



*Do quadro branco às suas margens:  
a dimensão escultórica em poéticas motivadas por estéticas da periferia.*

MARCOS ANTONY COSTA PINHEIRO

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em  
Artes Visuais da Universidade de Brasília como requisito  
para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais

Area de Concentração: Métodos, Processos e Linguagens

Orientador: Antenor Ferreira Corrêa  
Coorientadora: Maria Beatriz de Medeiros

Brasília, 2024

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,

com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Pinheiro, Marcos Antony Costa  
Pq Do quadro branco às suas margens: a dimensão escultórica  
em poéticas motivadas por estéticas da periferia / Marcos  
Antony Costa Pinheiro; orientador Antenor Ferreira Côrrea;  
co-orientador Maria Beatriz de Medeiros. -- Brasília, 2024.  
201 p.

Tese (Doutorado em Arte) -- Universidade de Brasília,  
2024.

1. Espaço Urbano . 2. Paisagem. 3. Cubo Branco. 4.  
Itapoã. 5. Composição Urbana. I. Côrrea, Antenor Ferreira,  
orient. II. Medeiros, Maria Beatriz de , co-orient. III.  
Título.

**Nome:** Pinheiro, Marcos Antony Costa

**Título:** Do quadro branco às suas margens: a dimensão escultórica em poéticas motivadas por estéticas da periferia

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais

Aprovado em:

**Banca examinadora de Tese:**

Presidente: Antenor Ferreira Côrrea

Instituição: Instituto de Artes – UNB

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Luisa Angélica Paraguai Donati

Instituição: PUC - Campinas

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Mônica Baptista Sampaio Tavares

Instituição: Instituto de artes – UNB

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Maria Beatriz De Medeiros

Instituição: Instituto de artes – UNB

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

## Agradecimentos

*Agradeço ao Prof. Dr. Vicente Martinez pela orientação nos primeiros anos do doutorado, e expresso imensa gratidão à Prof. Dra. Maria Beatriz de Medeiros por assumir a pesquisa durante sua condução. Ao meu atual orientador, Prof. Dr. Antenor Ferreira, meu sincero agradecimento.*

*Quero expressar minha gratidão aos amigos fiéis: Tiago Pinheiro, Camila Araújo, Thais Oliveira, Luciana Paiva, João Angelini, Thiarley Palma e Tairo Lama.*

*À minha família, especialmente ao meu pai, que infelizmente não está mais entre nós, e que compartilhou comigo grande parte de seu conhecimento sobre artesanaria em madeira. Agradeço também à minha mãe, Dona Antônia, e aos meus irmãos Cássio, Almir e Paulo, assim como às minhas amorosas sobrinhas.*

*Não posso deixar de expressar minha gratidão às políticas afirmativas que abriram caminhos na universidade. Como filho de uma quebradeira de coco no Maranhão, reconheço que fui longe. Por fim, agradeço a todos que vieram antes de mim e que, de certa forma, contribuíram para a pessoa que sou hoje.*

## RESUMO

Motivada por um profundo desejo de conexão afetiva, esta pesquisa propõe-se a tecer uma relação poética com a paisagem urbana de Itapoã, assim como com a cidade de Brasília. A partir desse propósito, dedico-me a investigar os limites geográficos e os espaços urbanísticos de Itapoã, desvendando suas potencialidades para influenciar a prática artística em contraste com o espaço planejado do Plano Piloto de Brasília. A pesquisa inicia com a busca por uma compreensão aprofundada da arquitetura de Itapoã, explorando suas formas e reimaginando-as em diálogo com a espacialidade da capital, Brasília. O objetivo central é realizar um estudo poético-estético, coletando imagens e materiais que servirão como vetores criativos para intervenções inspiradas, e por vezes fundamentadas, nos princípios construtivos precários. Ao longo da tese, termos como "cubo branco", "quadro" e "construção/desconstrução" serão utilizados para oferecer suporte teórico à pesquisa e guiar a disposição poética dos capítulos. Essas metáforas também visam auxiliar na compreensão da expansão do espaço pictórico e promover o debate sobre as fronteiras entre cidades. Por fim, exploro algumas intervenções nos espaços de Brasília e discuto como essas práticas de intervenção escultórica permitem criar tensões nos espaços controlados, questionando as normas e propondo formas de ocupar a cidades.

**Palavras-chave:** espaço urbano; paisagem; cubo branco; Itapoã

## ABSTRACT

Driven by a deep desire for affective connection, this research aims to establish a poetic relationship with the urban landscapes of Itapoã and Brasília. Building on this purpose, I investigate the geographic boundaries and urban spaces of Itapoã, unveiling their potential to influence artistic practice in contrast to the planned space of Brasília's Pilot Plan. The research begins with a search for an in-depth understanding of Itapoã's architecture, exploring its forms and reimagining them in dialogue with the spatiality of the capital, Brasília. The central objective is to conduct a poetic-aesthetic study, collecting images and materials that will serve as creative vectors for interventions inspired by, and sometimes grounded in, precarious construction principles. Throughout the thesis, terms such as "white cube", "frame" and "construction/deconstruction" will be used to provide theoretical support for the research and guide the poetic arrangement of the chapters. These metaphors also aim to assist in understanding the expansion of the pictorial space and promote debate on the boundaries between cities. Finally, I explore some interventions in the spaces of Brasília and discuss how these sculptural intervention practices allow for the creation of tensions in controlled spaces, questioning norms and proposing ways of occupying cities.

**Keywords:** Urban space; place; sculpture; Itapoã.

*“A história do planalto central é interminável: pelas dimensões geológicas remonta, no mínimo a 1bilhão de anos. Pela escala arqueológica, da povoação indígena pode retroceder a 12 mil anos ou muito mais. E pela sua colonização gregária, por colonizadores de extração luso-brasileira-africana, teria no mínimo dois séculos e meio, fazendo aqui proliferar a civilização, ecologicamente diferenciada, do Homo Cerratensis” Paulo Bertran*

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Mário Fontenelle, Cruzamento dos Eixos Monumental e Rodoviário, Distrito Federal, 1957. (Fonte: Arquivo Público do DF).....	23
Figura 2 Avenida Del Lago, Itapoã - 2023 .....	14
Figura 3 Avenida Del Lago, Itapoã - 2023 .....	15
Figura 4 Vila Paranoá Vista Aérea Em 1987. (Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.).....	20
Figura 5 Obras De Construção Da Barragem Do Lago Paranoá Vista Aérea Em 1978. Fonte: Arquivo Público Do Distrito Federal. ....	21
Figura 6 Avenida Comercial, Itapoã -DF, 2019.....	26
Figura 7 Constant Nieuwenhuys – New Babylon - Den Haag, 1963- 1964. ....	37
Figura 8 Constant Nieuwenhuys - Playful Stairs, Amsterdam Historical Museum, 1968. ....	38
Figura 9 Hélio Oiticica, "Ready-Constructible N.I", 1978. ....	39
Figura 10 Hélio Oiticica, Éden, 1969. ....	45
Figura 11 Hélio Oiticica, Éden 1969. ....	46
Figura 12 Imagens Surrupiadadas do Cotidiano, Acervo Próprio, 2023.....	48
Figura 13 Imagens Surrupiadadas do Cotidiano, Acervo Próprio, 2023.....	49
Figura 14 Imagens Surrupiadadas Do Cotidiano, Acervo Próprio, 2023. ....	55
Figura 15 Imagens Surrupiadadas Do Cotidiano, Acervo Próprio, 2023. ....	56
Figura 16 Trabalhadores No Canteiro De Obras, Distrito Federal, 1958. (Fonte: Arquivo Público do DF).....	58
Figura 17 Registro Hachuras, Campo De Experimentações, Residência Naco, Olhos D'agua - GO - 2015.....	65

Figura 18	Imagens Surrupriadas do Cotidiano, Acervo Próprio, 2023.....	66
Figura 19	Detalhe de Obra, Marcos Antony - 2014. (Acervo Próprio) .....	67
Figura 20	Marcos Antony, Galeria Elefante - Brasília – 2014. (Acervo Próprio).....	68
Figura 21	Estruturas Parasitárias, Galeria Espaço Piloto - UNB, 2015. ....	79
Figura 22	Estruturas Parasitárias, Galeria Espaço Piloto, 2015. Brasília- DF .....	82
Figura 23	Estruturas Parasitárias, Galeria Espaço Piloto, 2015. Brasília- DF .....	83
Figura 24	Estruturas Parasitárias, Galeria D'curators, 2015. Brasília- DF.....	85
Figura 25	Estruturas Parasitárias, Casa da América Latina – UnB, 2016 .....	86
Figura 26	Estruturas Parasitárias, Casa Da América Latina – UnB, 2016.....	87
Figura 27	Estruturas Parasitárias, Museu Nacional, 2016. Brasília- DF .....	88
Figura 28	Estruturas Parasitárias, Museu Nacional, 2016. Brasília- DF .....	89
Figura 29	Estruturas Parasitárias, Museu Nacional, 2016. Brasília- Df.....	90
Figura 30	Material de Produção .....	91
Figura 31	Estruturas Parasitárias, Museu Nacional, 2016. Brasília- Df.....	92
Figura 32	Desenho de Estudo De Obra, 2019.....	93
Figura 33	Estrutura Parasitarias Salão Mestre D'armas, Planaltina, 2019. ....	94
Figura 34	Estruturas Parasitarias Casa Aerada, Varjão, 2021 .....	95
Figura 35	Estruturas Parasitárias Galeria Rumos, Goiânia, 2023 .....	96
Figura 36	Estruturas Parasitárias Galeria Rumos - Goiânia, 2023 .....	97
Figura 37	Estruturas Parasitárias Galeria Rumos - Goiânia, 2023 .....	97
Figura 38	El Lissitzky, Proun Room, 1923; Reconstrução – 2010.....	103
Figura 39	Kurt Schwitters, Merzbau, 1933. Hannover .....	104

Figura 40 Kurt Schwitters, Merzbau, 1933. Hannover .....	104
Figura 41 Kurt Schwitters, Merzbau, 1933. Hannover .....	105
Figura 42 SQS 108 Sul – Brasília - DF .....	123
Figura 43 Ponto de ônibus da SQS 208 Sul – Brasília -DF. ....	125
Figura 44 Brasília SQS 108 Sul – Brasília - DF .....	130
Figura 45 "Linhas Do Desejo" 2024.....	133
Figura 46 Lygia Pape, Caixa Brasil 1967 – 68.....	139
Figura 47 Gordon Matta-Clarck, Catalogo Da Exposição: Desfazer O Espaço, 2010. ....	144
Figura 48 Gordon Matta-Clark, Open House (Dumpster), 1972. ....	145
Figura 49 Gordon Matta-Clark, Open House (Dumpster), 1972. ....	146
Figura 50 Gordon Matta-Clark, Open House (Dumpster), 1972. ....	147
Figura 51 Doris Salcedo, Field Os Empty Chairs, 2000.....	150
Figura 52 Doris Salcedo, Untitled. 2005 .....	152
Figura 53 Doris Salcedo, Noviembre 6 Y 7, 2002.....	153
Figura 55 Camila Soato, Caviar É Uma Ova, 2017. ....	155
Figura 54 Camila Soato, Gambiarras E Manet, 2022 .....	155
Figura 57 Abraham Cruzvillegas - Autodestrucción 2, 2012.....	157
Figura 56 Abraham Cruzvillegas - Autodestrucción 2, 2012.....	157
Figura 58 Abraham Cruzvillegas, Self-portrait giving a generous tip forgetting about the oil crisis, 2012.....	158
Figura 59 Serie: Pequenos Gestos Domésticos 2023 .....	160
Figura 60 Serie: Pequenos Gestos Domésticos 2023 .....	160

Figura 61 Serie: Pequenos Gestos Domésticos 2023 .....	161
Figura 62 Serie: Pequenos Gestos Domésticos 2023 .....	162
Figura 63 Serie: Pequenos Gestos Domésticos 2023 .....	162
Figura 64 Estudos Para A Série: Vai Malandra - 2018 .....	166
Figura 65 Série: Vai Malandra - 2018 .....	167
Figura 66 Série: Vai Malandra - 2018 .....	171
Figura 67 A Terceira Margem Do Lago 2023 .....	172
Figura 68 Montagem De Exposição: A Terceira Margem Do Lago. Caixa Cultural Brasília - 2023 .....	173
Figura 69 A Terceira Margem Do Lago, Caixa Cultural Brasília - 2023 .....	174
Figura 70 Registro Das Primeiras Intervenção Urbanas, 2014.....	177
Figura 71 Atho Falho, Galeria Espaço Piloto - 2019.....	182
Figura 72 Atho Falho, Galeria Espaço Piloto - 2019.....	183
Figura 73 Bomb#, Brasília - 2021 .....	184
Figura 74 Bomb#, Brasília - 2021 .....	185

***“Cidade é a expressão palpável da humana necessidade de contato, comunicação, organização e troca”***

**Lúcio Costa**

***“A cidade é uma só?”***

**Ardiley de Queiroz**



Figura 1 Mário Fontenelle, Cruzamento dos Eixos Monumental e Rodoviário, Distrito Federal, 1957. (Fonte: Arquivo Público do DF)

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1 LINHAS DE PARTIDA</b> .....	16
1.1 VÉRTICE PARA ALÉM DO QUADRADO .....	17
1.2 VÉRTICE CRUZAMENTO DOS EIXOS .....	27
<b>2 LINHAS DE FUGA</b> .....	59
2.1 TÁTICAS DE CONSTRUÇÃO DE UMA PALETA PELO COTIDIANO .....	60
2.2 TÁTICA DE CONSTRUÇÃO/DESCONSTRUÇÃO/RECONSTRUÇÃO .....	70
<b>3 LINHAS DE TENSÃO</b> .....	100
3.1 DO QUADRO AO ESPAÇO .....	101
3.2 DO QUADRO A PERIFERIA .....	109
3.3 DENTRO DO QUADRADO TUDO É BRANCO .....	121
<b>4 LINHAS DE DESEJO</b> .....	132
4.1 CASA-CAIXA E ESTÉTICA CASAS BAHIA .....	134
4.2 ESPACIALIDADE E RUÍDOS NA PAISAGEM .....	164
4.3 ESPACIALIDADES E RUÍDOS EM ESPAÇOS .....	176
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	187
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	191

## INTRODUÇÃO

Começo esta pesquisa com o registro que capturou o gesto de apropriação de território representado pela construção de Brasília. Na Figura 1, Mario Fontenelle captura, com este registro, a essência da construção de Brasília como um gesto de apropriação territorial. Essa jornada, que culminou na transferência da capital e sua consolidação como metrópole, traça um percurso profundamente geométrico. Inspirado por essa narrativa geométrica, este estudo traça um percurso analítico que busca desvendar as complexas relações entre a cidade e sua expansão territorial. Os eixos temáticos traçados como capítulos culminam em um fechamento de forma, evocando a delimitação quadrada de terras que deu origem ao Distrito Federal.

A escolha de um percurso linear nesta pesquisa reflete minha trajetória como morador, artista e professor no Itapoã. Através da prática pedagógica e da reflexão sobre a arte no cotidiano, busquei aproximar a arte dos alunos, integrando-a às suas vivências. Essa inquietude me levou ao mestrado, aprofundando reflexões sobre o modo de construção e habitação periférico, suas similaridades com processos artísticos e conceitos como "colagem" e "assemblagem", podendo ser aproximados poeticamente fora de um contexto acadêmico, se relacionamos esses termos das práticas comuns da "gambiarra", "tomar de assalto". É importante ressaltar, é claro, suas devidas aproximações conceituais dentro da História das Artes.

Meu objetivo principal é explorar o conceito de "composição urbana", e de que forma a intersecção entre a estética urbana planejada de Brasília e a improvisação estética de Itapoã pode ser expressa e explorada através dessas obras. Nesse contexto, busco abordar a precariedade presente no contexto geográfico da cidade do Itapoã em relação a Brasília. As obras oriundas dessa pesquisa têm a intenção de estabelecer um diálogo com a materialidade do espaço construído, criando uma tensão intencional com a arquitetura circundante. Por meio da escolha cuidadosa de materiais, formas e disposições no ambiente, busco questionar as normas estabelecidas e provocar uma reflexão sobre a relação entre o espaço periférico e o centro urbano.

Essa tensão deliberada busca criar uma consciência em relação à fragilidade e às disparidades presentes na periferia. Ao explorar o conceito de "site specific" e estabelecer essa interação entre a escultura e o ambiente periférico, busco ampliar as possibilidades de diálogo entre a arte e a realidade local. Nestas construções, que nomeio como escultóricas, o espaço urbano é desafiado por meio de um processo de criação tridimensional. Utilizando obras construídas em madeira, que por sua efemeridade promovem uma tensão estética com a arquitetura ao redor, pretendo com elas promover uma reflexão crítica sobre as relações sociais, as disparidades econômicas e as complexidades que marcam o espaço periférico. Para alcançar esse propósito nas obras, utilizo métodos e abordagens adaptados às restrições orçamentárias e à precariedade do ambiente. Esse enfoque criativo e tático permite uma exploração singular das possibilidades artísticas, transformando adversidades em oportunidades construtivas. Ao considerar a especificidade do lugar, as obras tornam-se intrinsecamente ligadas a uma estética periférica, no caso, o Itapoã, uma região do Distrito Federal.

Assim, a combinação do conceito de "compor na rua" com a abordagem da precariedade resulta em um diálogo desafiador entre a arte e o contexto urbano. Por meio da exploração da materialidade, da tensão arquitetônica e da adaptação criativa aos recursos limitados, essas obras buscam desafiar a lógica do vazio e do branco, destacando a conexão que foi estabelecida aqui como fio condutor de contraposição entre essas duas realidades arquitetônicas. Ao discutir a precariedade, reconheço sua profunda ligação com a essência da América Latina, como resultado do processo colonizador. Para os colonizadores, o que não se alinhava com suas experiências e vivências era rotulado como primitivo ou incivilizado. A imposição de uma visão de mundo precarizou uma cultura já estabelecida, resultando na perda de conexões e da identidade local, devido aos impactos culturais da supremacia europeia. No entanto, entendo essa precariedade também como uma forma de reinvenção, uma maneira de operar diante do desaparecimento, gerando novas maneiras de existir e de transformar apagamentos em potencial criativo. Em consonância com esta pesquisa e os resultados alcançados, adoto a periferia como um lugar e como elemento gerador para refletir sobre as complexas teias de relações que regem o determinado espaço. Isso possibilitou discutir visões permeadas por preconceitos socioeconômicos, raciais e de gênero, levando-nos a compreender que o espaço da cidade é atravessado por diversas lutas, e é a partir dessas lutas que a cidade molda suas múltiplas facetas.

Essa pesquisa está dividida em eixos com quatro abordagens concisas, que se unem formando uma quadratura de um cubo conceitual remetendo a uma espacialidade, cuja integração ou falta dela cria entre os capítulos uma direção tanto de forma poética quanto em referência ao fator lugar e espaço. No caso, considera-se a paisagem de Brasília e o rompimento de suas adjacências.

Deste modo as abordagens partem das “Linhas de partida”, esmiuçando o vértice da ocupação do lugar, o levantamento convergente dos aspectos da cidade e a demanda por moradia, que moldam a história do Distrito Federal. O objetivo do capítulo 'Linhas Guias' é orientar o leitor na compreensão da existência da cidade do Itapoã como uma estratégia para contornar o controle da paisagem urbana. Estabeleço uma conexão entre essa dinâmica e minha trajetória pessoal, buscando transcender os limites estabelecidos, levando em consideração a situação do local onde a pesquisa se origina e para onde se direciona, gerando um elemento de desconforto. Abordo esse processo de forma processual, no qual a cidade se manifesta como uma fonte de inspiração poética e prática, impulsionando a busca por materialidade e princípios escultóricos. O Itapoã, uma cidade construída nos arredores de Brasília, uma cidade planejada, surge através de força (tomar de assalto) e improvisado (gambiarra), caracterizando sua singularidade e a resiliência.

O segundo capítulo, intitulado 'Linhas de Fugas', investigo a relação entre minha produção poética e o espaço, analisando suas interações diante do desafio do espaço como aparato para escultura. Discorro sobre os processos utilizados na prática desses trabalhos, oferecendo uma análise dos alcances obtidos em cada um deles, mantendo constantemente em vista os objetivos iniciais estabelecidos para cada obra. Já, o terceiro capítulo, denominado 'Linhas de Tensão', delinea o percurso teórico da pesquisa, explorando a expansão do espaço pictórico e os diferentes autores e artistas que influenciaram o desenvolvimento do conceito de espaço. No qual busco levantar questões a partir da emancipação do espaço e da ruptura das convenções da pintura, explorando as diversas interações que surgem na periferia deste campo. E como essas rupturas são fundamentais para situar meu trabalho, estabelecendo um confronto entre o estável e o efêmero, tendo como referência a arquitetura do Itapoã.

Finalmente, apresento o último capítulo, intitulado 'Linhas de Desejo', no qual analisei algumas obras específicas: uma intervenção flutuante em madeira que se desintegrou com o tempo e alguns trabalhos que dialogam com a geometria da cidade. Por meio dessas obras, busquei examinar a percepção e a durabilidade dessas estruturas como improvisações em um período breve, levando em consideração as práticas de deslocamento dentro do espaço urbano para proporcionar uma exploração abrangente das interações entre escultura, espaço e efemeridade.



Figura 2 Avenida Del Lago, Itapoã - 2023



FIGURA 3 AVENIDA DEL LAGO, ITAPOÃ - 2023

## **1 LINHAS DE PARTIDA**

## **1.1 *Vértice para além do quadrado***

Este capítulo revisita minha conexão com a cidade de Itapoã, que teve início em 2003, quando minha mãe se mudou para os primeiros vestígios de habitação na região. Observando a linha histórica de ocupação, notamos que a cidade começou a se expandir e consolidar por volta dos anos 2000. Naquela época, enfrentamos um período de profunda precariedade e violência. A moradia de minha mãe era uma pequena construção de madeira, com apenas 15m<sup>2</sup>. Nesse contexto desafiador, lutávamos diariamente pela permanência e defesa do espaço diante das ameaças impostas por milicianos, grileiros e até mesmo pelas ações governamentais. A ocupação da cidade do Itapoã não se deu de forma linear, mas sim através de um processo intrincado e marcado por peculiaridades. Em contraste com a fundação planejada de cidades tradicionais, o Itapoã emergiu como uma explosão urbana, sem um ponto de partida específico. A história da cidade do Itapoã, como um mosaico intrincado, revela a coexistência de diferentes formas de ocupação urbana. De um lado, o planejamento formalizado do Itapoã 1, um condomínio ao longo da BR 250 que leva ao Paranoá. Do outro, a explosão urbana da Fazendinha, uma ocupação que surgiu da noite para o dia através da invasão de uma fazenda na região. Entre esses dois polos, a área onde sua mãe se estabeleceu, ficava em um terreno pertencente à Marinha que hoje é conhecido como Bairro Del Lago. Essa formatação em pontos distintos de ocupação, contribuiu para a configuração atual da cidade, que apresenta uma característica polinuclear, formada por vários bairros, são eles Del Lago, Fazendinha, Itapoã 1 e 2. Essa diversidade de origens e ocupações distintas moldou a paisagem e a identidade do Itapoã, tornando-a uma cidade com múltiplos núcleos, centros.

Nessa paisagem plural, cada bairro possui suas particularidades e contribui para a formação de uma comunidade diversa, com histórias e dinâmicas entrelaçadas. Dessa forma, a geografia do Itapoã é caracterizada por quatro núcleos interdependentes, resultado de um processo de ocupação não linear e multifacetado. A história do Itapoã está intrinsecamente ligada à formação do Distrito Federal e à cidade vizinha, o Paranoá. A construção da barragem para formar o Lago Paranoá gerou um grande fluxo migratório, levando à criação de uma vila precária às margens do lago: a Vila Paranoá. Essa vila resistiu à sua dissolução após a conclusão da obra, evidenciando a luta por moradia e os desafios decorrentes da migração, além da divisão física entre o centro de Brasília e suas periferias, materializada por um cordão sanitário. Houve um grande esforço por parte das autoridades para desocupar a região da vila do Paranoá, principalmente devido à sua posição marcante no horizonte quando visto a partir do centro da capital. Essa presença visual "desagradável" levou à decisão de mudança de local para uma área mais elevada e distante da vista pública. É crucial destacar que a abertura das eleições diretas para governador no Distrito Federal, no final da década de 1980, foi marcada por uma política habitacional populista. Essa política visava atender à urgente demanda por moradia, mas o fez de maneira oportunista, sem um planejamento adequado para o futuro das cidades criadas. A cidade do Paranoá é um exemplo emblemático das consequências dessa negligência. Motivada pela busca por votos, a política priorizou a construção rápida de habitações, sem se preocupar com o planejamento urbano adequado.

