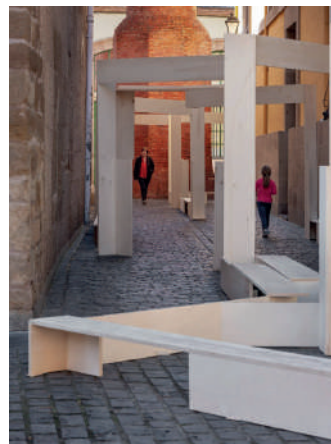
**2018 | Concéntrico 4 | Lantern**  
**Arquiteto** Mjök (Jan Mach e Jan Vondrák)  
**País** República Tcheca

**2019 | Concéntrico 5 | La cubierta de  
madera sobre los coches**  
**Artista** Benedetto Bufalino  
**País** França



**2019 | Concéntrico 5 | La hoja**  
**Arquiteto** Filipa Frois Almeida and Hugo  
Reis  
**País** Portugal

**2019 | Concéntrico 5 | Pasaje**  
**Arquitectos** Alfredo Baladrón  
**País** Espanha



**2019 | Concéntrico 5 | La vela del ebro**  
**Arquitecto** L'Ecole Nationale Supérieure  
d'Architecture de Normandie (ENSA  
Normandie)  
**País** Normandia e França



**Festival des Architectures Vives**  
Montpellier e La Grande Motte | França

**FAV PAVILLION**



Fonte das imagens: FESTIVAL ([201-?])

**2011 | FAV PAVILLION**  
**Arquiteto** Guillaume Girod  
**País** França



**2012 | FAV PAVILLION**  
**| WOOD BOX**  
**Arquitetos** ATELIER VECTEUR (Ugo Elziere, Nicolas Suisa, Cleo Deschain- tres, Thomas Dalby, Coline Giardi)  
**País** França

**2013 | FAV PAVILLION**  
**Arquiteto** Robin Juson  
**País** França





**2013 | FAV PAVILLION**  
**Arquiteto** David Hamerman  
**País** França

**2014 | FAV PAVILLION | SAILING CUBE**  
**Arquiteto** Atelier Jerome Lafond - Jerome  
Lafond & Marion Pujol  
**País** França



**2014 | FAV PAVILLION**  
**| Weave Shape**  
**Arquitetos** AAAtelier NH (Laura Nargeot e  
Aurélie Harlin)  
**País** França e Suíça



**2015 | FAV PAVILLION | Scape**  
**Arquiteto** NAS Architecture (Hadrien  
Balalud de Saint Jean, Guillaume Giraud e  
Johan Laure)  
**País** França





**2016 | FAV PAVILLION | Porte Vers ...**  
**Arquiteto** Maurice Schwab  
**País** França

**2017 | FAV PAVILLION | Émotion  
 Verticale**  
**Arquiteto** ØNA Architecture (Maxime  
 Agred, Quentin Giraud, Jean-Baptiste  
 Blondel e Julien Gueganou)  
**País** França



**2018 | FAV PAVILLION | Prisme**  
**Artistas** Karole Biron e Jose Luis Torres  
**Arquitetos** ATELIER VECTEUR (Coline  
 Giardi, Thomas Dalby, Ugo Elzière)  
**País** Argentina e França

**2019 | FAV PAVILLION | THE BIG  
 WAV(ST)E**  
**Arquiteto** WASTE IS MORE (Cyril Rheims  
 et Mathieu Collos)  
**País** França



**Architectural Association School of  
Architecture**

Londres | Inglaterra

**AA Summer Pavilions**

Fonte das imagens: AA DESIGN + MAKE ([201-?])



**2006 | Fractal Pavillion**

**Arquitetos** Dana Behrman, Amandine Kastler, Tessa Katz, Eli Lui, Jess Randzio, Evonne Tam, Hiroaki Toyoshima, Naiara Vegara, Simon Whittle, William Yam

**País** Inglaterra



**2007 | Bed Hair Pavillion**

**Arquitetos** Angie Bessho, Selina Bolton, Margaret Dewhurst, Jin Kim, Taneli Mansikkamaki, Kana Moriguchi, Yuko Odaira, Natalie Paul, Carine Stanton, Shintaro Tsuruoka, Patrick Osborne, Adel Zakout

**País** Inglaterra

**2008 | Swoosh Pavilion**

**Arquiteto** Angie Bessho, Selina Bolton, Margaret Dewhurst, Jin Kim, Taneli Mansikkamaki, Kana Moriguchi, Yuko Odaira, Natalie Paul, Carine Stanton, Shintaro Tsuruoka, Patrick Osborne, Adel Zakout, Kien Pham, Naoki Kotaka, Eyal Shaviv, Valeria Garcia, Katerina Scoufaridou, Natapa Joy Sriyuksiri, Anna Pipilis, Dorette Panagiotopoulou, Ville Saarikoski, Zamri Arip, Mits Morioka, Stephanie Peer

**País** Inglaterra



**2009 | Driftwood Pavilion**

**Arquitectos** Hisashi Kato, Camille Steyaert, Jerome Tsui, Ryan Phanphensophon, Rama Khalaf Nshiewat, Feras El Attar, Lyn Hayek, Kyung Tae Jung, Yoo Jin Kim, Danecia Sibingo

**País** Inglaterra