Compreender o contexto histórico e as circunstâncias que moldaram a ocupação e expansão do Itapoã e de outras regiões do Distrito Federal é fundamental para entender os desafios enfrentados pelos moradores e as consequências de um processo de ocupação marcado pela precariedade e falta de planejamento adequado.

Abaixo segue um registro da Vila Paranoá situada às margens do Lago Paranoá. O registro seguinte Figura 3, retrata a antiga vila do Paranoá, que teve origem a partir de um acampamento de trabalhadores em 1957 e, posteriormente, foi transferida para outra área. em 1989. Essa medida foi adotada pelo governo local visando à limpeza das margens do lago, ao mesmo tempo em que busca reconhecer a região para estabelecer um controle mais efetivo. No entanto, essa realocação ocorreu sem um planejamento adequado para futura expansão territorial da região.

Na Figura 4, temos um registro do canteiro de obras da construção da barragem que marcou o início da ocupação proveniente de uma vila operária responsável pela construção e operação das obras da barragem. No canto superior direito da imagem, verifica-se o início das ocupações. Ao analisar a política de expansão e dispersão da população para cidades distantes do centro de Brasília, podemos entender a resistência da comunidade do Itapoã como uma manifestação singular do desejo popular. Essa resistência se manifesta como a expressão do anseio por moradia digna e pela preservação das raízes com o local, por parte dos descendentes da antiga Vila Paranoá. Além disso, a localização do Itapoã, próxima ao centro da capital, contribui para entender sua existência como forma de resistência.



Figura 4 Vila Paranoá Vista Aérea Em 1987. (Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.)



Figura 5 Obras De Construção Da Barragem Do Lago Paranoá Vista Aérea Em 1978. Fonte: Arquivo Público Do Distrito Federal.

A comunidade se formou a partir da ocupação de terras públicas, um processo histórico complexo em Brasília, marcado por disparidades socioeconômicas e pela luta por acesso à moradia. Frederico Holanda, em seu livro "A Invenção do Distrito Federal: Do Plano Piloto à Capital da República" (2003), faz uma análise contundente da questão das invasões de terras na capital: "Invasão é o eufemismo brasileiro para favela, referência à apropriação territorial indébita que a caracteriza. O termo não se aplica, contudo, à intensa e ilegal apropriação fundiária pelos grupos mais abastados, facilitada pela disponibilidade de terras no Distrito Federal e pela convivência do poder público". (Holanda, 2003, p. 56).

A resistência do Itapoã se configura como um contraponto à lógica de exclusão e segregação espacial presente nas políticas de expansão urbana de Brasília. A comunidade reivindica o direito à moradia digna, à memória e à identidade cultural, em um contexto de desigualdade social e disputa por terras. A luta da comunidade do Itapoã se conecta com a luta de outras comunidades em Brasília e no Brasil que reivindicam o direito à cidade e à moradia digna.

Ao examinarmos a localidade do Itapoã com maior atenção, identificamos características socioeconômicas que a aproximam da realidade das cidades satélites do Distrito Federal, moldando o perfil das classes C e D. Situada na porção leste de Brasília, o Itapoã abriga uma população de quase 65<sup>1</sup> mil habitantes, com uma média de renda familiar em torno de R\$ 1.041,70, o que está entre os valores mais baixos do Distrito Federal. Além disso, cerca de quase metade da população é oriunda de outros estados destacando uma grande parcela vinda de regiões do Nordeste.

---

<sup>1</sup> Fonte: <https://www.codeplan.df.gov.br>

Minha experiência como morador e, agora, professor de educação básica em uma das poucas escolas da região do Itapoã me proporciona uma visão singular sobre a vulnerabilidade social presente na comunidade. Essa perspectiva me permite compreender o papel fundamental que a escola assume como um equipamento essencial para a cidade e seus arredores. Para além de um espaço de ensino, a escola no Itapoã se configura como um pilar de transformação social, atuando na garantia da segurança alimentar de diversas famílias. Frequentemente, as refeições oferecidas na escola são as únicas nutricionalmente adequadas que os alunos têm acesso, evidenciando a grave situação de insegurança alimentar que assola a comunidade. Ao comparar a realidade do Itapoã com a do bairro vizinho, o Lago Sul, torna-se evidente a profunda disparidade socioeconômica existente. Essa disparidade se manifesta em diversos aspectos, como: renda familiar, infraestrutura e educação.

O contraste entre o Lago Sul e o Itapoã, em Brasília, é um retrato contundente das disparidades socioeconômicas que marcam a sociedade brasileira. De um lado, o Lago Sul se assemelha a regiões com alto Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), comparável ao de países europeus, ostentando alto padrão de vida, infraestrutura de qualidade e acesso a serviços e recursos privilegiados. Do outro, o Itapoã luta por melhores condições de vida, enfrentando desafios em termos de qualidade de vida, acesso a serviços básicos e oportunidades socioeconômicas. Essa dicotomia espacial reflete a lógica perversa da segregação urbana, onde áreas "luminosas", como o Lago Sul, beneficiadas por investimentos e recursos, coexistem com zonas "opacas", como o Itapoã, relegadas à negligência e à pobreza. Essa realidade, já descrita por Milton Santos em 1979, se perpetua e se aprofunda no Brasil contemporâneo, gerando um mosaico urbano marcado pela exclusão social e pela desigualdade.

A constatação da profunda disparidade entre o Lago Sul e o Itapoã, em Brasília, nos leva a refletir sobre as heranças coloniais que moldaram a gênese da nossa sociedade. A construção da capital, idealizada como um símbolo da modernidade em um país de origem colonial, esbarra na dura realidade das periferias, como o Itapoã, onde as desigualdades sociais se manifestam de forma contundente. Compreender esse contexto histórico e social é fundamental para realizarmos uma análise crítica e coerente do desenvolvimento urbano brasileiro e das políticas públicas implementadas. É necessário desvendar as complexas engrenagens que moldam a urbanização do país.

Para tal, permito-me relacionar o pensamento de Frantz Fanon (2022) com a gênese da cidade de Brasília, estabelecendo uma conexão entre as estruturas coloniais e as dinâmicas espaciais, centro e periferia que perpetuam as desigualdades sociais. Para Fanon, as formações coloniais deram origem a uma nova formação urbana, que denomina “a cidade maniqueísta”, no qual diferenças raciais e econômicas são hierarquizadas. Analisando a realidade urbana do Distrito Federal, é possível compreender como a organização do espaço reflete as relações de poder e alienação presentes na divisão espacial.

Durante o período de modernização do Brasil, Brasília foi construída com o objetivo de se tornar a capital que simbolizaria o progresso e a modernidade do país. No entanto, essa transformação urbana resultou no deslocamento da população que trabalhou na construção da cidade, sendo afastada do centro após sua inauguração. Essa dinâmica de deslocamento forçado e segregação espacial é um reflexo das estruturas coloniais e de centro-periferia presentes na sociedade brasileira. A cidade de Brasília, segundo Aldo Paviani (2007), é marcada por uma divisão espacial que reflete as hierarquias sociais e econômicas da sociedade brasileira.

A segregação espacial que marca a organização urbana de Brasília perpetua as desigualdades sociais, limitando o acesso a recursos e oportunidades para os habitantes das áreas periféricas. Essa marginalização não se restringe à esfera material, mas também impacta a identidade e o senso de pertencimento dos moradores, reforçando estigmas e estereótipos negativos. Relato de forma cronológica minha imersão neste lugar, que adquiriu um significado pessoal quando tive a oportunidade de contemplá-lo através dos olhos da historiadora e crítica de arte, Grace Freitas, um seminário ministrado por Grace Freitas, onde tive a oportunidade de conhecer sua pesquisa sobre Brasília e o projeto construtivo brasileiro. Embora a história da construção estivesse integrada ao currículo da escola pública que fez parte da minha educação, foi somente quando me tornei estudante universitário em uma instituição federal que comecei a compreender verdadeiramente o construtivismo e suas influências na arte brasileira em suas diversas manifestações.

A compreensão da estética singular presente em Brasília serve como ponto de partida para uma pesquisa que busca ativar práticas artísticas inovadoras. O objetivo central é perturbar as formas convencionais de experienciar a cidade, convidando o público a um novo olhar sobre seus espaços e significados. Uma afirmação contundente impulsiona o próximo subcapítulo: Vértice cruzamento dos eixos, a memória da construção de Brasília se configura como um deslocamento do passado para o presente. Através dessa lente, propomos uma breve discussão sobre essa paisagem em constante transformação, explorando as relações entre memória, identidade e o espaço urbano.



Figura 6 Avenida Comercial, Itapoã -DF, 2019

## 1.2 *Vértice cruzamento dos eixos*

Explorar a origem e a localização deste espaço é uma maneira de contextualizar minha pesquisa poética. A relação com essa paisagem influencia de forma objetiva a maneira como abordo a materialidade em meu trabalho e compreendo os conflitos presentes em suas diferentes camadas. Essa imersão converge com a perspectiva de Anne Cauquelin na invenção da paisagem, quando ela afirma que esta é uma complexa rede cultural que estabelece conexões entre a visão e o mundo: 'O que se pode ver, a paisagem pintada, é a concretização do vínculo entre diferentes elementos e valores de uma cultura, ligação que oferece um agenciamento, um ordenamento, por fim, uma 'ordem' à percepção do mundo' (Cauquelin, 2007, p. 23)."

É fundamental para o meu trabalho refletir sobre esta paisagem e perceber suas raízes no conceito de Brasília como projeto. Brasília foi originalmente projetada para abrigar meio milhão de habitantes, mas esse número foi rapidamente superado. Esse rápido crescimento populacional não foi previsto no programa do concurso do Plano Piloto, o que resultou na falta de um plano regional para gerenciar esse crescimento e distribuir os benefícios da urbanização por toda a região. O aumento populacional foi impulsionado por intensas lutas sociais pela consolidação de assentamentos precários e acampamentos de trabalhadores, que as autoridades da capital tentaram reprimir. Brasília tornou-se um campo de estudo essencial para compreender as lutas urbanas e a formação de regiões metropolitanas, como é o caso da cidade que trago como parâmetro de comparação no texto, Itapoã.

Essa configuração influencia o modo como o espaço urbano é percebido, especialmente na arquitetura. É fundamental situar o modernismo e sua tentativa estética de redefinir o espaço, que influenciou a configuração das cidades. 'Assim, por meio da arquitetura, vanguarda e Estado confluem na necessidade de construir uma cultura, uma sociedade e uma economia nacionais' (Gorelik, 2005, p. 14). O modernismo então passa a ser um projeto de estado no qual a arquitetura se tornará então o eixo fundamental. O nacional desenvolvimentismo, impulsionado pelo modernismo nacional, intensificou-se entre a construção do Palácio Capanema (1943) e a inauguração de Brasília (1960), marcando o fim desse período de desenvolvimento.

A arquitetura moderna no Brasil, desde seus primórdios na década de 1930, não se limitou a imitar um cânone estrangeiro. Ela foi uma resposta singular às demandas e à crise do modernismo da época. No contexto brasileiro, a arquitetura moderna assumiu uma forma específica, moldada pelas necessidades de representação simbólica do Estado e pela busca por uma identidade nacional que não se limitou ao modelo canônico internacional. Assim o planejamento e construção de Brasília, pode ser entendida tanto através de suas próprias dinâmicas internas quanto em relação às tendências internacionais da época. Ao referenciar Brasília, é importante considerar não apenas as comparações óbvias com outros modelos urbanos, como o funcionalismo e a organização New Town, mas também as diferenças específicas em relação a outras capitais construídas no "terceiro mundo", como por exemplo Chandigarh.

Essa abordagem enfatiza a singularidade de Brasília e sua complexa interação com os contextos local e global, mostrando como a cidade reflete não apenas uma resposta às necessidades internas do Brasil, mas também uma participação ativa nas discussões arquitetônicas e urbanísticas globais da época. Um exemplo notável desse paradigma é a Carta de Atenas, liderada por Le Corbusier, que propôs uma visão de cidade onde arranha-céus espaçados se interligariam por meio de vias expressas, situados em vastas áreas de vegetação. Segundo Wisnik (2012), o conceito da "Ville verte" (cidade verde) visava criar uma cidade-parque, afastando-se da densidade das antigas ruas urbanas que Le Corbusier, de forma satírica, chamava de "caminhos de burros," em favor de amplos espaços ajardinados. Essa espacialidade difere da ordem do esquema de Brasília, vale destacar que essa ordem vai além das abordagens tradicionais da urbanística modernista. Enquanto a Nova Objetividade buscava uma cidade funcionalmente adequada à produção socializada moderna e a planificação burocrática do pós-guerra visava à eficiência na gestão urbana dentro do contexto capitalista, a ordem em Brasília é descrita como algo que articula "sentido histórico e valores mitológicos". (Gorelick, 2005, p. 23)

Essa ordem em Brasília é vista como uma representação ampliada da modernidade, integrando valores coletivos e monumentais para simbolizar a vontade estatal de desenvolvimento e integração nacional. Em outras palavras, Brasília não é apenas uma cidade funcional, mas uma representação monumental de ideais históricos e culturais, a cidade foi projetada para simbolizar a vontade estatal de se criar um mito de desenvolvimento e integração nacional.

No período em que Brasília foi concebida e construída, a realização de uma cidade completa inevitavelmente corria o risco de se tornar imediatamente anacrônica, levando à cristalização de fórmulas urbanísticas e à rápida rigidez do planejamento. O risco de rigidez e anacronismo era muito maior quando se tratava de uma cidade completa como Brasília, dada sua escala e impacto significativos. Enquanto projetos urbanísticos menores podem ser mais facilmente adaptados ou modificados ao longo do tempo, uma cidade inteira enfrenta desafios muito maiores em termos de flexibilidade e capacidade de resposta às mudanças sociais, econômicas e culturais.

Considerando essa monumentalidade, é de suma importância revisitar a percepção de Brasília dentro do contexto mais amplo da história da arquitetura moderna e reconhecer sua relevância como um marco da modernidade latino-americana. Aqui me interessa a concepção de um domínio sobre a terra selvagem, a delimitação dos vértices. O gesto criador da cidade com seu traço monumental geométrico que virá distribuir sobre espaço um ordenamento arquitetônico seguindo uma monumentalidade do concreto armado. A ocupação do espaço através da construção de um grande traçado, que irá sublinhar o vazio sobre a ordenamento do espaço. O gesto relatado por Lucio Costa: “do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz”. Uma tomada de território que se assemelha a um gesto colonial preconizando uma possessão sobre uma terra virgem. Existe um gesto de apropriação que reflete essa elaboração estética e que se tornará um aspecto crucial de sua identidade. Costa (2018, p. 281) destaca que a elaboração em questão representa uma apropriação que remete, novamente, a outra aquisição, agora com evidentes influências coloniais. Essa repetição sugere uma tentativa de emancipação, recriando o gesto colonial como um meio para a nação 'se apossar de si mesma'.

No entanto, é importante considerar que ao ignorar a autoctonia, isto é, a origem nativa de um lugar, há o risco de instaurar um apagamento cultural, como apontado por Safatle (2024, p. 13). Isso implica na não valorização da identidade cultural e na ligação com a terra como elementos-chave na busca por autonomia e independência. Por isso, estamos diante de um gesto só possível à condição da anulação da historicidade do espaço, da contração temporal do presente, da consolidação do mito do espaço vazio a ser desbravado e desenvolvido" (Safatle, 2024, p. 13). Essa condição de esvaziar o que existia anteriormente, a fim de uniformizar um espaço, representa a síntese de uma aspiração estética para o país. Mário Pedrosa descreve essa abordagem como 'condenados ao moderno'. Nesse contexto, o conceito "da página em branco para escrita esvaziada" não se limita apenas à remoção física, mas também implica uma ruptura com tradições estabelecidas, permitindo uma nova expressão estética que reflete os ideais contemporâneos.

A capital com uma perspectiva voltada para o futuro e o potencial de impulsionar o desenvolvimento de todo o Brasil a partir do centro, sua construção partiu da premissa de que, ao implementar um planejamento urbano estruturado, seria possível criar uma cidade à imagem e semelhança dos ideais pretendidos. De modo que Brasília representaria a concretização dos princípios modernistas, regida pelo controle e a organização do espaço urbano, evidenciando a convicção de que a arquitetura e o planejamento urbano podem ser utilizados como ferramentas para promover mudanças na estrutura social. Segundo Certeau (2016), o discurso utópico e urbanístico desencadeia três operações distintas. Em primeiro lugar, ocorre a produção de um espaço descontextualizado, desvinculado de sua história e de suas conexões culturais e sociais.

Em seguida, estabelece-se um paradoxo de temporalidade atemporal, negligenciando tanto o passado quanto o futuro em prol de uma visão abstrata de cidade. E por fim, observa-se a criação da cidade como um sujeito universal e anônimo, desprovida de características individuais e transformada em um objeto suscetível a intervenções e manipulações. Certeau fundamentava suas ideias na tradição fenomenológica de Merleau-Ponty, ao discernir entre um espaço antropológico, intrinsecamente vinculado às experiências humanas, e um espaço geométrico, que é definido por coordenadas físicas e medidas. Nesse sentido, a noção de espaço transcende a mera descrição de dimensões físicas e se torna uma reflexão sobre a interação singular entre indivíduos e o ambiente que habitam. Ao considerar o espaço como uma entidade relacional e experiencial, emerge a compreensão de que cada lugar possui uma carga existencial única, moldada pelas vivências, memórias e práticas cotidianas dos que o habitam.

As reflexões sobre a forma como interagimos com o espaço encontram paralelo na abordagem de Georges Perec, que examina minuciosamente nosso ambiente familiar para questionar sua utilidade. Em seu livro "Espécies de Espaços", de 1974, Perec explora os diferentes locais que fazem parte do nosso dia a dia, desde o quarto até o mundo, passando pelo apartamento, prédio, rua, bairro, cidade, país. Ao listar as diversas funções desses espaços, ele provoca uma sensação de estranhamento em relação ao que consideramos familiar, destacando a diferença entre as funções isoladas e os diferentes modos como esses locais são utilizados, cada um atribuindo-lhes significados distintos através de práticas variadas. Isso evidencia não apenas a dimensão física dos espaços, mas também a importância das experiências humanas e das interações culturais na maneira como percebemos e nos apropriamos desses lugares.

Embora muitas críticas sejam direcionadas à espacialidade de Brasília, para o âmbito desta pesquisa é importante considerar esse princípio estético da criação de vazios como uma oportunidade para explorar possibilidades de interação com o espaço urbano.

Encaro esses vazios como locais de potencial criativo, onde é possível inserir elementos disruptivos que gerem ruídos e tensionem as estruturas preexistentes. Essa abordagem remete a posição de Georges Perec, que sugeriu formas de contornar o modelo de vigilância abrangente da modernidade tecnológica, demonstrando um sentimento positivo em relação à capacidade das práticas inovadoras de superar as limitações das estruturas funcionais. Assim como Perec, que respondia às críticas sobre o excesso de concreto e asfalto com uma perspectiva otimista, enfatizando a importância das cidades como espaços vitais onde a humanidade se desenvolve e se manifesta, é possível vislumbrar em Brasília uma oportunidade de transformação e reinvenção. Ao reconhecer a cidade como espaço a ser praticado, onde nos movemos, é possível adotar uma postura mais afirmativa em relação às suas características urbanas.

Essa visão criativa desafia as leituras que retratam Brasília de forma simplista, convidando-nos a enxergar seus vazios como espaços de potencial criativo e suas estruturas como oportunidades para a expressão. No contexto das vanguardas da década de 1960, um conceito fundamental que se destacou foi o de "espaço praticado". Esse conceito envolve a compreensão do espaço urbano não apenas como uma entidade física estática, mas como um ambiente dinâmico moldado pelas práticas sociais e experiências cotidianas das pessoas. A vanguarda dos anos 1960, exemplificada pelos Situacionistas, foi pioneira ao enfatizar o conceito de "espaço praticado". Além de criticar os modelos tradicionais de urbanismo, que frequentemente ignoravam as necessidades e desejos das pessoas comuns, também propuseram novas abordagens para a concepção e organização das cidades.

Em seu ensaio "Outra Cidade para Outra Vida" (1959), Constant Nieuwenhuys critica a tendência do planejamento modernista, que tende a priorizar a circulação motorizada e o conforto ambiental em detrimento de outras questões urbanas. O novo urbanismo defendia a construção de cenários que moldassem esteticamente o panorama das interações sociais. Dessa forma, a Internacional Situacionista almejava transformar a vida em uma experiência envolvente, prazerosa, criativa, imediata e crítica, recusando a divisão e o distanciamento impostos pelo espetáculo sobre a vivência do tempo e do espaço.

Constant Nieuwenhuys propõe que devemos evitar elementos estáticos e imutáveis, destacando que a variabilidade e a mobilidade dos elementos arquitetônicos são essenciais para uma relação flexível com os eventos vivenciados dentro deles. Essa concepção de "desvio" surge da incorporação das ideias de jogo de Johan Huizinga (1872-1945), para quem o jogo era um componente fundamental da cultura humana. Segundo Huizinga, o jogo permitia abrir possibilidades para um universo não utilitário, resgatando o caráter social e lúdico que estava se perdendo na massificação da vida moderna.

Adoto a abordagem criativa proposta pelos situacionistas para explorar esse contraste urbano de Brasília e Itapoã, traçando uma perspectiva sobre a experiência de viver em uma cidade periférica. Nessa análise, busco investigar seus modos e conflitos, além de propor obras em espaços públicos. O princípio orientador reside na tradução peculiar da cidade em que resido, caracterizada por suas ruas estreitas e um caos que assume uma forma própria. Além disso, considero alguns conceitos fundamentais da Internacional Situacionista (IS), como o "détournement", que envolve a apropriação e subversão de fragmentos culturais para a construção de novas situações. A palavra "détournement", que pode ser traduzida como 'desvio', também carrega o sentido de 'tomar de assalto'.

Sua prática é motivada pelo uso de elementos da cultura de massa contra o sistema estabelecido, revertendo o espetáculo contra si mesmo através da introdução de conotações subversivas. Os espaços de Brasília parecem ecoar a dimensão monumental e solitária das imagens de Marcel Gautherot (1910 – 1996), com seus contrastes fantasmagóricos sob um sol intenso. A partir desta imagem, estabeleço uma aproximação com as convenções do ambiente das galerias de arte no século XX, cuja formalidade segue a lógica uniforme do "cubo branco" - um ambiente neutro desprovido de influências externas. Uma imensa monumentalidade que transcende a formalidade das construções arquitetônicas para uma dimensão que se assemelha à escultura, revelando a relação topológica entre a base e a obra, ou seja, entre a paisagem e os edifícios. Essa estruturação segue uma lógica entre forma e superfície, características inerentes às bases da escultura no século XX. Como por exemplo, em Brancusi, no qual suas obras questionavam a própria função da estrutura narrativa, inclinando-se para o que é unitário e impossível de ser analisado, criando assim uma autonomia do mundo real por meio de uma forma unitária (Krauss, 1998, p. 125).

Essa espacialidade que se desenhou em Brasília, embora alinhada ao moderno e a na proposta de síntese das artes não seguiu de forma efetiva, preservou pela tradição formalista ao invés das vanguardas construtivas brasileiras contemporâneas ao projeto. Pensar nesse encontro fraturado, pode trazer uma condução imaginativa de espaços e espacialidades que poderiam suscitar maneiras de conduzir a experimentação da cidade. Além disso, é importante relacionar essa lacuna com as críticas elaboradas por Constant (1959), nas quais ele debate sobre a falta de ambientes estimulantes para a vida nas cidades verdes. Constant defende a ideia de aglomeração e concebe o ambiente urbano como um campo de jogo acessível a todos.

Esses princípios foram fundamentais no Urbanismo Unitário defendido pelos situacionistas, personificados por Constant, em oposição à segmentação funcional da cidade proposta pelos modernistas. Pensar nessa dinâmica espacial da paisagem possibilita fazer uma revisitação a prática situacionista de propor viver a cidade como um novo urbanismo, a partir das ideias de Constant e seu projeto “New Babylon”<sup>2</sup>, que expressa radicalmente uma abordagem transformadora da vida urbana e das estruturas sociais existentes, incorporando uma visão utópica de uma cidade futura, na qual o trabalho seria superado e substituído por atividades criativas e lúdicas. Conforme referenciado na Figura 7, pode-se notar a representação da cidade idealizada, com cores geométricas e vibrantes. A ausência de carros e ruas, a priorização do espaço para pedestres e áreas verdes constituem um planejamento que visava permitir a adaptação da cidade às necessidades dos habitantes.

Nova Babilônia quer ser o ambiente no qual poderíamos viver, deveríamos viver, gostaríamos de viver, se os fatores que impedem forem superados. O design é, portanto, baseado na automação completa da produção, em uma distribuição não comercial, ou seja, em uma distribuição baseada em necessidades de alimentos e bens de consumo, na exploração abrangente da terra, em uma urbanização total. Ao robotizar o trabalho, a população tem livre disposição de seu tempo; o interior de Nova Babilônia concentra-se em um modo de vida livre e criativo. (Constant 1961, tradução nossa) <sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Concebido e desenvolvido entre 1956 e 1974, o New Babylon é um projeto transdisciplinar e multimídia do artista holandês Constant Anton Nieuwenhuys, que buscava gerar e moldar um novo ambiente urbano que levasse à 'ocupação total da vida social'. Todo o empreendimento se baseava na premissa de que, em um futuro não muito distante, a crescente automação resultante do progresso tecnológico permitiria que os cidadãos se dedicassem exclusivamente a satisfazer seu desejo por brincadeiras e desenvolver plenamente seu potencial criativo" (CONSTANT et al., 2015, p. 6).

<sup>3</sup> New Babylon wants to be the environment in which we could live, should live, would want to live, if the factors that prevent it are overcome. The design is therefore based on the complete automation of production, on an a-commercial, i.e. on a needs-based distribution of foodstuffs and consumer goods, from the comprehensive exploitation of the earth, a total urbanization. By robotizing labor, the population has free disposal of its time; the interior of New Babylon is focused on a free and creative way of life. (Constant 1961)





Figura 8 Constant Nieuwenhuis - Playful Stairs, Amsterdam Historical Museum, 1968.

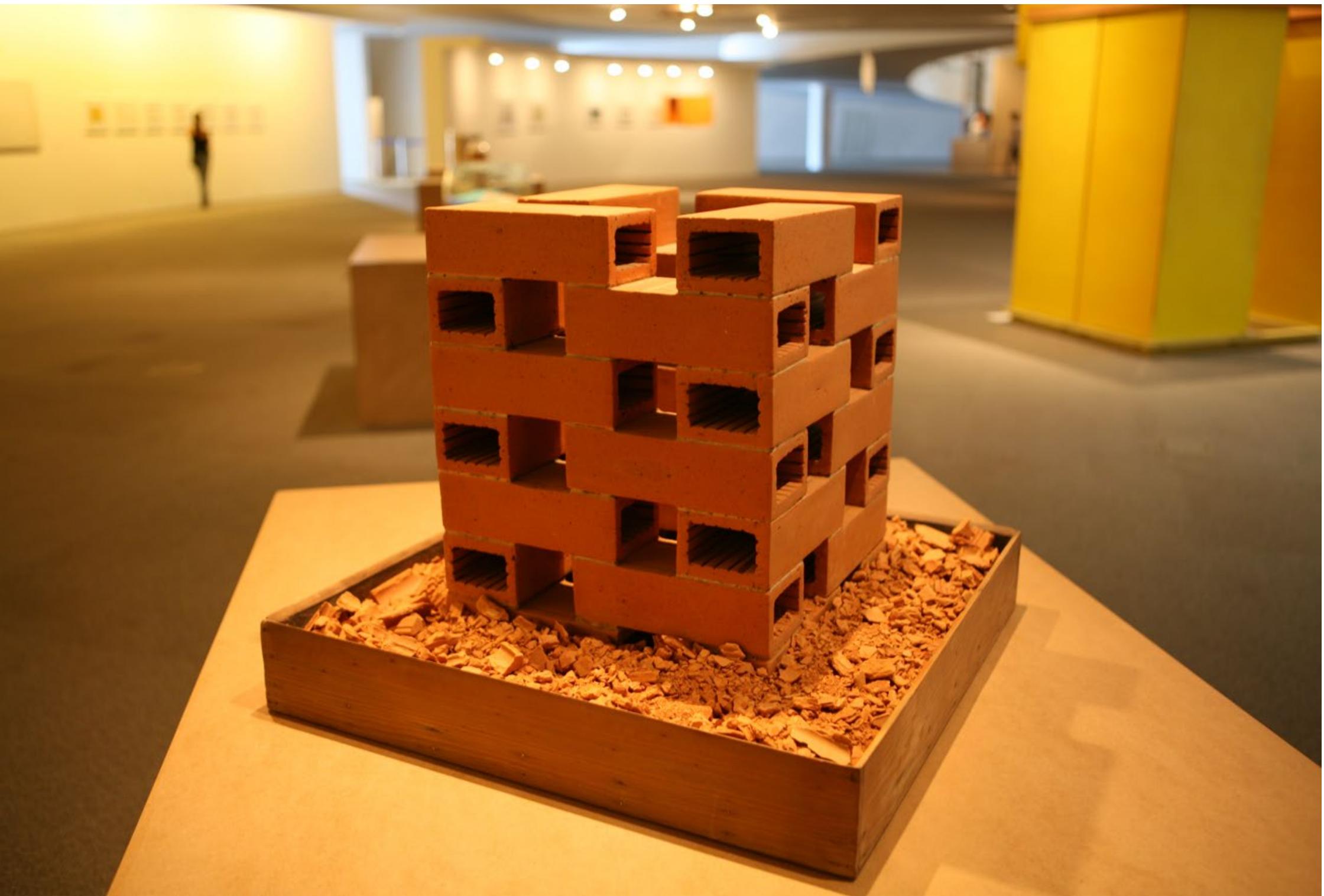


Figura 9 Hélio Oiticica, "Ready-Constructible N.I.", 1978.

Constant acreditava que essas estruturas restringiam a liberdade e a criatividade humanas. Em vez disso, ele propunha uma cidade composta por construções modulares e flexíveis, que poderiam ser adaptadas e reorganizadas pelos habitantes de acordo com suas necessidades e desejos individuais, como pode ser observado na Figura 8, no qual se oferece uma experiência mais tangível que desafia as noções convencionais de escadas no sentido de reinventar o espaço público. A reinvenção urbana presente em New Babylon está diretamente relacionada à maneira como Constant percebeu a força nos acampamentos de ciganos, onde suas habitações temporárias desafiavam a normalidade do lar e o sentido de pertencimento por meio de uma abordagem nômade.

Deste modo assim como outros situacionistas conceberam a revolução na vida cotidiana como uma condição fundamental para o surgimento de uma nova sociedade. Essa transformação dependeria primordialmente da promoção do lazer criativo e experimental, em contraposição às concepções tradicionais de produtividade e eficiência. Conforme Constant et al. (2015), a concepção de uma nova urbanização era baseada na ideia de 'setores' - espaços abertos e comunitários que se interligariam gradualmente, formando um amplo sistema urbano em constante mutação em escala global. Essa abordagem, fortemente influenciada pela noção de labirinto com suas conotações metafóricas e filosóficas, permeou sua obra, destacando-se como um elemento central conectado à ideia situacionista da "deriva".

A partir da ideia de labirinto é fascinante considerar a conexão de enfoque revolucionário, que remonta a grande parte da produção espacial a partir dos anos 60, que buscavam ir além dos objetos de arte estáticos, favorecendo experiências efêmeras e a criações de "situações". E a concepção de participação do público presente nas obras de Hélio Oiticica.

Em "*Ready-Constructible n.1*", Figura 9, há uma incorporação do conceito com seu design modular, incentivando o público a se tornar cocriador. Em outros seus projetos como: "Éden", Figuras 10 e 11, e "Barracão", Hélio Oiticica concebeu espaços domésticos vivenciais dentro do museu, configurando um mundo de lazer que contrasta com o racionalismo da sociedade e do próprio sistema de arte. Configurando um espaço de liberdade dentro de um espaço configurado. Esse cruzamento de eixos entre a esfera pública e privada estimulava o público a ocupar de forma lúdica um espaço inicialmente concebido apenas como passagem, transformando-o em um local de permanência. Hélio Oiticica estava atuando na interseção de um momento histórico no campo ampliado que se expande no entremeio da arte e com a arquitetura.

A metáfora do labirinto, presente tanto na *New Babylon* quanto em *Barracão*, está intimamente ligada à ideia de espaço como uma jornada de aventura e exploração. Essa concepção encoraja a liberdade de caminhar, explorar e vagar sem rumo certo, fundamentada na sensação de desorientação. Desafiando a concepção convencional e controladora do espaço urbano, há uma crítica também uma convergência de crítica ao conceito de "lazer alienado", como descrito por Guy Debord em seu livro "A Sociedade do Espetáculo". Hélio Oiticica explorava a ideia de lazer de uma maneira combativa, referindo-se a ele como "Crelazer". Para ele, não se trata de ocupar um espaço ou tempo específico. Mas sim viver o prazer e permitir-se o tempo para a preguiça, é uma atividade à qual um "criador" se dedica. (Oiticica 1969)

A concepção do Crelazer começa a se solidificar em 1967 e se desenvolve até o projeto Éden, em 1969. Nesse contexto, Hélio Oiticica reúne todas as suas experiências artísticas desde o neoconcretismo, abarcando criações como Cabines, Penetráveis, Tendas e Ninhos. É no âmbito do Éden que Oiticica apresenta o conceito do Barracão, concebido como um 'ambiente total comunitário do Crelazer'. (Favareto 2002)

O barracão incorporava as características das moradias na favela, expandindo os limites ao integrar elementos sensoriais e promover a participação ativa do espectador em suas instalações, evocando a ideia de abrigo. Hélio Oiticica via o princípio do abrigo como uma iniciativa cultural direcionada para explorar o que ele denominou de 'raiz brasil', contrastando com a folclorização dessa realidade. Para ele, o mundo popular não era apenas o cenário não formalizado; era uma fonte de vitalidade criativa que ele buscava capturar e refletir em obras como o Parangolé e a Tropicália. Longe de meramente estetizar o samba ou a vida nas favelas, o Parangolé incorporava a vivacidade cultural, a participação ativa e o espírito improvisador encontrados no ambiente da Mangueira, uma fonte de inspiração para Oiticica. Ele não se interessava apenas pelo 'precário', mas sim pela informalidade, a liberdade que transcende as barreiras sociais e intelectuais, escapando da passividade imposta pela moderna 'cultura globalizada'. Sua busca se concentrava na construção a partir dessa liberdade e das possibilidades que ela oferecia. A noção de labirinto se manifesta como um elemento chave em ambas as abordagens. No entanto, conforme apontado por Constant, essa perspectiva se distancia do conceito clássico do labirinto, o qual é caracterizado por não oferecer várias opções de escolha.

Explorando as conexões entre o popular e o erudito, o centro e a periferia, da arte à arquitetura, conforme expresso por esses artistas, estou delineando o cerne deste trabalho: a ideia de inovação, improvisação, subversão. Nessa perspectiva, parto dos meus deslocamentos, observando esses dois ambientes como espaços contrastantes. Brasília, com seus vastos espaços dominados pela predominante unicidade monocromática e o Itapoã com seus ruídos e movimento. Partindo da análise dos aspectos conceituais fundamentais de ambos os artistas, percebo que minhas práticas estão mais alinhadas a Hélio Oiticica.

Justamente por ser contra essa folclorização do popular, pois o artista, em última análise, não se aproximou da favela por uma necessidade extrativista, ele não se subordinava a um plano estabelecido que pretendesse usar as expressões das camadas menos favorecidas como meio para suas próprias finalidades. Da mesma forma, sua inovação artística não surgiu simplesmente de um desejo por novidade; seus experimentos formais com os parangolés na Tropicália emergiram precisamente a partir do encontro com essa outra realidade social.

Portanto, refletir sobre a estética apresentada por Hélio Oiticica torna-se relevante, como pude observar durante a exposição do artista no Centro Cultural de Brasília em 2023. No contexto atual, as obras de Hélio Oiticica encontram-se confinadas a espaços museológicos, sendo reconhecidas como patrimônio brasileiro devido à sua notável relevância para as artes visuais do país. No entanto, é imperativo refletir que sua expressão artística transcende esses limites, expandindo-se para além das fronteiras institucionais e desafiando a tendência de transformar a cultura em um mero objeto de patrimônio. Hélio Oiticica almejava em seus discursos integrar a favela à estrutura da sociedade dominante, buscando o oposto da atual tendência de romantizar a precariedade. Em sua abordagem, não se via uma glorificação, mas sim uma busca pela construção coletiva e inclusiva com o outro.

Assim como a reclusão das obras de Hélio Oiticica, o situacionismo se tornou uma tendência teórica entre artistas e arquitetos nos últimos anos. Andrian Gorelik observa: "A repetição ritual de certos slogans contestatórios se desvincula, na alta cultura artística e arquitetônica, de qualquer desafio que teste sua capacidade de compreensão crítica da realidade" (Gorelick, 2006, p. 25).

O autor sugere que as celebrações culturais e políticas urbanas, inicialmente vinculadas ao desfrute urbano e à diversidade pública, ao longo do tempo se revelaram associadas à espetacularização comercial e à fragmentação social. Essas características são comuns às cidades contemporâneas, frequentemente denominadas "cidades arquipélago". As abordagens situacionistas influenciaram uma concepção reconciliadora da cidade, e a deriva situacionista emergiu como um discurso e uma prática adequados para lidar com uma cidade marcada por conflitos. Como bem diz Hélio Oiticica: "Da adversidade vivemos!". Traduzindo para momento atual, isso ainda significa sobreviver. A radicalidade se tornou um gesto colecionável, e grandes projetos de arte não se concretizam sem aporte financeiro. Discorro sobre isso para situar meu trabalho, suas origens e as escolhas feitas para sua estruturação. Reflito sobre essa paisagem e suas contradições inerentes, buscando pensar em outras possibilidades de configuração, de forma ativar uma experiência estética além da contemplação passiva. Levando em conta sua natureza como um espaço em constante movimento, sujeito a transformações permanentes em sua aparência. No entanto, busco me afastar da fetichização e do caráter agressivo que permeiam a indústria cultural, que recorre ao espetáculo para comercializar produtos periféricos. Lembrar dos discursos de Hélio Oiticica é crucial para encontrar um exemplo de resistência e instrumentalização política. Assim como pensar o espaço como um elemento fundamental na experiência humana, como por exemplo em sua obra "Éden: Figuras 13 e 14", onde o espectador é convidado a dialogar de modo sensorial através de uma fusão com o espaço. Compreendido como uma ação contínua, movimento e processo de natureza especulativa, tentativa ou experimental. Esse conceito, além de definir a instalação "Éden" como um espaço destinado a experimentações estéticas, também caracteriza, principalmente, o próprio processo de formação artística do criador. Experimental torna-se um gesto criador do artista, integrando a esfera crítica, reflexiva e construtiva.



Figura 10 Hélio Oiticica, Éden, 1969.



Figura 11 Hélio Oiticica, Éden 1969.

Essas reflexões nascem da cidade em que resido, uma paisagem que utilizo como uma paleta de expressões poéticas, essa paisagem se caracteriza por ser um espaço heterogêneo composto por diversas materialidades e superfícies. A cidade de Itapoã, por exemplo, estabelece uma espécie de performance material em constante mutação, um ciclo incessante de construção, desconstrução e reconstrução. As representações visuais presentes de forma aleatória ao longo do texto, ilustram essa dinâmica. Elas evidenciam um padrão constante e vital na tessitura do espaço urbano: o ciclo contínuo de construção, desconstrução e reconstrução. Essa sequência incessante e iterativa revela a dinâmica intrínseca desses ambientes, ressaltando a natureza fluida e mutável das estruturas urbanas. As imagens que considero como uma paleta criativa e que se manifestam como recursos inventivos não se limitam apenas ao contexto visual das cenas capturadas; Elas transcendem e se entrelaçam à trama dos meus trabalhos artísticos. Através dessas criações, meu objetivo não é apenas expor a evolução do processo construtivo, mas também acentuar, de maneira profundamente significativa, a transitoriedade inerente à própria essência das estruturas retratadas. Mesmo quando parecem estar concluídas e estáticas, essas estruturas revelam-se efêmeras, em constante mutação e metamorfose. Elas desafiam a noção convencional de perfeição imutável, convidando à reflexão sobre a beleza na impermanência e na transformação contínua. Cada imagem capturada e cada obra criada são testemunhas de um ciclo vital, onde a transitoriedade não é uma falha, mas sim uma celebração da essência dinâmica e fugaz do mundo periférico.



Figura 12 Imagens Surrupiadadas do Cotidiano, Acervo Próprio, 2023



Figura 13 Imagens Surrupiadadas do Cotidiano, Acervo Próprio, 2023

## **2.2 *Vértice para fora do quadro***

A analogia entre um núcleo sólido e a expansão periférica é relevante para compreender a disposição espacial do Distrito Federal. Aqui, estabeleço uma aproximação com as origens da arte, que se manifestam na quebra da estrutura retangular da tela e na dissolução da base que fixava a escultura num espaço estático. Essas ações despertaram o desejo de conferir uma amplitude ilimitada à obra, uma dimensão expandida. No centro do Distrito Federal encontra-se Brasília, uma cidade planejada, com suas cidades satélites circundantes às margens. Essa forma de ocupação exemplifica características presentes na imagem dos sistemas dinâmicos da teoria do caos, pois uma extensa faixa populacional vive aglomerada entre um sistema caótico e outros em um sistema harmônico arquitetônico. As primeiras são atraídas pela necessidade de trabalho e renda na metrópole, ao mesmo tempo em que são repelidas por um sistema social que restringe seus direitos de participação, como o direito ao lazer e o direito à cidade. Essa dinâmica binária entre centro e periferia marca a construção histórica e social das colônias, evidenciando a complexidade do processo urbano.

Para Milton Santos, (Santos, 1959) o conceito de centro e periferia nas grandes cidades está intrinsecamente ligado à estruturação e organização do espaço urbano, tanto em termos econômicos quanto sociais. Da mesma forma que ocorre globalmente, a dinâmica centro-periferia também se manifesta no interior das grandes cidades. No centro das metrópoles, encontram-se os bairros mais valorizados e com uma infraestrutura urbana mais desenvolvida, concentrando as atividades econômicas e culturais mais importantes da cidade, tais como centros financeiros, sedes de empresas, universidades, hospitais, museus, teatros, entre outros.

Nessa região também se localizam os imóveis mais caros e a elite econômica da cidade. Por outro lado, na periferia situam-se os bairros mais distantes do centro, com infraestrutura urbana menos desenvolvida. É nessa área que se concentra a população de baixa renda e onde surgem os problemas sociais, como desemprego, violência, exclusão social e falta de acesso a serviços públicos de qualidade, entre outros desafios. Geralmente, esses bairros possuem uma economia baseada no comércio informal, atividades de baixa qualificação e serviços precários.

Assim, a configuração centro-periferia nas grandes cidades reflete desigualdades socioeconômicas e espaciais, que geram diferentes oportunidades e condições de vida para os seus habitantes. A compreensão dessa dinâmica é fundamental para a formulação do entendimento do ordenamento urbano na sociedade brasileira, de acordo com Milton Santos, a dinâmica centro-periferia presente nas grandes cidades é resultado das relações sociais e econômicas que ocorrem no espaço urbano, marcadas por desigualdades e exclusão. Sob essa perspectiva, Brasília é considerada uma cidade que foi projetada e construída com base em um modelo de urbanismo que priorizou a eficiência e a funcionalidade, a cidade foi concebida a partir de um plano urbanístico rígido, dividindo-a em áreas claramente delimitadas e separadas por grandes avenidas e viadutos. Essa organização espacial resultou em uma cidade fragmentada, com pouca interação entre suas diferentes regiões.

Além disso, é importante ressaltar os impactos que atualmente afetam as populações que residem nos arredores do Distrito Federal, a região do entorno. Essas cidades surgiram a partir da higienização e do deslocamento dos mais vulneráveis das periferias de Brasília. Essas comunidades muitas vezes são mantidas à distância devido à falta de transporte público eficiente, porém são atraídas para o centro devido à necessidade de mão de obra barata.

A partir das ideias do geógrafo, percebe-se que a cidade de Brasília é um exemplo síntese para discutir o modelo do urbanismo moderno. A exclusão da participação coletiva dos circuitos dominados pela racionalidade hegemônica, como o planejado centro de Brasília, leva uma parcela da população a procurar alternativas para contornar suas próprias "irracionalidades" (Santos, 2009). Milton Santos denomina esse movimento como "contrarracionalidades", referindo-se a um conjunto de atividades que se contrapõem à lógica racional predominante.

Essas ações oferecem o vocabulário necessário para que as áreas periféricas, caracterizadas por uma racionalidade não dominante, apresentem opções diferentes dos modelos de urbanização em vigor. Nas periferias, longe das amarras da vigilância normativa, há uma pulsação livre e diversa. Com agentes atuando em suas realidades singulares, uma contraposição que se assemelha a críticas a arte abstrato-geométrica devida a sua rigidez ao invés do espontâneo, seu excesso de intelectualidade. Parecido também com um corte na realidade, aqui alinho a oposição entre o gesto da pincelada ou do lápis que marca a tela. O que Fontana introduziu ao realizar incisões com uma faca na tela, criando uma tridimensionalidade que intensifica a plasticidade desse espaço. Isso torna visível o lado oposto da pintura, incorporando-o como elemento plástico do próprio suporte, transcende a sua simplicidade original para elevá-lo ao nível de forma e expressão.

Refiro-me a esse contexto para identificar os padrões das cidades periféricas, que incluem suas características orgânicas, como ruas estreitas, falta de calçadas, sistema ineficiente de coleta de lixo e uma sensação geral de precariedade. Em contraste com essa realidade e a regulação do espaço, surge a oportunidade para a aplicação das ideias de Milton Santos sobre "contrarracionalidades". Isso abre espaço para a realização de ações improvisadas que, ao serem postas em prática, procuram lidar com a precariedade de forma criativa.

Percebo meu trabalho como parte desse contexto, pois ele me instigou a me aventurar na pesquisa acadêmica e se conectar à uma atmosfera de artistas que investigam a cidade e dialogam com sua realidade urbana por meio de suas obras. A situação de marginalidade se torna um combustível para enfrentar a realidade imposta, como Paulo Freire já dizia: “É na transformação de sua situação opressora que os oprimidos podem recuperar sua humanidade e, assim, se libertar também dos opressores.” (Freire 2005)

É nesses espaços informais que as contrarrazões se manifestam, buscando alternativas para lidar com a falta de racionalidade. A configuração polinuclear do Itapoã cria uma paisagem multifacetada, caracterizada pela informalidade e indicativa de processos bastante espontâneos na produção do espaço urbano. Destacam-se as ruas com residências em constante construção, muros incompletos e a utilização de diversos materiais na autoconstrução em algumas vezes ao lado tem-se casas de alto padrão protegidas por cercas elétricas. Essa clara disparidade no espaço revela uma organização espacial heterogênea, com microáreas que evidenciam uma segregação socioespacial dentro da própria cidade. A periferia não deve ser considerada como um espaço homogêneo; pelo contrário, ela é composta por microssistemas e circuitos distintos. Como acadêmico, reconheço que há áreas na cidade nas quais, apesar da proximidade, não conseguirei compreender com profundidade adequada. Posso transitar por elas, mas meu senso de pertencimento é limitado. Essa situação gera uma reflexão sobre a identidade, pois me coloca em um estado de limbo em relação ao meu pertencimento. Embora habitando a periferia e tendo acesso à universidade, meu alcance e compreensão em ambos os ambientes são limitados. Não me encontro nem nas camadas mais baixas da sociedade, nem em uma elite acadêmica específica.

Minha perspectiva da periferia, portanto, difere da de um trabalhador que precisa acordar de madrugada para ir "ralar". Cito essa diferença para evitar reproduzir simetrias equivocadas e a glamourização de uma "estética da periferia" como modo de vida. Tal glamourização celebraria a precariedade socioeconômica da periferia de forma até mesmo extrativista. É importante evitar simplificações da dicotomia entre periferia e centro, pois essa visão não abrange as complexidades e diversidades presentes nessas áreas. Isso explica, em parte, por que os programas de habitação popular muitas vezes têm um efeito esterilizante, ao planejar cidades de cima para baixo sem considerar sua organização interna.

Diante disso, um verso potente surge em minha mente: "Um bom lugar se constrói com humildade, é bom lembrar." Essa frase do rapper Sabotage encontra ressonância na obra magistral de Paulo Freire, "Pedagogia do Oprimido". Ambas as perspectivas enfatizam a importância do pensamento local como elemento essencial na construção de ferramentas para lidar com a realidade da periferia. A periferia é um lugar marcado pela sobrevivência, onde os indivíduos criam suas próprias técnicas para existir. Um exemplo notável é a construção de moradias, muitas vezes realizada com recursos precários, mas com grande engenhosidade e criatividade. Milton Santos (2009) destaca que a principal forma de relação entre o homem e o meio é mediada pela técnica. É através da técnica que o indivíduo produz o espaço, definido por Milton Santos como "um conjunto de meios instrumentais e sociais, com os quais o homem realiza sua vida, produz e, ao tempo, cria espaço" (2009, p. 49).



Figura 14 Imagens Surrupadas Do Cotidiano, Acervo Próprio, 2023.



Figura 15 Imagens Surrupiadadas Do Cotidiano, Acervo Próprio, 2023.

A técnica na periferia não se restringe à simples reprodução de modelos preexistentes; ela se manifesta de maneira criativa e inovadora, atendendo às necessidades específicas das comunidades locais. Por exemplo, na Figura 19, trabalhadores encontram formas criativas de sobreviver em meio aos canteiros de obras da construção da capital. Outro exemplo é a criação de hortas comunitárias, que fornecem alimentos frescos e saudáveis para a população, além de promover a integração social. A reciclagem de materiais é outro exemplo significativo, contribuindo para a preservação do meio ambiente e gerando renda para os catadores. A ocupação urbana da periferia também pode ser compreendida como uma manifestação técnica. Com o aumento da densidade populacional no Distrito Federal, surgiram padrões específicos de organização espacial nas cidades satélites, muitas vezes resultantes de ocupações, apresentando tanto arranjos retilíneos com foco comercial quanto formas mais orgânicas e sinuosas voltadas para a habitação. Essas ocupações, frequentemente marginalizadas ou negligenciadas, exigem objetos técnicos que se adaptem às suas necessidades específicas. Nos próximos capítulos, abordarei essa ideia em mais detalhes, estabelecendo um paralelo entre os objetos técnicos desenvolvidos por agentes locais para sobreviver (conforme concebido por Milton Santos) e as estratégias utilizadas pelos artistas da periferia. Como os artistas lidam com as condições impostas pela realidade da periferia? Frequentemente, eles recorrem à gambiarra para criar suas obras, desafiando o circuito convencional de produção. Essa abordagem revela uma profunda conexão entre a expressão artística e a habilidade de adaptação criativa às condições locais. As obras de arte da periferia refletem a dinâmica dos objetos técnicos adaptados para a sobrevivência nas comunidades, evidenciando a resiliência e a criatividade dos seus habitantes.



Figura 16 Trabalhadores No Canteiro De Obras, Distrito Federal, 1958. (Fonte: Arquivo Público do DF)

## 2 LINHAS DE FUGA

## **2.1 *Táticas de construção de uma paleta pelo cotidiano***

Para guiar minha produção, sigo uma lógica normativa que parte da observação das práticas cotidianas desafiadoras do controle da paisagem e da confrontação da ordem urbana predominante. Meu objetivo é analisar essas expressões resultantes da rotina diária, as quais ganham vida espontaneamente. Estas expressões desempenham um papel fundamental na composição da minha paleta artística, que continuamente nutro e enriqueço por meio de uma observação atenta da paisagem. É nesse processo que descubro formas de construção autônomas e originais. Ao percorrer as paisagens urbanas, é possível vislumbrar uma abertura para a expressividade, encontrando-se nas ruas uma multiplicidade de elementos: construções, fachadas vibrantes em cores, fragmentos e aglomerações de materiais.

Essa observação minuciosa das dinâmicas urbanas revela a repetição marcante de elementos, convergências de linhas e tramas que se entrelaçam, gerando uma paisagem singular. Essa saturação do espaço, com seus avanços e recuos de planos, compõe um desenho urbano peculiar, caracterizado por um território de improviso, precariedade, desorganização e desequilíbrio. Este caos aparentemente desordenado, no entanto, assemelha-se às expressões que emergem das práticas cotidianas desafiadoras, nutrindo assim a minha própria concepção artística. É nesse cenário de múltiplas tramas em operação simultânea que encontro inspiração para desenvolver uma paleta e formas de construção autônomas, refletindo a espontaneidade e a riqueza presente na paisagem urbana.

Ao mergulhar nas reflexões sobre essas intrincadas tramas, percebi uma conexão profunda com a maneira como a hachura preenche o vazio de uma superfície, o que evoca uma linguagem que sempre me fascinou: a prática do desenho.

A hachura, como uma técnica visual, oferece a possibilidade de enfatizar pontos específicos com rapidez e despretensão, proporcionando uma expressividade singular. Essa abordagem ecoa com o foco principal que perseguia durante minha graduação em Artes Visuais, onde alimentava um fascínio por destacar a importância do traço e da forma na prática do desenho. Era um momento de exploração e descoberta, onde eu buscava compreender como as linhas e as formas poderiam capturar a essência e a complexidade do mundo ao meu redor. Assim, a utilização da hachura como uma ferramenta visual tornou-se uma aliada na expressão de minhas inquietações e na busca em transmitir a singularidade destas paisagens e das experiências vividas.

Essa experiência acabou influenciando profundamente a maneira como eu abordava meus trabalhos em arte urbana naquela época, buscando explorar traços rápidos e desapegar das formas pictóricas convencionais. No início do movimento do Grafite, havia uma ideia anárquica que questionava tanto o uso dos materiais quanto a subversão do espaço urbano. No entanto, ao longo do tempo, percebi que, como qualquer expressão cultural diante da predominância da cultura do espetáculo, o grafite também acabou desenvolvendo suas próprias amarras. Uma das principais limitações que me incomodava era a dependência do spray como um elemento normativo e referencial dentro do contexto do grafite. Eu questionava a necessidade de usar esse material específico como validação da expressão artística. Além disso, os altos custos desses materiais os tornavam inacessíveis para mim, levando em conta minha situação econômica naquela época.

O grafite, em sua essência, representa a liberdade de expressão. No entanto, a crescente comercialização e institucionalização da arte urbana geraram um sentimento de exclusão e restrição. Essa realidade me incomodava profundamente, despertando em mim a busca por alternativas criativas e subversivas, tanto conceitualmente quanto politicamente.

Ansiava por romper com as amarras do spray e explorar novos caminhos. Desejava uma expressão mais livre e autônoma, que não se limitasse às regras e imposições do mercado. Nesse contexto, voltei meu olhar para materiais mais acessíveis e presentes no meu entorno. Comecei a experimentar com sofás, camas, colchões e racks abandonados nas ruas, objetos que representavam a obsolescência programada da sociedade de consumo. A ascensão econômica das classes C e D, impulsionada pelo consumo durante os governos Lula, intensificou essa cultura descartável. Móveis de baixa qualidade, produzidos em massa para atender à demanda crescente, logo eram abandonados, tornando-se resíduos volumosos e poluentes.

Era comum encontrar móveis abandonados nas ruas, como sofás, camas, colchões e racks. Esses móveis, muitas vezes de baixa durabilidade eram produzidos em massa para atender à demanda de consumo, representavam uma obsolescência material que eu convencionei chamar de "Estetização Casas Bahia". Está presente uma análise mais detalhada desse período em um próximo capítulo, explorando o impacto do consumo na sociedade brasileira e como as condições materiais influenciam no meu processo de produção artística. Essa realidade me impactou profundamente. Percebi que a obsolescência material não se limitava aos objetos, mas também se estendia à própria vida humana. A busca incessante por novidades e a obsessão pelo consumo desenfreado geravam uma sociedade descartável. Foi nesse contexto que meu processo construtivo se iniciou. As formas e texturas dos sofás e camas abandonados me remetiam aos chassis das telas de pintura.

Comecei a utilizá-los como suporte para minhas obras, explorando a relação entre o cotidiano, o consumo e a arte. Surpreendentemente, eram feitos da mesma madeira, o Pinus. Esses "chassis" descartados passaram a ser para mim não apenas uma fonte de inspiração, mas também uma metáfora eloquente da sociedade de consumo descartável.

Cada estrutura abandonada parecia contar uma história própria, testemunhando a rápida obsolescência de objetos que poderiam ser reutilizados ou restaurados, mas eram facilmente descartados em favor de substituições novas. A transformação desses “chassis”, originalmente destinados a sustentar algo útil e confortável, em elementos negligenciados e descartados, ecoava o ciclo de consumo sem consideração pelo desperdício ou pela oportunidade de reutilização criativa. Assim, aquilo que muitos viam como resíduo ou abandono, para mim se tornou uma fonte de reflexão sobre os hábitos de consumo e a necessidade premente de repensar nossa relação com os objetos e materiais que utilizamos.

Isso me levou a questionar a natureza efêmera dos objetos e a refletir sobre as estruturas subjacentes que sustentam nosso ambiente urbano. O que fica contido na interioridade das coisas, Manoel de Barros (1916 – 2014) nos lembra: "As coisas não têm só aparências, elas têm intimidades", o poeta convida a reconhecer que as coisas possuem uma dimensão mais profunda, uma intimidade que vai além do que podemos perceber visualmente. Instigando a buscar essa intimidade, a desvelar as camadas ocultas e descobrir a essência das coisas. Ou quando ele afirma que: "as coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis: elas desejam ser olhadas de azul", O poeta nos coloca a refletir sobre uma perspectiva poética e imaginativa ao olhar para as coisas. Sugerindo que as coisas não se contentam em ser vistas de forma racional e lógica, mas desejam ser olhadas com um olhar poético.

A partir dessa desaceleração, que resultou em coletas para evitar a necessidade de adquirir material considerado "adequado", o processo artístico começou a se desenvolver, explorando a reutilização dessas estruturas abandonadas como suportes para minhas criações. Eu via nesses objetos descartados uma oportunidade de ressignificar, de dar uma nova vida a algo considerado obsoleto. Como também a observar atentamente as tramas presentes como um ruído na paisagem, pude perceber minha atração e fascínio pela linha. A linha que, com sua presença marcante, tem o poder de criar planos e camadas, avançando e recuando nas fachadas dos sobrados, como se estivesse semeando sombras e contrastes. Essas linhas presentes nas fachadas, nas amarrações das lajes, ganhando vida própria, delineando formas e contornos que interagem com a luz e o espaço ao seu redor. Elas criam uma dinâmica visual, revelando profundidades e texturas que enriquecem a percepção da paisagem urbana. Ao explorar essas tramas e os jogos de luz e sombra que as acompanham, encontro um universo de possibilidades criativas.

Cada linha traçada é uma escolha cuidadosa, uma decisão que afeta a percepção e a experiência do espectador. As sombras criadas pelas linhas trazem uma sensação de volume e profundidade, adicionando uma dimensão extra ao ambiente. Cada elemento da estrutura linear se ativa em interação com o ambiente ao seu redor. Sua disposição no suporte cria um campo específico. Os pontos de interseção com os planos da parede delimitam precisamente a extensão alcançada pelo corpo, detalhando a circulação ativa do agente, como pode ser observado a seguir nas Figuras 20 e 21.



Figura 17 Registro Hachuras, Campo De Experimentações, Residência Naco, Olhos D'água - GO - 2015



Figura 18 Imagens Surrupiadadas do Cotidiano, Acervo Próprio, 2023.



Figura 19 Detalhe de Obra, Marcos Antony - 2014. (Acervo Próprio)



Figura 20 Marcos Antony, Galeria Elefante - Brasília – 2014. (Acervo Próprio)

Nessa sequência de processos, avançamos do bidimensional para o tridimensional, criando conexões entre a linha física e a trama resultante das amarrações de madeira. A estrutura em madeira, conforme ilustrado nas imagens anteriores, foi construída em diálogo com a arquitetura do local, incorporando a circulação do ambiente, especialmente ao redor da escada. Aqui começo a perceber a cor como um elemento que causa um impacto visual significativo. As influências e estímulos que impulsionaram e expandiram meu trabalho são variadas, provindas de artistas e movimentos que exploram novas formas de estruturar ao espaço e contextualizar objetos. Cada um desses artistas com suas práticas espaciais, contribuíram para a minha visão artística e inspiraram a experimentar e repensar as convenções da obra com o espaço.

Este referencial é o alicerce de meu processo criativo, um mapa intricado em busca de territórios de metamorfose, sem se prender a limites formais ou materiais. Impulsionado por uma abordagem conceitual que denomino 'condução poética', utilizo a prática de 'apropriação', uma forma de 'surrupiar' como é conhecida nas margens criativas, e transformo esse ato em uma expressão artística de 'tomada de assalto'. Essa navegação entre diferentes estratos e contextos funciona como uma imensa colagem em constante evolução, onde elementos se conectam e ganham nova configuração. Do caos aparente brotam contornos singulares, refletindo múltiplos universos que se entrelaçam na superfície, como um parasita que extrai fragmentos para nutrir sua expressão. Essa colagem vasta de referências evoca a figura da gambiarra, uma forma de desafiar a ordem estabelecida ao se reinventar por necessidade e engenhosidade. A habilidade de se posicionar como algo independente, percorrendo os limites periféricos e desafiando as fronteiras entre camadas que instigam a instabilidade criativa, delineia um território próprio, enigmático e em constante evolução

## **2.2 Tática de construção/desconstrução/reconstrução**

As explorações dos processos e artistas abordados neste texto representam uma arquitetura conceitual que permeia meu trabalho: uma colagem de múltiplas camadas. É uma estrutura na qual cada parte é afetada e modificada, como um gesto de apropriação de algo que está inerte, desprovido de função. Práticas comuns em ambientes periféricos são descritas como 'tomar de assalto', delineando novas maneiras de criar a partir do que já foi construído e estabelecido. O espaço desempenha o papel de mediador na criação, originando-se de um lugar imaginado que, para se manter, precisa se estruturar de alguma forma. Como parte do propósito desta tese, foram investigados métodos apropriados para a autoconstrução periférica, investigando suas habilidades espaciais e suas paletas de cores. Meu objetivo foi criar obras com essa dinâmica performática, o que, em termos convencionais de produção, pode ser chamado de 'paleta construtiva', adequada para analisar a especificidade do contexto local. Nesse sentido, é útil considerar minhas próprias estratégias neste empreendimento. Faço uso da metáfora de 'tomar de assalto' como uma forma de empréstimo, estabelecendo uma conexão com o conceito de 'fazer' de Certeau para desorganizar estrategicamente algumas ideias sobre movimento espacial e controle. Uma abordagem específica do local dentro desse quadro é a invocação do conceito de "topophilia" de Yi-Fu Tuan (Tuan, 1974). Para Tuan, "topophilia" refere-se ao amor ou apego emocional que os seres humanos têm em relação a determinados lugares. Está relacionado à nossa conexão emocional e afetiva com o ambiente construído, a paisagem e as memórias e experiências vivenciadas em locais específicos.

Essa abordagem enfatiza a importância dos vínculos emocionais subjetivos que estabelecemos com o espaço. Nesse contexto, busquei estabelecer um "conjunto de ferramentas" para análise, a fim de explorar questões relacionadas à organização espacial, práticas e significados sociais. É importante ressaltar que essas ferramentas são para conceituar obras precárias e efêmeras, o que se torna útil para minha exploração das estruturas teóricas que foram usadas em diálogo com a construção específica do local. De acordo com Certeau, a cidade é um sistema organizado e estruturado, projetado e controlado por instituições e autoridades urbanas. No entanto, ele enfatiza que os habitantes da cidade não são simples espectadores passivos, mas também agentes ativos que exercem suas práticas e estratégias diárias para se locomover, habitar e experimentar a cidade. Ele descreve essas práticas diárias como "táticas", que são formas de apropriação do espaço pelos indivíduos, frequentemente realizadas de maneira criativa e não autorizada. Essas táticas permitem que as pessoas negociem e subvertam as estruturas e regras estabelecidas na cidade, criando espaços de resistência e liberdade.

Certeau ressalta a distinção entre "espaço" e "lugar". O espaço representa a dimensão física e objetiva da cidade, enquanto o lugar refere-se à dimensão subjetiva e simbólica moldada pelas experiências individuais. Ele argumenta que os indivíduos transformam o espaço em lugares por meio de suas práticas cotidianas, conferindo-lhes significado e construindo narrativas pessoais. Essas transformações no espaço são o resultado de um conjunto de práticas e táticas adotadas pelos indivíduos de modo se apropriarem do ambiente urbano de forma não autorizada. Essas práticas diárias ocorrem nas margens das estruturas dominantes, explorando as brechas e fissuras no tecido urbano.

Elas podem incluir atividades como caminhar por ruas não planejadas, ocupar espaços públicos de maneiras não convencionais, criar espaços temporários de convivência e buscar rotas alternativas para evitar a vigilância ou as restrições impostas pela cidade.

Ao estabelecer o uso marginal da cidade, Certeau destaca a agência dos indivíduos comuns, que encontram maneiras criativas e subversivas de se relacionarem com o espaço urbano. Essas práticas, muitas vezes efêmeras e invisíveis, são formas de resistência às estruturas dominantes e à lógica do poder. Elas representam a capacidade dos indivíduos de exercerem sua liberdade e criatividade, mesmo diante das imposições e restrições urbanas. É importante ressaltar que o trabalho de Certeau não romantiza a marginalidade ou a ilegalidade, mas sim procura entender e valorizar as formas de resistência e criatividade presentes nas práticas cotidianas dos indivíduos marginalizados nas grandes cidades. Sua abordagem nos convida a reconhecer e apreciar as vozes e experiências dos indivíduos comuns, frequentemente negligenciadas nas narrativas dominantes da cidade. Na verdade, Certeau nos oferece uma perspectiva enriquecedora sobre a marginalidade nas grandes cidades. Uma ideia central que percorre essa abordagem é a imagem persistente de objetos precários: ações, situações e atravessamentos que mal se sustentam e exigem cuidado e atenção.

A reconfiguração das formas do cotidiano dentro de uma lógica de diferenciação é uma característica presente em diversas práticas artísticas. O desvio ganha ainda mais relevância com o movimento surrealista e adquire uma dimensão revolucionária com a Internacional Situacionista. Essas vanguardas, ao privilegiar objetos comuns em detrimento dos materiais tradicionais, inscrevem a essência da arte contemporânea, que passa a se interessar pelas formas presentes no cotidiano que nos cercam.

Uma convergência dessa prática pode ser encontrada no conceito de "pós-produção" cunhado por Nicolas Bourriaud, que descreve as práticas artísticas que se baseiam no uso de formas já produzidas. Esse conceito se expande ainda mais com os artistas dos anos 90, que se aproximam de forma prática da noção de "maneira de fazer" desenvolvida por Certeau. Por sua penetração no cotidiano, essas práticas artísticas atuam de maneira política dentro da agenda prática do dia a dia. Ao ressignificar e se apropriar do excesso de produção, desviando e recompondo uma complexa rede de signos e significados, essas práticas estabelecem uma crítica ao sistema produtivista. Elas se manifestam por meio de usos anti-utilitários, diferentemente do que ocorria com os artistas conceituais nas décadas de 1960. Nesse contexto, o desvio da superprodução da sociedade capitalista não parece mais se basear na retenção ou iconoclastia, mas sim na transformação e recontextualização criativa desses objetos.

A precariedade como tática estética contemporânea está intrinsecamente ligada a transformações significativas na sociedade, especialmente na era do capitalismo pós-tardio. A relação entre a precariedade estética e a era do descartável reflete uma realidade econômica que influencia tanto o consumo quanto o trabalho. Segundo Bourriaud, essa conexão permeia toda a estética contemporânea, sendo a precariedade um elemento central que não apenas define as características formais dos objetos comuns, mas também representa uma condição social predominante na qual as práticas artísticas atuais se desenvolvem. Ao retomar a etimologia da palavra "precariedade", Hal Foster nos lembra que ela se refere, antes de tudo, a um estado de vulnerabilidade socioeconômica. Portanto, a precariedade vai além de ser apenas uma estratégia estética na arte. Ela se torna uma condição fundamental e estrutural da sociedade atual, abrangendo diversos aspectos da vida social, econômica e política.

Essa compreensão ampliada da precariedade nos convida a refletir sobre suas implicações mais profundas e a buscar formas de resistência e transformação diante das estruturas que moldam nossa realidade contemporânea.

No entanto, o que eu quero enfatizar na palavra já está presente no OED: "Precário: do latim precarius, obtido por súplica, dependendo do favor de outro, portanto incerto, precário, derivado de prece, oração." Isso implica que esse estado de insegurança não é natural, mas construído - uma condição política produzida por um poder do qual dependemos e ao qual só podemos solicitar. Agir de forma precária, então, não apenas evoca seus efeitos perigosos e privativos, mas também sugere como e por que eles são produzidos - e assim implica a autoridade que impõe esse contrato antissocial de "tolerância revogável. (Foster 2009, tradução nossa).<sup>4</sup>

Essas formas de resistência evoluem para a "prática da vida cotidiana", configurando-se como habilidades dos mais fracos. Daqueles que não têm controle sobre o poder e recorrem a táticas para contorná-lo. Utilizando a fraqueza como arma, aproveitando as brechas conforme elas surgem. Operando no método "tomar de assalto", operar o corte, a improvisação. Para Certeau (2018), isso representa o campo das astúcias em que os fracos precisam se virar para enfrentar um conjunto de forças impostas de cima para baixo. Para os moldes em que se desenvolveu essa pesquisa, considerando as ideias de tática de Certeau, é importante salientar a sua incompatibilidade com as regimentos e convenções que a pesquisa acadêmica estabelece. A necessidade de condensar um pensamento complexo a partir do processo de delimitar o campo e revisar a literatura envolvida, tento mitigar isso pensando no processo criativo envolvido no trabalho de onde ele se inicia e suas expansões.

---

<sup>4</sup> Yet what I want to underscore in the word is already present in the OED: "Precarious: from the Latin precarius, obtained by entreaty, depending on the favor of another, hence uncertain, precarious, from prece, prayer." This implies that this state of insecurity is not natural but constructed—a political condition produced by a power on whose favor we depend and which we can only petition. To act out the precarious, then, is not only to evoke its perilous and privative effects but also to intimate how and why they are produced—and thus to implicate the authority that imposes this antisocial contract of "revocable tolerance" (Foster 2009)

No início, foquei em analisar obras que exploravam o espaço construído. O que me intrigou especialmente foram os trabalhos que transcendiam a fronteira entre quadro e representação, onde elementos abstratos criam volumes permitindo uma outra relação com o trabalho. Ao descrever o trabalho que deriva essa pesquisa, escolhi apresentá-lo de forma lógica e linear. É importante ressaltar que o trabalho não foi necessariamente criado seguindo uma estrutura tão rígida, mas essa organização serve como uma tática útil para discutir sua função como pesquisa. Cada exercício criativo me permitiu explorar diferentes abordagens da criação artística como uma atividade tática. Dessa forma, minha prática material opera de maneira mais eficiente como um meio de desenvolver ideias, em vez de simplesmente ilustrar ou executar conceitos que já haviam sido trabalhados por outros métodos.

Ao tomar como ponto de partida a trama presente nas imbricações da paisagem, percebo essa dinâmica como uma tática de criar brechas no espaço rígido do papel em branco, possibilitando anotações plásticas mais fluídas e ágeis. Iniciei a criação de obras que explorassem essa expressividade. Utilizando a linha de forma a criar anotações nas quais utilizei a hachura para criar preenchimentos e contornos de maneiras diversas. No começo, apenas as misturei de várias formas, reorganizando e traçando os contornos para criar, depois fui percebendo a liberdade na maneira como escolhi interpretá-las e reutilizá-las em minha obra. Em outro momento comecei a interpretá-los como formas tridimensionais, convertendo os padrões em objetos e mesclando-os conforme a estruturação.

Ao refletir sobre esse trabalho, notei que o processo de construção, utilizando materiais descartados, podia operar de diversas maneiras. Primeiramente, a construção possibilitava uma montagem rápida da estrutura, permitindo que ela fosse configurada de várias formas.

Em segundo lugar, a construção propiciava um crescimento ilimitado no espaço, envolvendo o elemento da repetição, o que poderia conferir à estrutura uma autorreferência em relação ao espaço. Um ciclo contínuo de construção e expansão abrindo possibilidades para a construção de uma forma dinâmica e em constante expansão. Isso representou um desafio para o meu projeto: qual material utilizar na dinâmica das formas? Como manipular esses materiais e combiná-los de maneira coesa? No início, escolhi trabalhar com madeira devido à sua disponibilidade abundante como material descartado nas ruas. Essa escolha conforme afirmo, estava relacionada ao contexto econômico do Brasil, onde uma parcela da população experimentou um período de ascensão pelo consumo. Ao escolher a coleta como meu principal método, me deparei com desafios complexos devido à natureza dos materiais encontrados. Muitos pedaços de madeira eram excessivamente rígidos, demandando um tratamento complexo com ferramentas adequadas para sua manipulação. Infelizmente, naquela época, não possuía acesso a uma variedade de ferramentas que seriam necessárias para lidar com essas situações. Optei de modo prático por selecionar madeiras mais maleáveis, o que me colocou em confronto com a madeira que é a base da construção civil, utilizada para estruturas de fundação e lajes. Essa madeira é considerada como material de consumo para a construção e o descarte como resíduo está intrinsecamente ligado ao final do processo da obra. Isso significa que o material se torna um elemento de uso constante na indústria da construção, utilizado para sustentar a ação ininterrupta na construção civil. De certa forma, seu uso revela um método que evidencia processos de constante alteração na paisagem, evidenciando a natureza contínua de fazer e refazer. Em busca de avançar a partir dessa observação, decidi incorporar o uso desse material como elemento central dos meus projetos. Como a criação artística é uma atividade produtiva, ela possui, em certa medida, uma natureza de barganha.

Ao considerar a operação de eterno ajuste, busquei explorar maneiras de confrontar essas características em minha própria prática, visando alcançar um resultado mais tático. Essa abordagem na escolha revelou-se eficaz, uma vez que a madeira escolhida é intuitivamente manipulável. O que veio a definir como prática de trabalho, pois a partir deste momento, os trabalhos tanto se originam de peças coletadas na rua como de montantes de madeira serrada adquiridos em madeiras a preço de custo. No decorrer deste capítulo, abordarei diversas maneiras que experimentei em meus esforços para agir de maneira mais tática, bem como os desafios teóricos enfrentados e as conclusões obtidas em cada tentativa. As abordagens iniciais deste trabalho foram as articulações parasitárias, que surgem do confronto direto com o espaço. Lidando com as características formais da estrutura em que o trabalho é instalado. Essa operação revela uma tática de construção em ação em locais específicos da galeria, como cantos, vãos e colunas. A primeira experiência desse modo de trabalho ocorre na galeria Espaço Piloto do Departamento de Artes da Universidade de Brasília. Aproveitando o espaço obstruído pela escada helicoidal na entrada da galeria, utilizei as suas reentrâncias para criar um ritmo com a estrutura, resultando em uma interpretação do espaço. A construção é feita por meio de avanços e recuos de ripas de madeira, formando uma densidade espacial que redefine o uso da escada e suscita questionamentos nos espectadores sobre a possibilidade de utilizá-la para acessar o andar superior conforme a imagem abaixo. Essa obra representa uma mudança na minha abordagem de construção, na qual passei a adotar a criação de séries como uma forma de identificar as experiências espaciais, em vez de atribuir nomes específicos a cada trabalho individual. Optei por uma abordagem mais orientada para a seriação devido ao processo envolvido. Essa abordagem de seriação e expansão me levou a considerar a noção não linear discutida por Deleuze e Guattari em seu ensaio "Rizoma", que serve como introdução a "Mil Platôs".

Deleuze e Guattari se opõem à estrutura hierárquica vertical tradicional, representada pelo "modelo representativo da árvore". Em vez disso, eles apresentam o rizoma como um modelo alternativo de organização e pensamento. O rizoma é caracterizado por sua natureza não linear, não hierárquica e distribuída. Consiste em múltiplas e imprevisíveis conexões horizontais entre seus elementos, formando uma rede complexa e interconectada. Não há uma hierarquia fixa nem um centro determinado. Uma característica fundamental do rizoma é sua capacidade de se espalhar e se multiplicar, gerando novas conexões e ramificações. Essa articulação abre espaço para um continuum de intensidade, permitindo que se funda de maneiras vigorosas e acidentais processos, resultando em confluências que unem campos aparentemente discrepantes. A descoberta casual, informal e formal do trabalho de vários artistas, incluindo o meu próprio. Fontes ecléticas e estratégias diversas podem ser observadas se conectando nas obras resultantes, ficando ao meu critério a responsabilidade enquanto artista identificar essas conexões, manipulando os materiais e transformando em novas obras.

A teoria do rizoma, portanto, proporciona uma validação adicional das explorações e objetivos desta pesquisa, fundamentando-os com a proposição de que impulsos criativos aparentemente confusos, incipientes ou anômalos podem se conectar para formar resultados poéticos. Quando aplicada à prática artística e alinhada com a pesquisa acadêmica, o conceito de rizoma sugere que processos independentes do controle autoral podem resultar em obras e processos, tendo o potencial de abordar a questão de pesquisa relacionada ao enfrentamento do vazio, ao branco. Propondo um caos como possível reposta.



Figura 21 Estruturas Parasitárias, Galeria Espaço Piloto - UNB, 2015.

Essa abordagem rizomática não apenas desafia estruturas fixas, mas também promove a coexistência e combinação de múltiplos elementos e ideias, permitindo uma multiplicidade de caminhos e conexões.

Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, organizado, significado, atribuído, etc... mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter umas às outras. (Deleuze E Guatari, 2009, p.18)

Essa perspectiva de irrupção, de expansão e prolongamento das diferentes formas de variação, possibilita a percepção da dinâmica que acompanhou as várias fases do processo de construção. Com seu avanço no espaço, essas articulações parasitárias estabelecem uma conexão multidirecional e rizomática com o lugar de origem, em vez de uma relação linear e unidirecional. É possível conectar o trabalho ao modo como cada lugar permite produzir através de suas características específicas. E assim surgiu a série de trabalhos espaciais que denomino: Estruturas parasitárias, no qual elas se expandem através de linhas de fuga e conexões transversais, desafiando limites e abrindo possibilidades de multiplicidade e expansão.

Essa conexão entre o trabalho e o lugar enfatiza a natureza interconectada e mutuamente influente das limitações e peculiaridades do local de origem. As obras escultóricas não são simplesmente reproduções do mesmo modo de construção, mas sim processos construtivos que podem ser inseridos novamente em outros contextos espaciais, mais amplos e diversos, dos quais surgirem.

Essa abordagem rizomática permite que as construções sejam reinterpretadas e descontextualizadas, estabelecendo distintas relações e significados. O processo resultante da articulação parasitária, por exemplo, não se limita a ser uma mera cópia do trabalho anterior; nesse caso, o processo irá formar e criar conexões e ressignificações a partir do desafio espacial apresentado. Anteriormente, minha prática era predominantemente formalista, focada principalmente na manipulação de materiais por meio de técnicas tradicionais de construção e entalhe, com o intuito de produzir objetos autônomos apresentados em relação ao espaço. O conceito subjacente da materialidade permaneceu constante ao longo do tempo, sendo atravessado pela precariedade nesse período, o que permitiu que o processo determinasse tanto a forma quanto as considerações conceituais que foram surgindo posteriormente a este período.

Dessa forma, as articulações com o espaço abriram possibilidades para explorar a multiplicidade de relações e significados, expandindo além das construções simples e lineares. Elas se tornaram parte de um processo de criação contínua, no qual a articulação e o espaço se entrelaçam, gerando novas perspectivas e interpretações. Portanto, ao incorporar a perspectiva do rizoma, busco explorar a natureza não linear e expansiva ao meu trabalho, criando redes de significado e abrindo espaço para novas possibilidades e interpretações.



Figura 22 Estruturas Parasitárias, Galeria Espaço Piloto, 2015. Brasília- DF



Figura 23 Estruturas Parasitárias, Galeria Espaço Piloto, 2015. Brasília- DF

Nas imagens seguintes, é apresentada um corpo de registros de projetos executados, em suas articulações com o espaço, de forma sequencial, abrangendo quase 10 anos de trabalho. Essas práticas são identificadas como direções significativas para perseguir esta concepção de ocupação do espaço. O rizoma de Deleuze e Guattari foi adotado como um princípio central para reunir esses elementos em um modus operandi consistente com o campo escultórico. O trabalho produzido na série "Estruturas Parasitárias" tem se baseado em todos esses movimentos e ideias para estabelecer uma abordagem para gerar estruturas coerentes, indo além da intervenção direta no espaço.

Leituras, acaso e precariedade são identificados também como materiais artísticos adaptados às abordagens e preocupações delineadas, e, portanto, úteis para explorar as questões de pesquisa. A arquitetura é destacada aqui como uma preocupação temática chave que conecta meu trabalho com a expansão e o desconforto com o vazio. Assim, a metodologia para esses trabalhos práticos foi rizomática: áreas discretas do espaço foram abraçadas, enquanto os métodos de produção que controlo são constantemente testados em face de situações arquitetônicas específicas.

Em várias instalações, as ripas de madeira são dispostas de maneira a se ancorarem na parede, em uma coluna, sob uma rampa ou mesmo articuladas com um pilar de ferro, buscando assim destacar sua característica arquitetônica. Através de formas repetidas e modos de ação não disfarçados, que evidenciam uma certa intensidade em seus processos de produção e aludem ao potencial dessas estruturas para reconfiguração infinita; forma e contra forma, contração e dispersão implicam em uma proliferação ilimitada. Dessa forma, discute-se no trabalho uma concretização da definição não hierárquica do rizoma.



Figura 24 Estruturas Parasitárias, Galeria D'curators, 2015. Brasília- DF



Figura 25 Estruturas Parasitárias, Casa da América Latina – UnB, 2016



Figura 26 Estruturas Parasitárias, Casa Da América Latina – UnB, 2016

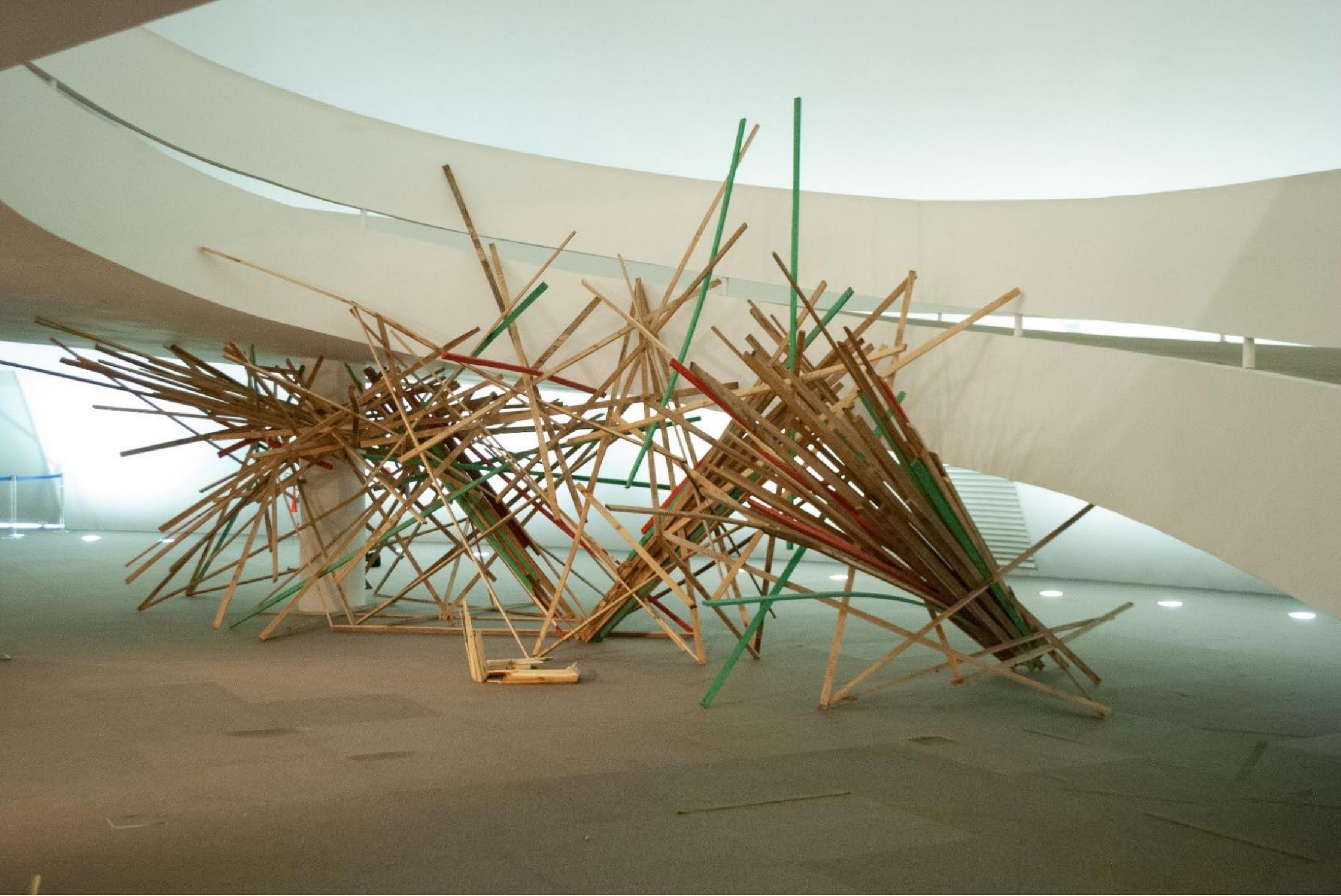


Figura 27 Estruturas Parasitárias, Museu Nacional, 2016. Brasília- DF



Figura 28 Estruturas Parasitárias, Museu Nacional, 2016. Brasília- DF



Figura 29 Estruturas Parasitárias, Museu Nacional, 2016. Brasília- Df



Figura 30 Material de Produção

NATURALEZA  
FRAGMENTADA



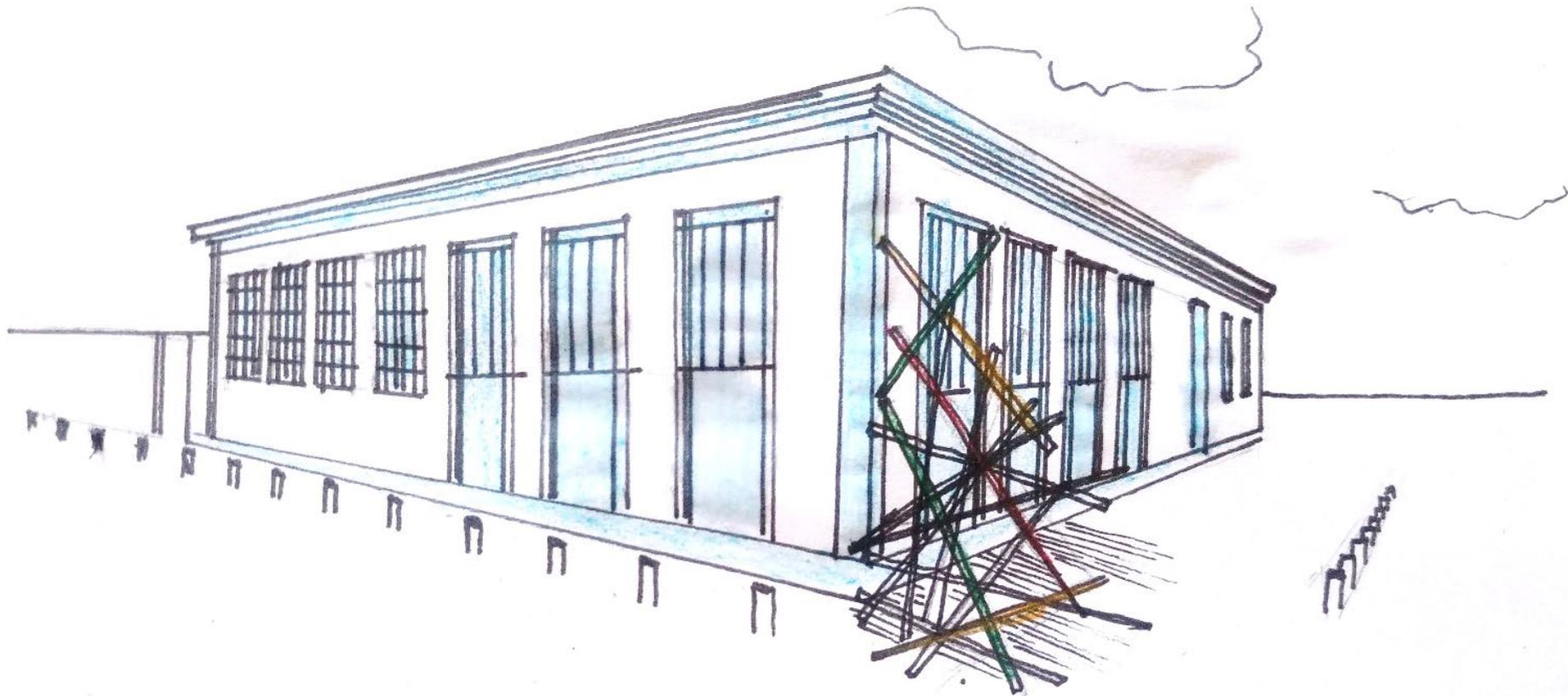


Figura 32 Desenho de Estudo De Obra, 2019



Figura 33 Estrutura Parasitarias Salão Mestre D'armas, Planaltina, 2019.



Figura 34 Estruturas Parasitarias Casa Aerada, Varjão, 2021



Figura 35 Estruturas Parasitárias Galeria Rumos, Goiânia, 2023



Figura 36 Estruturas Parasitárias Galeria Rumos - Goiânia, 2023



Figura 37 Estruturas Parasitárias Galeria Rumos - Goiânia, 2023

Os processos citados resultaram em uma circulação que percorreu diferentes locais., sendo os diálogos estabelecidos com a arquitetura do Museu da República, idealizado por Oscar Niemeyer, talvez os mais emblemáticos. Durante a mostra coletiva 'Onde Anda a Onda', em 2015, com curadoria do também artista Wagner Barja, este destacou uma conexão com a ideia dos 'trepantes' de Lygia Clark, afirmando que a obra se ajustava à estrutura e dominava seu peso, atuando de certa forma como um 'parasita' durante sua permanência temporária. Considero que, embora no "Bicho" de Lygia Clark sua maleabilidade permitisse que se moldasse gravitacionalmente ao espaço, ainda mantinha uma conexão com o suporte, o que suscitava a discussão sobre a base na escultura, embora essa ligação fosse mais abrangente na formação do vínculo.

Nesse sentido, percebo que a correspondência se concentra mais nas questões de projeção do que na afirmação da materialidade. As obras construídas conforme os registros, criaram o ritmo do espaço expositivo: uma imponente cúpula de concreto com um pé-direito monumental, cujo ritmo é pontuado pela assimetria com um mezanino de formato orgânico, acessado por uma rampa sinuosa que se destaca por sua brancura. A obra se expandiu por essa estrutura da rampa, através de uma intersecção de linhas, texturas e cores, criando uma variante de profundidade. As múltiplas camadas se assemelhavam ao caos, gerando uma forma agressiva que interrompia a harmonia do local, atuando como um ruído visual. Embora eu me aproxime das ideias de Deleuze e Guattari sobre a construção espacial, reconheço que é um objetivo muito ambicioso dentro dos limites atuais do meu trabalho. Sinto que ainda mantenho um certo rigor e controle, uma escolha de composição baseada nas cores.

No entanto, busco estabelecer uma relação entre esse modelo não linear de abordagem e a dicotomia de estratégia e tática de Certeau. A preferência pelo rizoma em detrimento da hierarquia vertical da árvore está em sintonia com minha inclinação pelas possibilidades táticas em vez de operações estratégicas. Essa preferência permeia outras facetas do meu trabalho, que denomino de apropriação de tecnologias marginais. Dentro do escopo da minha produção artística, além das abordagens previamente mencionadas, busquei explorar criticamente os dispositivos presentes no cotidiano das cidades, especialmente aqueles que caracterizam uma estética periférica. Essa estética é construída a partir de improvisações e normatividades presentes nas formas de organização social das comunidades periféricas. Certeau (2018), em suas reflexões, nos convida a olhar para as práticas cotidianas, os gestos e ações aparentemente insignificantes que compõem a vida nas cidades.

Ele nos mostra que essas práticas, frequentemente vistas como improvisações, podem ser formas de resistência e de criação de laços comunitários. Um aspecto que abordo e que se desdobra em outras linhas do trabalho são as cores que adoto como assinatura, algo que remete ao grafite. No entanto, hoje compreendo isso como um elemento que atravessa como contraste cromático da própria estética periférica. Um exemplo deste uso é o fotógrafo Walter Firmo, que demonstra habilidade em usar cores de forma expressiva e impactante em suas fotografias. Ele emprega uma ampla gama de cores vibrantes e contrastantes para criar composições visualmente dinâmicas e cativantes, demonstrando maestria em equilibrar cores complementares e criar harmonia visual em suas imagens. As cores desempenham um papel crucial na estética única de suas fotografias, contribuindo significativamente para a narrativa visual e o impacto emocional de seu trabalho.

### **3 LINHAS DE TENSÃO**

### **3.1 Do quadro ao espaço**

Para explorar as tensões que ampliam o espaço pictórico, é essencial nesta pesquisa revisitar vanguardas artísticas que buscaram transcender as limitações desse espaço. Um exemplo notável é Kurt Schwitters, que se empenhou em romper com as convenções tradicionais, desafiando a ênfase histórica da arte na pintura a óleo. Ele não apenas rejeitou a importância dessa técnica, mas também introduziu o uso pictórico de fragmentos, como recortes de jornais, pedaços de madeira descartados e itens industriais. Esses materiais foram unidos por meio de colagem e fixados com pregos, trazendo uma nova perspectiva à expressão artística.

Embora contemporâneo ao dadaísmo, as colagens de Schwitters se diferenciam em termos de intenção. Enquanto os dadaístas buscavam a antiarte, Schwitters buscava a criação de uma “arte pura”. (Gamard 2000) Estabelecendo uma igualdade entre os materiais, de forma a instaurar uma crença na expressão intrínseca de cada um deles, em que a escolha de um material específico implicava em capturar a expressão única daquela matéria, que não poderia ser traduzida para nenhum outro material ou gênero. Sua prática artística visava superar a separação entre formas e práticas individuais, estabelecendo um espaço em que cada expressão é escolhida por seu método particular de expressão. Dessa forma, Schwitters procurou transcender as limitações impostas pelas convenções artísticas estabelecidas, buscando uma abordagem mais inclusiva e abrangente para a criação artística. Seu conceito de "Merz" permitiu-lhe explorar a combinação de materiais diversos e a incorporação de elementos encontrados, abrindo novos caminhos para a arte do século XX.

A pobreza que assolou a Alemanha pós primeira guerra mundial, condicionou Schwitters a trabalhar de forma mais direta por meio de sua prática artística. Diante da escassez causada pela hiperinflação e pela crise de empregos, ele encontrou na coleta e na criação com fragmentos uma forma de “barbárie positiva”. (Foster 2012). Existe uma relação intrínseca entre os desdobramentos políticos do período na Alemanha e o desenvolvimento artístico de Schwitters. Os princípios do Merz surgem como uma resposta às condições degradantes, utilizando refugos e objetos considerados inúteis na sociedade em decadência.

Assim, sua busca por criar algo novo a partir dos destroços da guerra e dos materiais descartados pode ser vista como uma tentativa de recuperar uma experiência autêntica em um mundo fragmentado. Ao incorporar esses materiais em suas obras, Schwitters desafiou as convenções artísticas tradicionais da época e buscou estabelecer uma conexão com o contexto em que vivia. Suas criações refletiam a realidade trágica e desafiadora que o cercava, oferecendo uma expressão artística autêntica e ressoante. Dessa forma, Schwitters abriu caminho para uma abordagem artística mais engajada e experimental, explorando a relação entre arte e sociedade, e transformando a própria pobreza e fragmentação em fonte de inspiração e criatividade.

A abordagem escultural de Schwitters não se enquadra de forma convencional no tempo, refletindo suas sensibilidades experimentais e vanguardistas. Ele incorporava objetos encontrados, materiais descartados e itens cotidianos em suas esculturas, quebrando as fronteiras entre arte e vida cotidiana. Através da coleção e geração de forma, ele preservava uma memória, uma autêntica experiência passada. Essa espacialidade também é discutida nos “Prouns”, que desafiaram a concepção tradicional do quadro como uma janela para um mundo ilusório, transformando-o em um espaço em si mesmo.

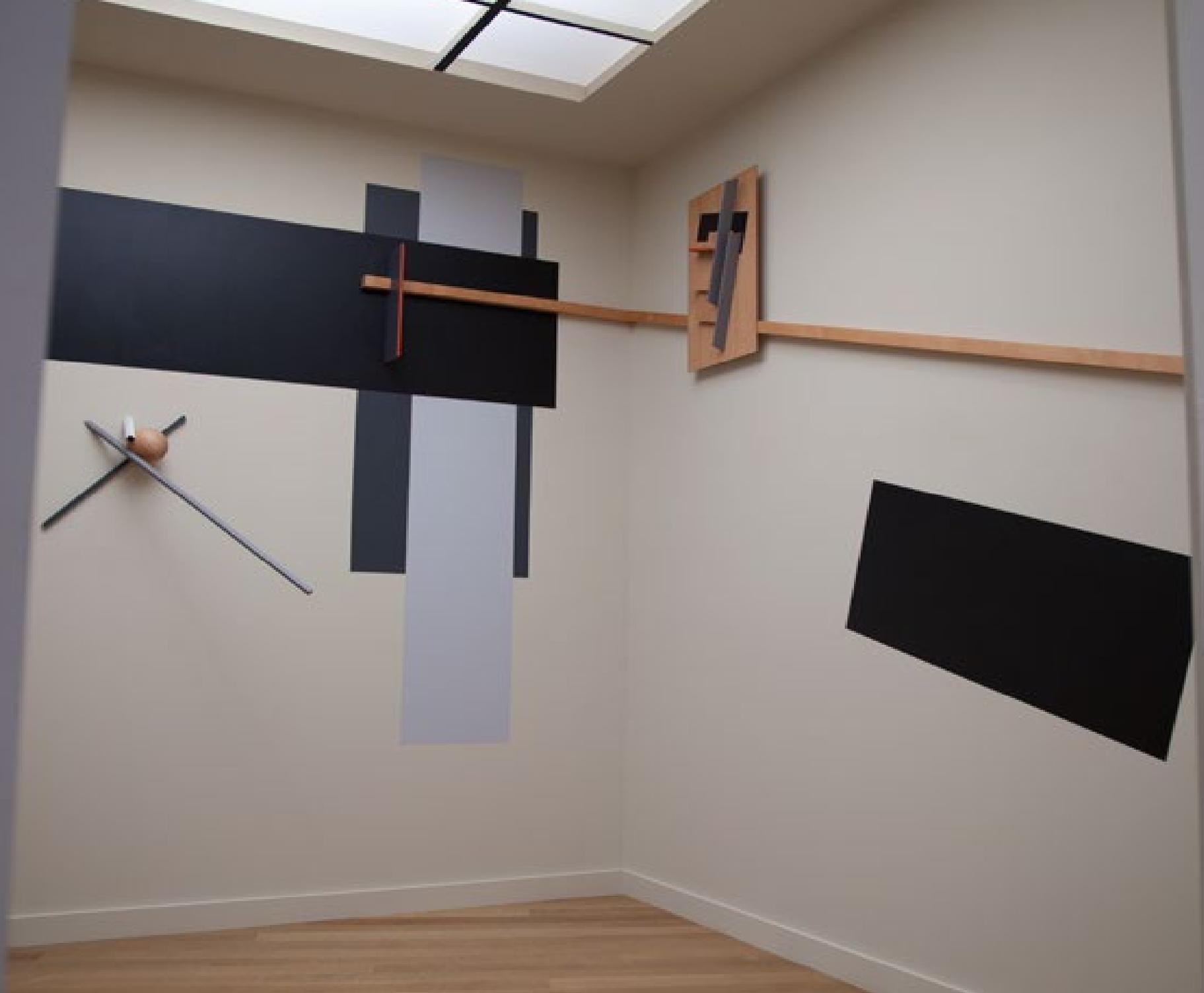


Figura 38 El Lissitzky, Proun Room, 1923; Reconstrução – 2010.



Figura 40 Kurt Schwitters, Merzbau, 1933. Hannover



Figura 39 Kurt Schwitters, Merzbau, 1933. Hannover



Figura 41 Kurt Schwitters, Merzbau, 1933. Hannover

A espacialidade do quadro nos "Prouns" foi um elemento central para a criação de uma experiência visual imersiva e dinâmica. Enquanto a pintura tradicional tende a representar uma ilusão de profundidade em uma superfície plana, Lissitzky buscava criar uma sensação de movimento e profundidade real dentro do espaço pictórico. Os "Prouns" eram compostos por formas geométricas abstratas, linhas diagonais e sobreposições que criavam a ilusão de planos múltiplos e volumes espaciais. El Lissitzky buscavam unir a abordagem arquitetônica à pintura, combinando essas duas disciplinas distintas. O objetivo era ir além das limitações da representação visual tradicional e alcançar uma expressão artística mais dinâmica e espacial. Lissitzky acreditava que a arte tinha o potencial de transcender as formas convencionais e explorar novas dimensões, criando uma experiência visual única. A abordagem espacial nestes trabalhos antecipa uma forma autônoma que adquire um caráter de anonimato. As obras *Proun* e os *Merzbau* foram referências importantes que impulsionaram minha expressão poética, levando-me a explorar e experimentar novos suportes pictóricos, com um foco especial na dimensão espacial. A maneira como foram construídos e a estrutura poética que transmitem marcam a transição em direção ao espaço. Na construção dessa expressão poética, percebo que essas obras provocam uma quebra na formatação convencional, possibilitando uma expansão infinita da obra.

Ao introduzir uma transformação estrutural, a obra passa a existir no espaço, mantendo a coesão interna entre seus elementos e implicando uma intervenção ativa e transformadora dos materiais dentro do espaço. Para situar essa prática, destaco uma experimentação que foi fundamental para explorar a questão da materialidade e as formas de ocupar o espaço.

Refiro-me à série aqui apresentada e que marca o início da minha produção espacial intitulada de *Estruturas Parasitárias*, essas estruturas não apenas exploram o espaço, mas também interagem com ele de forma intervencionista, criando uma conexão intrínseca entre a obra e o ambiente em que ela se insere. Ao pensar essas explorações de salto na escala, dimensionando o processo para a conformidade da situação são modos construtivos que adotei diante da análise dessas obras vanguardistas. Gerando percursos de poéticos, que gestam diante do espaço e para o espaço. As peculiaridades espaciais se tornam uma necessidade para pensar o trabalho, a sua intercalação com a estrutura ou não. A que denomino estrutura em diálogo com a leitura de campo de Hélio Oiticica, no qual passa dos *Metaesquemas* para os grandes *Núcleos*. Uma diluição estrutural além do espaço pictórico, uma fusão orgânica de elementos cor, estrutura, espaço e tempo. Criando um novo entendimento sobre o fazer da obra.

A meu ver a quebra do retângulo do quadro ou de qualquer forma regular (triângulo, círculo, etc.) é a vontade de dar uma dimensão ilimitada à obra, dimensão infinita. Essa quebra longe de ser algo artificial quebra de geométrica em si, é uma transformação estrutural: a obra passa a se fazer no espaço, mantendo coerência interna de seus elementos, orgânicos em sua relação, sinais para si. (Oiticica, 1969, p. 21)

As estruturas parasitárias nascem do embate com a galeria espaço piloto e a presença tectônica da escada na entrada e circulação do espaço. Ao considerar essas explorações e buscar um salto na escala, adaptei o processo de criação para se adequar à situação em questão.

Essa abordagem construtiva surgiu a partir da análise dessas obras vanguardistas, resultando em trajetórias poéticas que se desenvolvem em relação ao espaço e para o espaço. As características singulares do ambiente espacial tornam-se uma necessidade fundamental para conceber o trabalho, considerando sua integração com a estrutura existente ou sua independência dela.

As estruturas parasitárias, por exemplo, emergem do confronto com a galeria Espaço Piloto e da presença marcante da escada na entrada e circulação do espaço. Essas condições arquitetônicas específicas tiveram um impacto significativo no desenvolvimento das estruturas, estabelecendo uma interação entre a expressão escultórica e o ambiente físico que a envolve. A busca pela dimensão infinita na obra foi um elemento crucial, talvez sua maior transcendência. A construção, mesmo definida, gerava uma interdependência que ultrapassava limites, organizando-se organicamente e mantendo uma tensão constante entre as ripas de madeira, com uma intercalação interna que estruturava a dimensão arquitetônica. Esta deixava-se completar na relação entre a obra e o espectador. A forma não se limitava ao plano delineado, mas se revelava na interação entre a estrutura e o espaço nesse organismo temporal e espacial.

### **3.2 Do quadro a periferia**

A arte moderna trouxe um tensionamento significativo com a concepção tradicional do espaço pictórico. Ao desafiar as convenções acadêmicas e explorar novas formas de expressão, os artistas expandiram as fronteiras do espaço bidimensional e questionaram as noções tradicionais de representação. A discussão sobre o espaço na arte abrange as relações externas da obra com o ambiente em que está inserida, bem como as propostas artísticas em relação ao meio. Nesse contexto, a questão não se concentra apenas na representação espacial das obras, mas sim nas interações entre a arte e o espaço circundante.

A partir da arte moderna, as fronteiras entre o espaço comum e o espaço da arte se tornaram fluidas, levando à necessidade de repensar conceitos e parâmetros para compreender essas práticas. Surgiram, então, conceitos como o de "campo ampliado", desenvolvido por Rosalind Krauss que se relaciona com o conceito de "espaço em obra", explorado por Alberto Tassinari. Ambos exemplificam essa mudança paradigmática nas noções de espaço ao longo do século XX.

O conceito de "campo ampliado" proposto por Krauss desafia a ideia de que a arte está limitada a um objeto ou espaço específico. Por sua vez, ela argumenta que as práticas artísticas contemporâneas se expandem para além dos espaços convencionais, envolvendo intervenções no ambiente urbano, instalações em locais não tradicionais e até mesmo abrangendo a participação do espectador como parte integrante da obra. Ao relacionar os conceitos de "espaço em obra" e "campo ampliado", percebe-se que ambos destacam a importância do espaço e do contexto na compreensão e na apreciação da obra de arte.

Ambas as abordagens reconhecem a interação dinâmica entre a obra e o ambiente, ampliando o escopo da experiência artística e questionando as fronteiras tradicionais da arte. Essas convulsões evidenciam a transformação progressiva para fora do enquadramento da galeria, O foco se desloca da representação espacial para as relações dinâmicas entre a produção artística, o ambiente circundante e o espectador. A compreensão do espaço na arte contemporânea requer uma abordagem mais ampla e complexa, que considere as interações, contextos e experiências que ocorrem além dos limites tradicionais da obra.

O termo "site-specific" surgiu como uma reação à concepção "greenbergiana" de "medium-specific", estabelecendo uma localização de práticas que operavam em função de um determinado espaço ou paisagem. Abrangendo esse contexto e em oposição ao modernismo, diversas práticas artísticas surgiram em relação as particularidades locais, compreendendo o ambiente físico, as condições constitutivas de um determinado meio, a situação ou o tecido social. Essas práticas foram agrupadas sob a mesma etiqueta de "site-specific". Qualquer obra que fosse "contextualmente situada" e que respondesse às circunstâncias físicas, ideológicas, sociais ou institucionais poderia potencialmente ser considerada como site-specific. Paralelamente, na Europa, Daniel Buren promoveu a ideia de uma arte pós-estúdio, termo que na época era utilizado de maneira mais ou menos intercambiável com o conceito de site-specific. Essas abordagens artísticas buscaram explorar e desafiar as limitações e expectativas tradicionais das práticas artísticas, inserindo-as em diálogo direto com o espaço físico e as condições específicas em que são apresentadas. Nesse sentido, é crucial revisitar práticas que surgiram no período, no qual, surgiram posturas radicais em relação ao racionalismo e ao sistema socioeconômico e político vigente.

A arte passou a definir sua especificidade por meio da desmaterialização, inventando estratégias que incorporam o elemento efemeridade. O objetivo final dessas práticas era a ruptura com os padrões estabelecidos e a busca por novas formas de experiência e interação com o público.

Nesse contexto, as intervenções artísticas no espaço urbano ganham destaque, questionando as fronteiras entre arte e vida cotidiana, desafiando as hierarquias e instaurando novas dinâmicas de participação e envolvimento do espectador. O foco se desloca do objeto artístico para a interação social e a experiência coletiva no espaço urbano. Esse deslocamento evidenciou que as práticas site-specific haviam passado por transformações e modificações significativas. Diante desse contexto, surgiu a necessidade de estabelecer subdivisões e variantes para melhor compreender e abordar essas práticas em sua diversidade. Nesse sentido, foram empreendidos esforços para traçar genealogias e mapear continuidades e rupturas, buscando construir uma narrativa histórica que, ao mesmo tempo, oferecesse suporte às práticas emergentes que estavam ganhando predominância. Essas abordagens permitiram um entendimento mais aprofundado dessas práticas e proporcionou um embasamento para sua consolidação e reconhecimento.

Como por exemplo a transição do site-specific de natureza fenomenológica para o site-specific "móvel e etnográfico". Um exemplo disso é a abordagem de Nick Kaye, (Kaye 2000), que defendeu a ideia de que o local é um lugar performático. Por outro lado, Miwon Kwon (2014), situa o local dentro de uma perspectiva etnográfica, incorporando os processos de pesquisa de campo e vendo o artista como um etnógrafo contemporâneo. Em "One Place after Another", Miwon Kwon (Kwon, 2014) sugere que a especificidade do local havia se expandido para além da relação topográfica com a galeria.

Ela observa que o gênero do site-specific, enraizado no minimalismo, caracterizava-se pelo uso de espaços arquitetônicos que aparentavam ser inofensivos, com paredes brancas e iluminação artificial, criando uma dissociação entre o espaço da arte e o mundo exterior. Essa correlação de fatores já não tornava aplicável em vários trabalhos que tinham o espaço como matéria a partir dos anos 90. No texto a autora propõe um novo termo: "narrativa crítica", marcando uma transição de em torno da arte em relação ao público.

Pontuando exatamente que muitas das obras espaciais do final da década 60 careciam de criticidade, uma vez que seu potencial radical estava sujeito à apropriação por forças institucionais e de mercado. Essa aproximação entre práticas distintas para ela corria um perigo da "serialização indiferenciada", que consiste em simplesmente passar de um local para outro sem examinar as diferenças entre eles. Em vez disso, Kwon propõe o conceito de "specificity" como uma abordagem para pensar a particularidade das relações entre objetos, pessoas e espaços, posicionando-os como lugares móveis entre pontos fixos.

Kwon sugere essa abordagem partir de trabalhos posteriores a década de 60, ao identificar três "paradigmas" relacionados ao envolvimento dos artistas com o "local" e os debates sobre especificidade do local. Em seu primeiro paradigma, ele pontua disposição do trabalho específico no lugar, com sua relação indivisível com o mesmo. A necessidade da presença física do espectador para completar o trabalho. O "objeto de arte ou evento" neste contexto caracteriza por sua singularidade e experienciado no aqui e agora, por meio da presença do espectador, em sua relação sensorial de extensão espacial e duração temporal.

O segundo paradigma concentra-se no local como um fenômeno que é constituído por processos sociais/políticos e por ideias de localidade; a obra de arte "concebe o local como algo mais do que um lugar, o lugar é lido em sua natureza antropológica. Por outro lado, o terceiro paradigma de Kwon considera a localização real e o contexto social/institucional como subordinados a um ativismo artístico. Os paradigmas de Kwon demonstram um afastamento de interpretações literais do "local" em direção a múltiplas aberturas além do "local". Nesse sentido, pode-se concluir que, à medida que as práticas artísticas avançaram nos últimos nas últimas décadas, houve transformação física do local, para uma prática discursiva. No entanto, Kwon adverte que esses paradigmas não são estágios em uma "trajetória histórica clara de desenvolvimento histórico". Em vez disso, são definições concorrentes, sobrepostas umas às outras e operando simultaneamente em várias práticas culturais hoje ou até mesmo dentro de um único projeto de um artista

Essas definições ampliam a noção de local, tornando-a tanto específica quanto relacional. Embora ela instaure uma ampla análise sobre a distinções campo, abrindo uma análise entre arte pública e comunidades específicas. Sua análise acaba sendo incompleta por não desdobrar outros tipos de relação não vinculadas a comunidades específicas, como por exemplo *Group Material*<sup>5</sup> cujo trabalhos residiam em operar mais na esfera pública do que em comunidades específicas.

---

<sup>5</sup> An artist collective active in New York between 1989 and 1996 that was established by Julie Ault, Tim Rollins, and Mundy McLoughlin, among others, and later joined by various other artists, including Felix Gonzalez-Torres. Members generally expressed their disenchantment with the contemporary dominance of Neo-Expressionist painting and the increasing dependency of artists' livelihood on the art market (and accordingly, the making of their artworks as easily-consumable commodities). Championing collaborative exhibitions instead of individual artist shows, community engagement over exclusivity, and alternative spaces in lieu of the customary white cube gallery, Group Material asked "everyone to question the entire culture we have taken for granted." Group Material's exhibitions adopted activist stances towards sensitive issues, exemplified most in their AIDS Timeline project, which sought to illustrate the complex political and cultural reception of the disease. Fonte: <https://www.artsy.net/gene/group-material>.

Outro ponto falho é restringir a análise dessa discussão ao centro hegemônico norte americano, inviabilizando outras práticas e discursos dentro da prática “site-specific”. Na América Latina, a experiência da arte pública vai além da dicotomia entre escultura modernista e ação direta. Em vez disso, ela evoluiu seguindo premissas vanguardistas de integração da arte na vida cotidiana, por meio do muralismo, intervenções e ações políticas. Essa evolução da arte pública na América Latina não apenas transformou o conceito de espaço público, mas também estabeleceu relações consistente com práticas relacionadas ao social e ao político. Essas práticas são profundamente enraizadas nas lutas históricas contra a opressão colonial e sistêmica. Através dessas manifestações artísticas, o espaço público se torna um local de experiências significativas e engajamento crítico, onde as questões sociais e políticas são abordadas e debatidas.

Assim de uma forma até mais radical, na América Latina, a arte pública transcende a mera estética e se torna um veículo de expressão e resistência. Ela carrega consigo uma dimensão específica que reflete a história, a identidade e as lutas da região. O espaço público se transforma em um palco para a comunidade se reunir, se manifestar e reivindicar mudanças sociais. A arte pública, portanto, desempenha um papel fundamental na construção de narrativas coletivas e na promoção da conscientização e transformação social. Assim, abordo os conceitos de site (espaço) e lugar (place), no uso tático da cidade colocando como relevante para refletir sobre minha prática artística, envolvendo investigações e intervenções no espaço. Esses conceitos foram formulados por filósofos e geógrafos que deram uma reviravolta no pensamento espacial/social, introduzindo um vocabulário atualizado para as práticas espaciais contemporâneas. essas práticas, incorpora assim um componente crítico e transformador.

Incorporando a visão de um espaço socialmente produzido e a redefinição desse espaço a partir de seu uso tático. Possibilitando assim estudar o campo da cidade na contemporaneidade e analisar como certas práticas artísticas retomam a experiência direta na cidade, evidenciando o aspecto social e discutindo a busca por vivenciar a cidade de forma mais significativa. A desterritorialização em constante crescimento desvinculou de forma definitiva a ideia de "espaço" da ideia de "lugar". Um sujeito descentrado questiona necessariamente as concepções de origem e pertencimento. A noção ampliada de diáspora surge como substituta de um local fixo e estável. Nesse contexto, o termo elástico "relacional" tem sido capaz de sintetizar e combinar preocupações de diferentes naturezas.

Ao explorar essas práticas e conceitos, minha intenção é propor obras e intervenções que gerem um debate sobre a cidade e seus contextos espaciais. Busco instigar um olhar crítico e sensível em relação ao espaço urbano, promovendo novas formas de experienciar a cidade e estimulando a participação ativa do público. Por meio dessas abordagens, espero contribuir para uma compreensão mais profunda do espaço urbano como um local de encontro, expressão e transformação.

Desta forma, utilizo o termo 'composição urbana' (C.U), em contraste com os termos 'intervenção urbana' ou 'interferência urbana', termo criado pelos Corpos Informáticos. Sendo a Composição Urbana, por sua natureza, divergente da ideia de intervir, invadir, rasgar, romper ou mesmo interferir como um gesto de cessar o meio ou o outro. Por esta ótica a composição não busca simplesmente interferir ou modificar, mas sim compor e decompor em conjunto com o próprio, com o outro e com o espaço público. Essas abordagens e conceitos questionam as formas convencionais de produção e consumo artístico, buscando explorar novas formas de interação com o espaço urbano e estimular experiências sensoriais.

Ao incorporar tais práticas em minha própria trajetória artística, busco romper com as limitações impostas pela materialidade, explorando o imprevisível, o acidental e o efêmero como elementos fundamentais na construção de novas narrativas visuais. Dessa forma, recorro ao conceito de "site" proposto por Thierry de Duve. Para ele, o "site" significa a harmonia das três "firmes" elementos: lugar, espaço e escala. Esses três elementos essenciais configuram o que Duve chama de "site" em seu texto "Ex Situ", escrito em 1989. A observação de Duve oferece uma abordagem valiosa para ponderar sobre as interações entre a obra e seu ambiente, bem como para considerar estratégias em relação ao "in situ": integrar-se, restringir-se ou adaptar-se ao local, assim como ao "ex situ": fora do local e além do local.

Seguindo a articulação dos três pontos proposta pelo crítico Thierry de Duve em seu texto "ex Situ", o envolvimento da arte "in situ" na realidade desafia sua autonomia. Nessa abordagem, a arte se encontra em uma posição ambígua, desempenhando um papel alternativo: tanto como destruidora quanto como construtora do local. Por outro lado, o "ex situ" implica o desapego do controle do local, conforme definido por Duve. Seu propósito é perturbar, transformar ou negligenciar o local, desvinculando a solidariedade entre o lugar, o espaço e a escala.

Desta forma utilizo o termo escultórica de modo abranger minha prática artística se conecta com a experimentação de faturas de escultura e práticas da Composição Urbana. Destaco ainda que uma prática que se tornou presente em muitas abordagens artísticas é o exercício de perambular, onde faço registro, apontamentos e construo possibilidades de obras, fundamentando na psicogeografia. Essa abordagem busca explorar a dimensão psicológica da esfera urbana. Tomo como exemplo a prática de Hélio Oiticica, de explorar a cidade como um labirinto de cores, formas e ideias. Instaurando um convite à liberdade criativa, ao engajamento político e à experiência sensorial.

Ao abordar práticas artísticas contemporâneas que trouxeram inspirações plásticas para esta pesquisa, é relevante mencionar artistas como Hélio Oiticica, Abraham Cruzvillegas, suas obras buscam transformar o espaço estático da obra em participação ativa, proporcionando situações e elementos que estimulam a interação do indivíduo. Essas propostas dialogam com as ideias situacionistas de criar fissuras na forma de vivenciar a arte.

As experimentações desses artistas vão além da mera ocupação do espaço, atuando como posturas contra hegemônicas ao tensionar fronteiras entre o centro e a periferia, entre a obra de arte e a instituição, entre o corpo e a arquitetura, e entre a rua e a universidade. Referencio essas obras para ressaltar a gênese de seus trabalhos, pois eles vão além da mera inclusão em acervos institucionais. A atitude marginal, que buscava descobrir novos espaços na cidade e se recusava a se conformar com modos estabelecidos de comportamento, é importante para compreender essa abordagem artística.

Esses artistas adotam uma postura de que Hélio Oiticica referência no seu trabalho como: “deambular crítico criativo” com o objetivo de tensionar as fronteiras entre arte e vida, questionando as convenções estabelecidas. Essa abordagem representa uma forma de resistência e busca por novas formas de experienciar e compreender a cidade. Considerando a prática artística como uma forma improvisada de caminhar, Hélio Oiticica denomina esse processo como *"Delirium ambulatório"*. Por meio dessa abordagem, ele busca redescobrir e poetizar o espaço urbano. Esse gesto remete à deriva situacionista e se assemelha à prática cotidiana do "corpo amoroso" elaborada por Certeau. De acordo com essa perspectiva, a cidade é concebida como um espaço social construído por meio das práticas cotidianas e das interações entre as pessoas.

Certeau argumenta que, apesar das estruturas urbanas serem impostas de cima para baixo por meio do planejamento urbano e da arquitetura, as pessoas têm a capacidade de recriar e reinventar a cidade a partir de suas próprias práticas e experiências. Nesse sentido, o "corpo amoroso" é uma forma de resistência e subversão às lógicas dominantes da cidade, que impõem padrões de comportamento e de uso do espaço urbano.

Assim, a prática artística de Oiticica e a abordagem do "corpo amoroso" de Certeau compartilham a ideia de que é possível ressignificar e reinventar o espaço urbano por meio de ações individuais e coletivas. Essas abordagens artísticas enfatizam a importância da experiência subjetiva na construção da cidade e na reafirmação do poder do indivíduo como agente ativo na criação do espaço urbano. O "corpo amoroso" de Certeau é uma abordagem que nos convida a habitar a cidade de forma afetiva, valorizando as experiências sensoriais e emocionais do espaço urbano.

Trata-se de uma perspectiva que nos convida a olhar a cidade com os olhos do poeta, capaz de encontrar beleza nas coisas simples e nos detalhes do cotidiano. De acordo com de Certeau, o "corpo amoroso" é também uma forma de resistência política, permitindo a criação de novas formas de sociabilidade e solidariedade na cidade.

Essa abordagem nos desafia a repensar a relação entre o indivíduo e o ambiente urbano, transcendendo as lógicas dominantes que muitas vezes impõem uma visão utilitária e mercadológica sobre a cidade. O "corpo amoroso" nos convida a reconectar-nos com o espaço urbano de maneira mais sensível, valorizando as relações humanas, as experiências subjetivas e a diversidade cultural que moldam o tecido urbano.

Ao adotar o olhar do "corpo amoroso", somos convidados a redescobrir a cidade como um espaço vivo e pulsante, onde cada esquina, cada praça e cada rua guarda histórias, emoções e possibilidades. É uma perspectiva que nos leva a perceber a cidade como um palco de encontros, trocas e manifestações criativas, permitindo-nos experimentar a cidade de forma mais autêntica e significativa. Certeau aborda os praticantes do espaço urbano como aqueles que experienciam a cidade a partir da esfera do cotidiano, imersos no próprio espaço, criando assim sentidos e oferecendo resistências às imposições unilaterais. Eles habitam o labirinto urbano, fazem escolhas aleatórias e constroem uma arte intrincada de vivenciar o comum. Nesse contexto, o "comum" nos torna únicos, pois cada um de nós busca se envolver e criar uma sensação de segurança. No ato de caminhar, levamos conosco nossa constituição íntima, nossas memórias, desejos e experiências. Ao caminhar pela cidade, nos apropriamos dela de forma singular, deixando nossa marca nas ruas e praças por onde passamos.

Essa experiência é carregada de subjetividade, pois cada indivíduo traz consigo uma bagagem única, moldada por sua história pessoal. Ao nos movimentarmos pelo espaço urbano, tecemos uma teia complexa de interações, encontros fortuitos e descobertas, o que nos permite criar uma relação íntima com a cidade. Essa vivência do espaço urbano como praticantes implica em resistir às lógicas padronizadoras e opressivas que tentam impor uma única direção e sentido. Ao tomar caminhos diferentes, fazer escolhas imprevistas e explorar os recantos esquecidos da cidade, estamos desafiando a ordem estabelecida e exercendo nossa liberdade de se apropriar do espaço. Dessa forma, a caminhada torna-se uma forma de expressão artística, uma maneira de criar narrativas e significados próprios dentro do contexto urbano. É um ato de reivindicação do direito à cidade, de resgate da subjetividade e da capacidade de moldar o espaço de acordo com nossas necessidades e desejos.

Através dessa prática, construímos uma experiência do comum que é ao mesmo tempo coletiva e singular, enriquecendo a tapeçaria urbana com nossas histórias e vivências. A discussão sobre as noções de espaço traz à tona a diferenciação proposta por Michel de Certeau (2018), entre Espaço e Lugar. Segundo sua conceituação, o Espaço é entendido como um lugar praticado, que se realiza através da ocupação e da ação. Por outro lado, o Lugar é um território com limites definidos, caracterizado por áreas específicas e caminhos preestabelecidos. Dessa forma, o espaço se cria por meio dos percursos e das práticas dos indivíduos que o habitam. Essa distinção entre Espaço e Lugar pode ser relacionada com alguns conceitos abordados pelo geógrafo Milton Santos, que explora a configuração do espaço urbano em termos de elementos fixos e fluxos. Os elementos fixos são estruturas físicas e geográficas que delimitam e organizam o espaço, enquanto os fluxos são resultado das ações e interações dos usuários nesses espaços.

Essa abordagem reforça a ideia de deslocamento como uma forma de instaurar processos artísticos, permitindo expandir e transcender os limites da espacialidade convencional. Na pesquisa em questão, busca-se abordar a importância dos deslocamentos e da relação entre o corpo, a ação e o espaço na construção de processos artísticos. E como essas práticas artísticas contemporâneas refletem uma constante busca por expandir as fronteiras da arte, promovendo encontros inesperados, criando novos significados e desafiando as convenções estabelecidas sobre o que é considerado espaço na cidade.

### **3.3 *Dentro do quadrado tudo é branco***

Para ilustrar a tensão que impulsiona esta pesquisa, apresento alguns registros de uma superquadra, cuja organização e disposição no espaço despertam um estímulo singular, proporcionando uma espacialidade de caráter neutro. O reticulado das linhas e grades preserva uma sensação de limpeza e ordenamento. Ao fazer referência a Brasília, inevitavelmente questionamos as peculiaridades espaciais presentes em seu plano urbanístico. Lúcio Costa propôs um desenho urbano fundamentado em um eixo central, denominado Eixo Monumental, que abriga os principais edifícios governamentais e monumentos. Este eixo é atravessado por uma série de vias transversais, conhecidas como Eixos Rodoviários, que dividem a cidade em diferentes setores. O objetivo de Lúcio Costa era criar uma cidade moderna, planejada e organizada. Essa organização se manifesta por meio de um Grid reticulado, composto por quadras de tamanhos regulares, cada uma numerada e identificada com direcionamento cardinal, definindo sua localização e orientação na cidade. A rigidez inerente à estrutura, em minha percepção, limita a flexibilidade e a adaptabilidade da cidade, reduzindo sua capacidade de resistir e se ajustar diante das transformações sociais e urbanas.

Essa organização espacial, embora bela e funcional, levanta questionamentos sobre a distribuição de poder, acesso e visibilidade na cidade. Para a pesquisa desta tese, realizei alguns registros na primeira superquadra, localizada na 108 Sul. Esses registros foram feitos em dias comuns, nos quais pude observar uma baixa presença de pessoas nos espaços destinados ao uso coletivo.

Entre aquelas que estavam presentes, poucas eram racializadas. As pessoas racializadas que encontrei durante o percurso estavam majoritariamente prestando serviços ou aguardando nos pontos de

ônibus para deixar a cidade, neste contexto, estabeleço uma relação entre a espacialidade urbana de Brasília e lógica dos espaços expositivos, destacando a essência do “cubo branco”. Da mesma forma que nos espaços expositivos, em Brasília, há uma seleção cuidadosa do que é exibido e valorizado, o que pode levar a ocultação ou negligência de certos aspectos de contradição do seu entorno. Isso também fica evidente na recente proposta de privatização da rodoviária, que foi aprovada, revelando a necessidade de ocultar a falta de controle no centro da capital. A rodoviária é um local que representa vividamente o Brasil que conhecemos.

Essa higienização me leva a estabelecer uma conexão com a lógica do "cubo branco" dos espaços expositivos. (O’dorherty 1999) Assim como nesses espaços, em Brasília também existe uma mão invisível que atua na curadoria do ambiente, promovendo e ocultando o que lhe interessa. O silêncio visual e a curadoria invisível presentes em Brasília nos convidam a refletir sobre as relações entre o "cubo branco" dos espaços expositivos e a cidade em si, bem como sobre as implicações sociais e políticas dessas dinâmicas espaciais.

Não há neutralidade possível ao se falar, escrever, montar ou pensar sobre – ou com - exposições. Desde os cômodos dos palácios em ambientes sacros, passando por museus, salões, cubos brancos, sempre se escolhe, se seleciona, se recorta, se organiza e se produzem sentidos. Alguns apreensíveis, outros não (Simões, 2020, p. 63)



Figura 42 SQS 108 Sul – Brasília - DF

O Grid presente no desenho urbano de Brasília no qual me permito fazer uma pertinente conexão com o conceito do "cubo branco" de Brian O' Doherty. O termo "cubo branco" refere-se à ideia de um espaço neutro e descontextualizado, tipicamente associado a galerias de arte e museus, onde as obras de arte são exibidas de forma isolada, desvinculadas de seu contexto original. Assim como o "cubo branco" na arte, o grid reticulado de Brasília proporciona um ambiente onde a arquitetura e o espaço urbano são apresentados de forma a estabelecer uma pureza e higiene. As quadras regulares e a ausência de elementos urbanos informais conferem à cidade uma estética uniforme, onde os edifícios se destacam como entidades isoladas.

Através da relação entre o grid urbano de Brasília e o conceito do "cubo branco", busco estabelecer algumas reflexões críticas. Primeiramente, assim como o "cubo branco" pode ser localizado por ser imune e isolado do seu entorno, o grid reticulado presente em Brasília pode ser considerado como um ambiente que suprime as interferências das histórias locais. A uniformidade do espaço urbano são dogmas da espacialidade moderna da arquitetura, conforme ratifica Le Corbusier (1887 – 1965) com seu plano gerador. O Plano procede de dentro para fora', escreveu o arquiteto. Corbusier via a adesão ao Plano como essencial para evitar o que ele denominava 'vontade arbitrária' por parte do arquiteto.

Além disso, a conexão com o "cubo branco", também suscita questões sobre a exclusão e marginalização social. Assim como algumas obras de arte podem ser excluídas ou subvalorizadas em um ambiente de galeria, certos grupos sociais e comunidades podem se sentir excluídos ou negligenciados dentro do desenho urbano planejado de Brasília. Todo encontro que se narra as coisas que acontecem no Cubo Branco tem um quê de casa grande." (Simões 2020) a segregação socioespacial e a dependência do transporte individual são alguns dos aspectos que podem contribuir para essa exclusão.



Figura 43 Ponto de ônibus da SQS 208 Sul – Brasília -DF.

Esse fator de exclusão é uma essência do Brasil que se reproduz na capital. A espacialidade das quadras, com seus amplos espaços abertos, proporciona uma qualidade de vida para quem habita na região. No entanto, a grande questão permanece: por que isso se limitou a pequenas ocorrências bem delimitadas neste projeto de cidade? Bernhard Siegert (Siegert, 2015) é um teórico da mídia que aborda o conceito de "grids" em seu trabalho. Siegert explora a ideia de grids como um arranjo organizacional fundamental que molda a forma como a informação e o conhecimento são produzidos, disseminados e compreendidos na sociedade contemporânea. Para Siegert, os grids são estruturas de poder e controle que influenciam a produção e a circulação de informações, conhecimentos e narrativas. Esses grids podem ser entendidos como redes de tecnologias, instituições, práticas sociais e discursos que definem as formas de produção e acesso ao conhecimento em uma determinada época e contexto.

Siegert argumenta que os grids exercem um papel central na construção e manutenção do poder, influenciando o que é considerado como verdade, o que é aceito como conhecimento válido e quais perspectivas são privilegiadas ou marginalizadas. Ele destaca como os grids se manifestam em diversos campos, como na academia, nos meios de comunicação, na indústria cultural e nos sistemas de governança. Ao analisar os grids, Siegert investiga as relações de poder, os processos de hierarquia e a influência das estruturas organizacionais na produção e disseminação do conhecimento. Ele busca compreender como os grids moldam nossa compreensão do mundo, limitando certas perspectivas e reforçando determinadas formas de pensamento e conhecimento dominantes. Assim o conceito de grids desenvolvido por Bernhard Siegert, revela as estruturas organizacionais e as redes de poder na construção e controle do conhecimento e das informações em uma sociedade mediada pela mídia.

o herói da arquitetura moderna, foi um dos pioneiros de um dispositivo arquitetônico em que as células (cellules) funcionam como o elemento mais pequeno e mais comum da construção. Historicamente, este dispositivo tem as suas raízes tanto na sociedade disciplinar como na biologia. Por um lado, surge da extensa tradição da arquitetura disciplinar que inclui tanto a cela monástica como a cela prisional. A ênfase na cela como o espaço habitacional humano mais pequeno possível revela que a obsessão da arquitetura moderna com o espaço (Siegert, 2015 p.117, tradução nossa)<sup>6</sup>

Com base nessas abordagens, David Banash, em '*Collage Culture: Readymades, Meaning, and the Age of Consumption*', também critica o conceito de grid no contexto da cultura contemporânea, especialmente em relação à sua influência na produção e consumo de imagens.

[...] Rosalind Krauss explica a atração das grades para os pintores modernistas e a conexão dessa forma claustrofóbica com os problemas de paisagem e narrativa. Dentro de suas barras austeras, não se ouve "gritos de pássaros cruzando céus abertos, nem o fluxo de água distante - pois a grade colapsa a espacialidade da natureza na superfície delimitada de um objeto puramente cultural". Além de tematizar o meio da tela, a grade impede a narrativa, trocando o desenvolvimento pela pura repetição mecânica. Como Krauss coloca, "a absoluta estaticidade da grade, sua falta de hierarquia, de centro, de inflexão, enfatiza não apenas seu caráter antirreferencial, mas - o que é mais importante - sua hostilidade à narrativa" <sup>7</sup> (Siegert, 2013 p.101, tradução nossa)

---

<sup>6</sup> Le Corbusier, the hero of modern architecture, was one of the pioneers of an architectural dispositive in which cells (cellules) function as the smallest and most common element of construction. Historically, this dispositive is rooted both in disciplinary society and in biology. On the one hand, it arises from the extensive tradition of disciplinary architecture that includes both the monastic and the prison cell. The emphasis on the cell as the smallest possible human living space reveals that modern architecture's obsession with spatial. (Siegert, 2015 p.117)

<sup>7</sup> Rosalind Krauss explains the attraction of grids for modernist painters and the connection of this claustrophobic form to the problems of landscape and narrative. Within its austere bars, we hear "no scream of birds across open skies, no rush of distant water—for the grid has collapsed the spatiality of nature onto the bounded surface of a purely cultural object. Not only does the grid thematize the medium of the canvas, it impedes narrative, exchanging development for pure, mechanical repetition. As Krauss puts it, "the absolute stasis of the grid, its lack of hierarchy, of center, of inflection, emphasizes not only its antireferential character, but—more importantly—its hostility to narrative. (Siegert, 2013 p.101)

Banash argumenta como o grid está intrinsicamente vinculado à modernidade e à influência do pensamento modernista na arte. Ele explora as interligações entre o grid e conceitos como abstração, geometria, objetividade e racionalidade. O autor sustenta que o grid cria uma estética uniforme e previsível, o que pode limitar a criatividade e a diversidade nas formas de expressão visual. Além disso, aponta que o grid pode levar a uma sensação de alienação e despersonalização, promovendo uma padronização visual que reflete a lógica da produção em massa e do consumo em massa. O autor também critica a ideia de que o Grid oferece uma sensação de ordem e estabilidade. Para Banash, essa noção de ordem é ilusória, uma vez que o grid pode ser uma estrutura opressiva que impõe limites e restrições à criatividade e à experimentação visual. No contexto da cultura do consumo, Banash argumenta que o grid contribui para a construção de uma sociedade voltada para a reprodução e a repetição, onde as imagens são consumidas e descartadas rapidamente, sem uma reflexão crítica sobre seu significado e contexto.

Ele argumenta que a colagem, como uma técnica de montagem e combinação de diferentes elementos visuais, desafia a ideia de um espaço artístico isolado e estático do Grid. Banash sugere que a colagem permite a incorporação de múltiplas perspectivas, imagens e referências culturais em uma única obra de arte. Ao reunir elementos díspares, a colagem desafia a lógica linear do Grid e cria conexões inesperadas entre diferentes imagens e significados. Além disso, a prática da colagem também pode ser vista como uma forma de subversão e resistência às estruturas e normas do "cubo branco".

Ao introduzir elementos disruptivos e desconstruir as fronteiras entre diferentes formas de arte e cultura, a colagem questiona a noção de espaço neutro e institucionalizado. Ao relacionar a colagem ao conceito de "cubo branco", Banash enfatiza a importância de práticas artísticas que desafiam as convenções e os limites impostos pela estrutura do espaço expositivo tradicional. Ele argumenta que a colagem oferece uma maneira de escapar da rigidez do grid e abrir possibilidades para a criação de narrativas visuais mais complexas e engajadas. Na elaboração desta pesquisa, como discutido nos primeiros capítulos, há um propósito de aproximar e comparar a arquitetura de Brasília com a cidade periférica do Itapoã, explorando seus contrastes em termos de planejamento e desenvolvimento urbano. Enquanto Brasília representa um projeto arquitetônico modernista e monumental, caracterizado pela ordenação rigorosa e simetria das estruturas, o Itapoã surge como um espaço periférico e improvisado, moldado pelas necessidades e lutas da população local.



Figura 44 Brasília SQS 108 Sul – Brasília - DF

Nesse contexto, a prática da colagem pode estabelecer conexões interessantes entre essas realidades distintas. Assim como a colagem desafia a noção de espaço neutro e institucionalizado, a cidade periférica do Itapoã desafia as estruturas e normas estabelecidas pelo planejamento urbano tradicional. A colagem, ao introduzir elementos disruptivos e desconstruir fronteiras, pode ser vista como uma forma de subversão e resistência, assim como a cidade periférica se manifesta como uma expressão de resistência e busca por moradia.

Da mesma forma, a colagem oferece a oportunidade de escapar da rigidez do grid, que é característico da arquitetura de Brasília, abrindo possibilidades para a criação de narrativas visuais mais complexas e engajadas. Assim como a cidade periférica do Itapoã se desenvolve de forma não linear e diversificada, a colagem permite a incorporação de elementos diversos, provenientes de diferentes fontes e contextos, criando narrativas visuais que refletem a multiplicidade de experiências e perspectivas. Portanto, ao estabelecer essas conexões entre a arquitetura de Brasília e a cidade periférica do Itapoã através do conceito de colagem, pode-se evocar a tensão entre ordem e desordem, rigidez e flexibilidade, planejamento e improvisação. Essa abordagem convida a questionar as noções preestabelecidas de espaço e a considerar alternativas criativas e inclusivas na concepção e construção das cidades. É importante, portanto, considerar essas críticas ao Grid reticulado em cidades modernas e refletir sobre a presença da Grid enquanto padrões em sociedades andinas, conforme aponta Ana Maria León (Herscher & León, 2022), na qual a abordagem do espaço por nessas sociedades pautava o desenvolvimento de uma construção de caráter cosmogônico, distinta das sociedades coloniais, que operavam com o uso de grades para dividir o espaço, visando permitir o controle.

## 4 LINHAS DE DESEJO



Figura 45 "Linhas Do Desejo" 2024

#### **4.1 Casa-caixa e estética casas Bahia**

No livro "Estética da Ginga", Paola Berenstein Jaques estabelece uma comparação entre a arquitetura das construções tradicionais e a expressão arquitetônica das favelas, criadas pelas mãos de não-arquitetos. Ela sugere que as favelas desafiam as bases da estética no contexto da arquitetura. Embora haja algumas semelhanças nesse livro, especialmente quando se refere ao espaço de uma perspectiva antropológica, percebo leituras distantes do lugar que me refiro nesta pesquisa. Concentro-me no conceito de construção por não arquitetos, na ação não planejada de construir uma habitação. Os aspectos formais das periferias do Distrito Federal diferem da forma de ocupação que foi estudada no livro. Apesar de tangenciar questões de vulnerabilidade social, as periferias de Brasília apresentam uma organização específica, com a maioria das casas construídas em alvenaria. Tijolos aparentes de Anápolis, telhas de fibrocimento, uma precariedade de ordem de uma outra leitura, em um eterno processo de construção que pode nunca ser concluído. Essa paisagem urbana é marcada por uma espacialidade que difere do conceito de labirinto mencionado pela autora e como também a convergência das obras de artistas mencionados no texto em relação à materialidade.

Faço uma reflexão sobre este lugar conceitualmente conhecido, cunhado pela autora com seu conceito de Estética da Ginga para situar e estabelecer sua dica com esta pesquisa. Pois para âmbito desta pesquisa percorri pela análise e confronto das espacialidades entre as duas cidades que moldam minha dinâmica espacial: Brasília e sua monocromia, contrastando com os espaços do Itapoã.

O concreto armado versus os espaços não planejados em alvenaria. Ao traçar essas diferenças, percebo um ponto de tensão em relação ao concreto, da laje ao processo de habitar como um ideal de consumo. As técnicas construtivas para moldar o concreto são evidentes na paisagem urbana do Itapoã. A partir dos estudos nesse espaço, comecei a observar as estruturas de madeiramento usadas para sustentar as lajes. O trabalho moldado pela carpintaria para criar uma sustentação estrutural ao concreto a ser utilizado, toda essa estrutura em feita em madeira de Pinus.

Essa observação sobre a materialidade foi essencial na concepção de diversos trabalhos, uma vez que o Pinus, devido à sua disponibilidade nos variados canteiros de obra e ao seu custo acessível, especialmente quando consideramos seu descarte, tornou-se um marco na paisagem. A utilização desses materiais representa um avanço na construção civil local, promovendo uma mudança no padrão das habitações e marcando um período de inclusão através do consumo.

O empoderamento econômico emergente durante os anos 2000 foi um ponto crucial, impactando significativamente o comércio da construção civil e a expansão do consumo das famílias. Para analisar o espaço e contribuir com esta pesquisa, faço referência a esse período de "Estética Casas Bahia", destacando a política financeira voltada para uma parcela influente na economia brasileira: as classes C, D e E. Essa política facilitou o acesso à aquisição de bens para uma extensa camada da população, mesmo diante de uma renda limitada. A ideia de oferecer bens, apesar das restrições financeiras, foi revolucionária, evidenciando um impacto significativo na economia ao inserir essa parcela da sociedade no mercado consumidor. Esse modelo tornou-se tão viável que foi adotado por outras redes varejistas. Contextualizo esse momento de acesso à aquisição de bens para discutir suas peculiaridades no contexto do consumo e as mudanças no ambiente urbano e doméstico.

Esse fenômeno acelerou diversas transformações na paisagem, desde construções com melhor acabamento até o aumento de resíduos nas ruas das cidades. É importante considerar que muitos desses bens adquiridos não eram duráveis, tornando mais fácil adquirir um novo através do crédito facilitado do que consertar produtos que, desde sua origem, eram descartáveis. O processo de fabricação desses materiais, baseado na obsolescência, suscitava diversas questões

Essa mudança através do consumo teve um impacto profundo em diversos aspectos da paisagem. O contexto da habitação passou por várias mudanças. Na minha própria família, saímos de um barraco simples de madeira para uma casa de alvenaria maior, com quatro cômodos. Essa transição não apenas alterou o espaço físico do lar de muitos, como também as percepções de conforto e segurança, redefinindo a noção de lar e influenciando a identidade familiar.

Pensar sobre isso é analisar como essa transição na paisagem urbana refletiu não apenas mudanças visuais, mas também sociais e comportamentais. A ideia de habitação e lar foi redefinida nesse processo, não apenas como um local de abrigo, mas como um reflexo tangível do status social. O simbolismo atribuído à casa se expandiu, tornando-a não apenas um espaço de proteção, mas uma representação do sucesso financeiro e social. Isso gerou uma dinâmica na qual a construção e aquisição de bens não se limitavam à mera necessidade, mas se transformavam em símbolos de identidade e pertencimento dentro da sociedade. Essa mudança nas dinâmicas de consumo e construção trouxe consigo uma nova camada de desafios e reflexões sobre a relação entre arquitetura, consumo, e a identidade cultural da comunidade. O conceito de "casa" ao longo da história da arquitetura oferece uma visão ampla sobre o papel essencial desse espaço na vida humana.

A "casa" transcende sua mera estrutura física, assumindo o papel de um refúgio emocional, cultural e social. Desde os primórdios da civilização, a busca por abrigo e proteção moldou a concepção e a evolução desse ambiente. Como bem define Bachelard (2002), "a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. A casa que aqui denomino "casa-caixa", é uma representação simbólica, que possibilita ao indivíduo sua estabilidade no mundo. Através da integração entre o interior e o exterior, a casa se torna um espaço propício para o devaneio, protegendo o sonhador e permitindo-lhe sonhar em paz. Reflito sobre o conceito de 'casa-caixa' ao considerar sua inserção no campo das artes na segunda metade do século XX.

Não há existências sem caixas e recipientes, o reparamos? Podemos já nascer em caixas (mesmo que sejam de vidro transparente e asséptico). Acabamos todos em caixas de madeira. Quanto a nossa vida, ela se passa em boa parte dentro da moradia que o modernismo concebeu em termos de máquina de morar. Propomos que a caixa seja entendida como um objeto impensado de ritualização da vida cotidiana, um de seus símbolos essenciais. A caixa, objeto irreduzível do nosso horizonte e suporte de experiência, ultrapassa a mera dimensão de coordenadas geométricas e implica imediatamente o corpo. Ela pode ser submetida a ampliações metafóricas, como o é uma galeria de arte. E muitos acontecimentos vanguardistas nas galerias de arte mostraram que a caixa é ligada uma função ritual. (Huchet, 2012, p. 143)

Entre os anos 1960 e meados da década de 1970, houve uma tendência nas expressões artísticas que exploravam o uso da caixa (cubo, volume), particularmente entre os artistas norte-americanos. Esse movimento, conforme destacado por Georges Didi-Huberman, esse movimento percorre um atalho divergente ao movimento Land Art, responsável por alargar o espaço expositivo convencional.

Em contraste, artistas passam a propor um "contramovimento, centrípeto, uma espiral experimental por dentro", como afirma Huchet (2002). Através da redução do espaço às dimensões simbólicas da caixa, os artistas buscavam explorar novas formas de percepção e interação com o público.

A estética minimalista das caixas e 'boxes' se alinha perfeitamente com esse espírito fenomenológico. No cenário artístico brasileiro da década de 60, destacam-se os Penetráveis de Hélio Oiticica, descritos como 'uma construção de madeira com porta deslizante, na qual o sujeito se envolvia em cor' (Oiticica, 1986). Essas estruturas se assemelham a escaninhos que, ao se abrirem, revelam uma luminosidade interna sugerindo outras percepções e perspectivas através de placas deslizantes, gavetas cheias de terra ou pó colorido. Isso marca uma transição do domínio das impressões visuais para as táteis, estabelecendo estruturas habitáveis conectadas ao futuro conceito de 'Crelazer', um espaço utópico onde arte, vida e lazer se fundem em uma experiência totalizante. A produção artística brasileira apresenta uma rica variedade de abordagens em torno do tema das caixas. Uma das artistas que se destacou nesse contexto foi Lygia Pape, conhecida por seu profundo interesse nas expressões populares, que incorporava em suas obras de forma crítica e inovadora. Em sua obra "Caixa Brasil", Figura 49. Pape reúne diferentes tipos de cabelos como símbolo da multiplicidade de etnias que compõem a identidade brasileira. A peça consiste em uma grande caixa com fundo vermelho, na qual estão dispostos cabelos de várias tonalidades, texturas e tamanhos. No interior da caixa, a palavra "Brasil" está inscrita em letras prateadas. A escolha dos cabelos como elemento central da obra é particularmente significativa. Os cabelos representam a identidade individual e coletiva, carregando em si histórias, memórias e ancestralidades. Ao reuni-los em uma única caixa, Pape celebra a diversidade cultural do Brasil, mas também denuncia a exclusão e a marginalização de determinados grupos sociais.



Figura 46 Lygia Pape, Caixa Brasil 1967 – 68.

A caixa se conecta à pesquisa ao considerar a incorporação das habilidades construtivas presentes nas casas localizadas em áreas periféricas. Ao analisar a década de 1960, podemos observar que as artes contemporâneas representam um momento crucial nas reflexões sobre os laços entre arte e lar. De fato, é possível argumentar que foi nesse período que os artistas começaram a considerar de maneira séria a casa e o ambiente doméstico como temas dignos de atenção. O fenômeno da domesticidade, na verdade, emergiu em paralelo ao surgimento da modernidade no século XIX, estando intimamente conectado aos contextos entrelaçados do capitalismo de livre mercado, avanços tecnológicos e ideias pós-iluministas sobre o sujeito.

A relação interrompida entre o modernismo e a domesticidade é evidenciada na perspectiva de Rosalind Krauss sobre a vanguarda do século XX, a qual oferece um contexto tanto conceitual quanto geopolítico para a ruptura do modernismo com a ideia de lar. Em seu ensaio de 1979, 'Sculpture in the Expanded Field', Krauss aborda a *“ausência de um local fixo, ou a falta de moradia, uma perda absoluta de lugar”* (Krauss 1979), ao analisar práticas esculturais que apresentam marcadores formais que expõem sua natureza nômade. Essa desvinculação de qualquer sentido de especificidade histórica, geográfica ou cultural contribui para a ruptura com a ideia tradicional de lar como um espaço fixo e estático.

Um exemplo notável dessa abordagem é evidente no trabalho de Constantin Brancusi. A eliminação do pedestal transformava a escultura em sua própria base ou estabelecia uma relação simbiótica com ela, atuando como um "indicador da ausência de um local fixo para a obra, integrado à própria essência da escultura". Essa ruptura com a tradição escultórica clássica reflete a desterritorialização e a perda de identidade que marcaram o período modernista.

Além disso, a fragmentação presente em suas obras também aponta para 'uma perda de lugar', evidenciando a ausência do contexto completo que deveria ser proporcionado pelo suporte para abrigar uma das cabeças esculpidas em bronze ou mármore. Ao destacar essa transformação do espaço e a relação da obra com seu entorno, refiro à conceituação de Stéphane Huchet (2002) ao abordar a experiência do espaço na modernidade, a partir do texto de Walter Benjamin, 'O surrealismo: O último instantâneo de inteligência europeia'. Huchet sugere que Benjamin, ao pensar politicamente, descreve uma experiência na qual o homem moderno é criticamente confrontado por um espaço onde 'o materialismo político e a criação física compartilham o homem interior, a psiqué, em uma justiça dialética de tal maneira que nenhum membro escapa'. Essa reflexão se conecta com a visão de Krauss sobre a escultura, evidenciando uma interseção entre a transformação do espaço físico e a experiência psicológica e política do homem na modernidade. Considerando esses princípios, reflito sobre os trabalhos de Gordon Matta-Clark, realizados em meados da década de 1970, no qual desafiam a lógica de produção e a concepção tradicional da casa. Em um contexto de recessão, gentrificação e ascensão do neoliberalismo, seus cortes em edifícios funcionam como um gesto "libertador", emancipando a forma da casa comum.

Longe de serem atos de destruição, esses cortes subvertem a funcionalidade produtiva da arquitetura. Ao criar brechas no "sistema", Matta-Clark integra o exterior ao interior, desconstruindo a dicotomia entre público e privado. A catástrofe entrópica, antes um elemento externo, emerge como um componente físico que desmantela a vida urbana cotidiana. Essa "antiprodução" perturba a metáfora espacial que representa o mundo como uma estrutura arquitetônica. As obras de Matta-Clark questionam a ordem social e econômica vigente, abrindo espaço para novas possibilidades de pensar e habitar o espaço.

Essa prática questiona e desafia as ideias funcionalistas de Le Corbusier, expondo a inadequação desses conceitos diante da complexidade da vida urbana e da relação entre o espaço construído e a sociedade. Nesta pesquisa, argumento que a precariedade das cidades molda uma plasticidade que busca novas formas de habitar e interpretar o espaço. Cada linha da pesquisa está de certa forma convergindo para analisar as estratégias estéticas delineadas por artistas em suas práticas. Levando em consideração a relação com seu lugar de habitar, para o caso específico nesta tese, caminhei pelo um viés arquitetural de contraposições de singularidades de cidades a partir de seus espaços urbanos. No capítulo 4 deste estudo, abordei práticas artísticas do início do século XX que transmitem um sentido fraturado ou falho de lar de maneiras que se apresentam em confronto com a realidade histórica. O “Merz” de Schwitters, ou mesmo o avanço plástico de Tatlin, Hal Foster, delineia esse estranhamento “antiprodutivo” diante da tempestade do progresso anunciado pela modernidade na alegoria inspirada no “*Angelus Novus*” de Klee, por Walter Benjamin, revelando a imbricação irreduzível entre o entusiasmo progressista e uma melancolia diante das faces hipócritas do presente histórico. Benjamin ressalta que não existe entusiasmo pelo progresso que não testemunhe essa dualidade melancólica perante o atual cenário da história.

O trabalho de Matta-Clark na paisagem urbana representa um ponto crucial em suas obras, fornecendo uma abordagem que se alinha de forma coerente com o foco deste texto sobre a desconstrução de estruturas estabelecidas. Sua intervenção direta em edifícios abandonados, através de cortes e perfurações, subverte a funcionalidade original da arquitetura e expõe a fragilidade das estruturas físicas e sociais da cidade.

Através de suas ações, Matta-Clark questiona a lógica do urbanismo moderno, a padronização espacial e a obsolescência programada. Ele revela os espaços vazios e as contradições presentes na organização urbana, convidando o público a repensar a relação entre o indivíduo e o ambiente construído. Ao retomar a discussão sobre a dinâmica espacial em Brasília e sua configuração dentro de um paradigma modernista, delineado pela influência de Le Corbusier, é possível entender a intenção do projeto em eliminar a infraestrutura subterrânea das cidades para permitir um “fluxo” eficiente. Criando uma cidade funcionalista, dividida em setores específicos para habitação, trabalho, lazer e comércio. A infraestrutura subterrânea, como redes de esgoto e tubulações, seria ocultada para manter a estética limpa e ordenada da cidade.

Em contraste com essa visão, Matta-Clark via o subsolo como um dos últimos vestígios históricos da América do Norte que ainda não havia sido transformado em estacionamentos e estruturas modernas. Sua preocupação era com o fato de que as fundações cada vez mais profundas dos novos edifícios estavam ameaçando esse espaço, um repositório de história preservado nas profundezas da cidade. Influenciado pelas correntes surrealistas, Matta-Clark explorava e celebrava o inconsciente e o irracional presentes no tecido urbano, revelando uma profunda apreciação pela complexidade não racional da cidade e pela história que se escondia nos recantos dos espaços subterrâneos. Isso contrasta com a perspectiva de Le Corbusier, que enfatizava a influência platônica na arquitetura moderna ao salientar que a arquitetura é uma concepção mental, algo que deve ser imaginado na mente, até mesmo de olhos fechados.

DEALING WITH NOTHING MORE  
COMPLEX THAN THE LIMITS  
OF HUMAN SPACE

**DEALING WITH NOTHING MORE  
COMPLEX THAN THE LIMITS  
OF HUMAN SPACE**



Figura 48 Gordon Matta-Clark, Open House (Dumpster), 1972.



Figura 49 Gordon Matta-Clark, Open House (Dumpster), 1972.



Figura 50 Gordon Matta-Clark, Open House (Dumpster), 1972.

Ao examinar a amplitude de temas abordados por Gordon Matta-Clark, como os cortes em edifícios, concentro-me nos seus trabalhos que exploram a expansão do espaço público, buscando discutir os limites estabelecidos por ele. Para estabelecer um paralelo com a esfera habitacional, que nesta pesquisa é referida como 'casa-caixa', uma ativação do ato de habitar através da precariedade. O trabalho em questão possui conexões mais intrínsecas com o termo adotado, pois em *Open House* ou *Dumpster* (1972) Matta-Clark usou portas e madeira recuperadas para construir um ambiente arquitetônico dentro de uma caçamba de entulho estacionada em uma avenida em Nova York. O espaço da caçamba foi subdividido em três corredores paralelos, subdivididos ainda longitudinalmente, de modo a criar uma brincadeira com espaços cartesianos que utilizavam técnicas arquitetônicas convencionais (salas celulares, portas convencionais) para criar uma experiência espacial bastante diferente.

Neste contexto, elementos como o deboche e a precariedade se contrapõem ao espaço estabelecido, criando uma espécie de violação discreta, uma ruptura das abordagens convencionais do espaço arquitetônico. Isso ocorre ao desafiar o planejamento geométrico reticulado e elementos arquitetônicos familiares, contrapondo-se às expectativas do programa arquitetônico e à narrativa completa oferecida pela rigidez da boa forma estática na arquitetura. No primeiro capítulo, ao traçar uma breve história da formação do lugar em que resido, o Itapoã, busquei conectar essa referência com meu modo de perceber o mundo. Meu objetivo foi contextualizar essas experiências de pertencimento precário e como elas influenciam na construção de uma identidade no trabalho. Tal como nas produções de Gordon Matta-Clark, onde o lugar responde aos seus interesses, identifico convergências também com o trabalho de Doris Salcedo, que trabalha o lar como local de arquivamento poético.

Lidando com esse espaço habitacional de maneira não contingente e, simultaneamente, operando esse arquivo, concebido como um catalisador de relações poéticas.

Doris Salcedo é uma escultora colombiana, cujo trabalho central envolve a transformação de relatos de violência política em montagens esculturais abstratas. Essas obras testemunham suas memórias de sofrimento e fragmentação do senso de pertencimento ao lugar. Ao empregar predominantemente móveis domésticos descartados, Doris Salcedo os funde de forma precária, porém meticulosa, utilizando materiais tão frágeis como renda, fios de seda e cabelo humano, juntamente com elementos tão rígidos como pregos, concreto e madeira. Seu trabalho vai além de meramente retratar a violência política: ele captura a essência mutiladora e desumanizadora desse tipo de violência, enquanto também explora as repercussões profundamente íntimas e domésticas dos conflitos civis.

Essa fusão entre elementos frágeis e sólidos reflete não apenas a natureza destrutiva da violência, mas também ressoa com a percepção das consequências pessoais e íntimas de tais confrontos. Ao transformar objetos do cotidiano em peças artísticas, ela desperta uma sensação de proximidade e afetividade, destacando a importância de reconhecer a humanidade subjacente mesmo nas situações mais dolorosas e brutais. Nos últimos anos, Salcedo tem direcionado sua prática artística para instalações mais complexas e imersivas, aproveitando espaços específicos em galerias e locais particulares para tecer narrativas carregadas de significado político e histórico. Sua arte, embora enraizada na Colômbia, transcende fronteiras geográficas, abordando questões universais como racismo, desigualdade, sofrimento e o impacto do deslocamento humano. Essas criações mais recentes refletem não apenas sobre a fragilidade do conceito de lar, mas também exploram as políticas subjacentes ao pertencimento e à identidade.



Figura 51 Doris Salcedo, Field Of Empty Chairs, 2000.

Como também a dor e a experiência de outros, são o ponto de partida para a obra de Doris Salcedo, que busca criar uma conexão empática e provocar reflexões éticas intensas. Através de suas instalações, Salcedo redefine a precariedade, transformando essa fragilidade em comunicação, em senso de pertencimento e na cura das feridas da injustiça. Como uma fonte de poder e ação, em oposição a ser meramente vista como algo fútil e limitante. A precariedade se torna uma plataforma para fomentar conexões empáticas, eliminando da sua prática o papel de testemunho passivo.

A intenção deste capítulo não se resume a expor as múltiplas camadas de trabalho dos artistas como uma simples reconciliação reflexiva de suas produções. Em vez disso, visa acessar e compreender os princípios subjacentes a essas obras, princípios esses que convergem com o que identifiquei na esfera do precário. Busco aqui um entendimento mais profundo de elementos que se alinham com o que, para fins de coerência contextual, denomino de 'estética Casas Bahia'. Como seu modo de habitar, pertencer a um lugar converge para sua produção, a produção agencia um testemunho de onde você parte.

Pois da mesma forma que as práticas artísticas de Kurt Schwitters analisadas no subcapítulo: Do quadro ao espaço, Doris Salcedo direciona a atenção e destaca locais carregados de trauma, expressando dor, sofrimento, alienação e injustiça, ela assume o papel de testemunha necessária para tal observação, utilizando sua arte para lançar luz sobre essas realidades muitas vezes ignoradas.

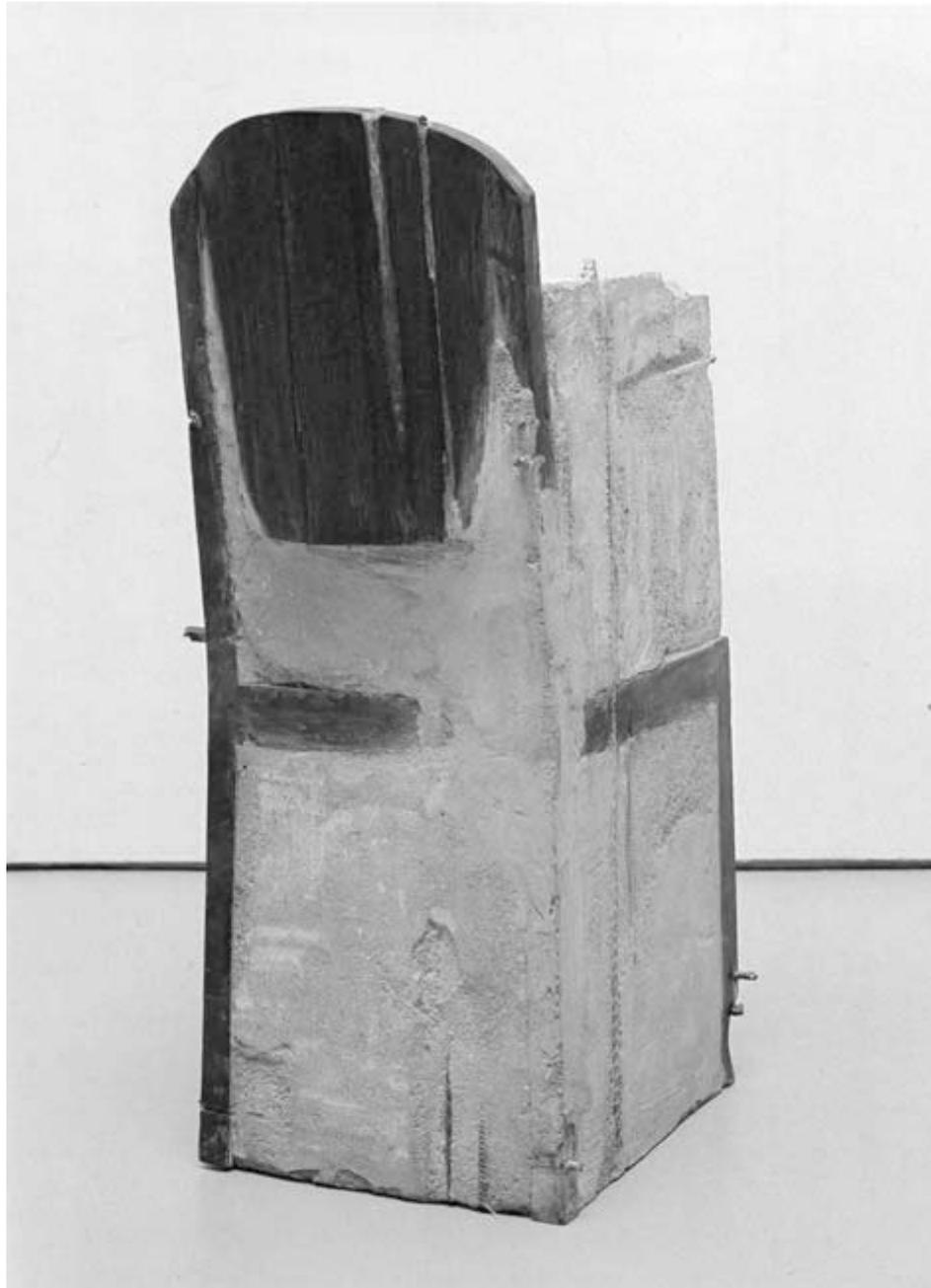


Figura 52 Doris Salcedo, Untitled. 2005

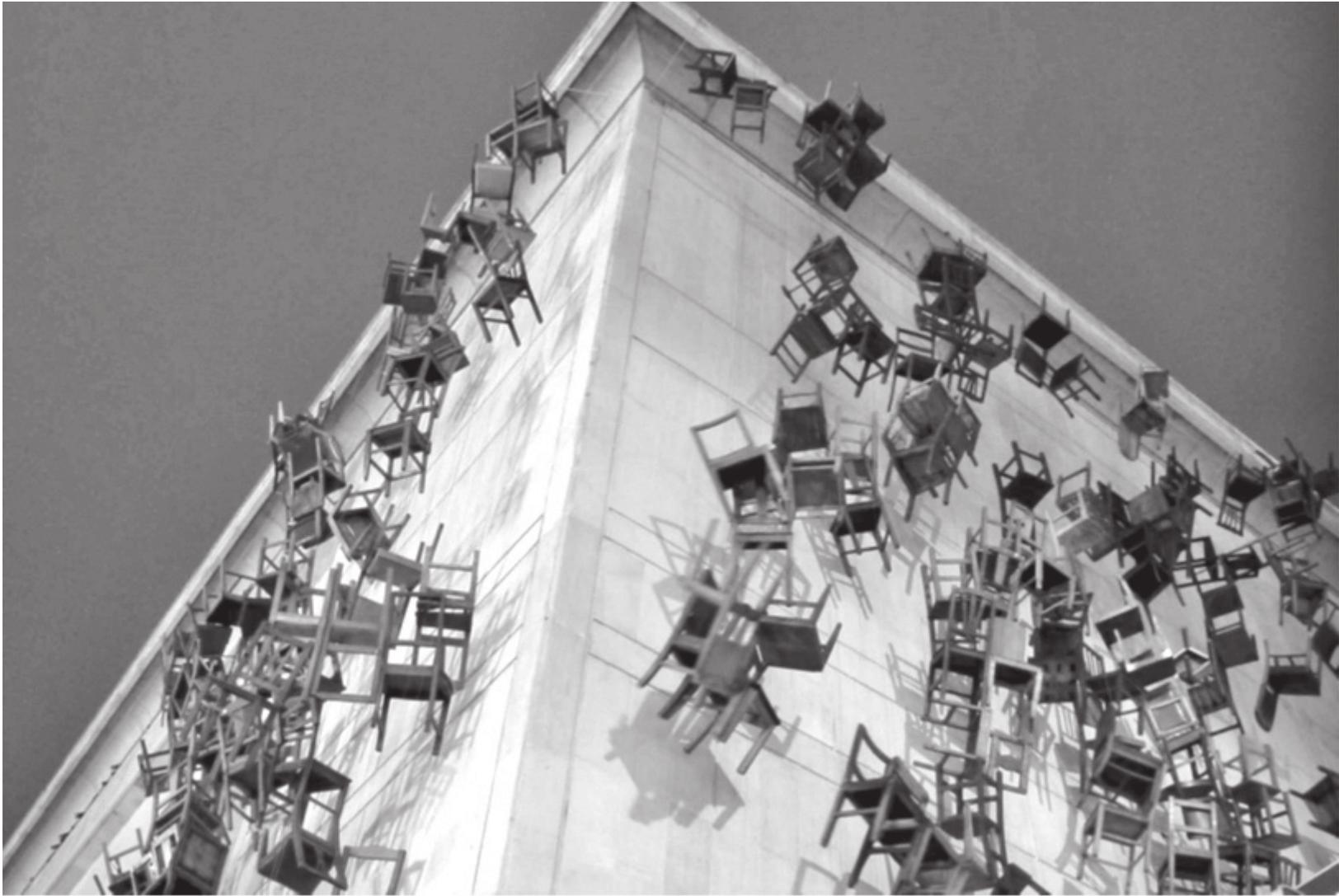


FIGURA 53 DORIS SALCEDO, NOVIEMBRE 6 Y 7, 2002

Contudo, em suas expressões de inquietude radical, especialmente em suas representações da precariedade das moradias humanas, Salcedo opta por não se envolver em recriações obsessivas do sofrimento. Ao contrário, suas intervenções estéticas buscam constantemente ultrapassar as fronteiras que separam as pessoas do ambiente, bloqueando a compreensão do sofrimento alheio.

Assim Doris Salcedo, Através de seus trabalhos, Salcedo convida o público a entrar em contato com a realidade das pessoas marginalizadas e oprimidas. Ela cria espaços imersivos que provocam uma experiência visceral da dor e da injustiça, desafiando o espectador a se colocar no lugar do outro. Ao mesmo tempo, Salcedo evita cair em sentimentalismos ou pietismos. Sua obra é crítica e engajada, buscando não apenas despertar a compaixão, mas também incitar a reflexão e a ação. trabalha através da memória operando uma barganha, essa convergência de ação reverbera com as práticas da artista Camila Soato, que incorpora um trânsito de vivências no entorno do Distrito Federal em suas pinturas.

Envolvendo diversas camadas que a artista utiliza da coleta e da construção: “a atmosfera mambembe terrosa, a sujeira, o clima de improvisado, as situações bizarras e cômicas que presenciava nas ruas são o ponto de partida” (Soato, 2021, p.22) A artista cria uma manufatura muito íntima com as influências que a rodeiam, gestos e atos oriundos das memórias são representados em situações na sua pintura e a artista trabalha com esta memória inicial e a desdobra com pesquisa de narrativas do contexto atual, fazendo um uso de imagens por meio de pesquisa que saem de sua banalidade e voltam ao mundo pelo suporte pictórico.



Figura 55 Camila Soato, Gambiarras E Manet, 2022



Figura 54 Camila Soato, Caviar É Uma Ova, 2017.

Um outro ponto são justaposições de elementos de figurativos e abstratos dentro do mesmo campo da pintura criando uma junção não hierarquizada. A maneira como a artista subverte as imagens através da apropriação, criando um conjunto de memórias através das colagens, que transmitem uma desconexão entre os elementos utilizados com uma dose de sarcasmo. Narrativas apagadas, ou mesmo ridicularizadas ganham uma sobrevida em um suporte pictórico. Criando assim um jogo dentro dos cânones, que conferem um jogo de resistências, justapondo símbolos contra hegemônicos, cenas de caos. Soato, ao meu ver recria as concepções tradicionais de lar para expor seu status falho como refúgio de um mundo em colapso.

A partir dessa busca por destacar uma experiência singular e subjetiva, faço uma comparação com a ideia de "autoconstrução" de Abraham Cruzvillegas. Essa concepção artística se fundamenta na maneira como as mudanças do mercado afetam as economias e culturas menos privilegiadas nos países do sul global. Em um contexto de rápida obsolescência dos objetos de consumo, o trabalho de Cruzvillegas se concentra nos métodos sociais de reutilização criativa. O artista busca estabelecer uma estética baseada na improvisação dinâmica, utilizando os princípios da "autodestruição" e da "autoconstrução" presentes na arquitetura improvisada e informal. O artista aborda para sua obra a experiência de crescer na Colônia de Ajusco, no México, através dessa abordagem, Cruzvillegas valoriza a capacidade de adaptação e reinvenção das comunidades marginalizadas. Sua obra celebra a criatividade e a engenhosidade que surgem da necessidade, subvertendo a lógica do consumo descartável e promovendo uma estética da reutilização e da transformação.

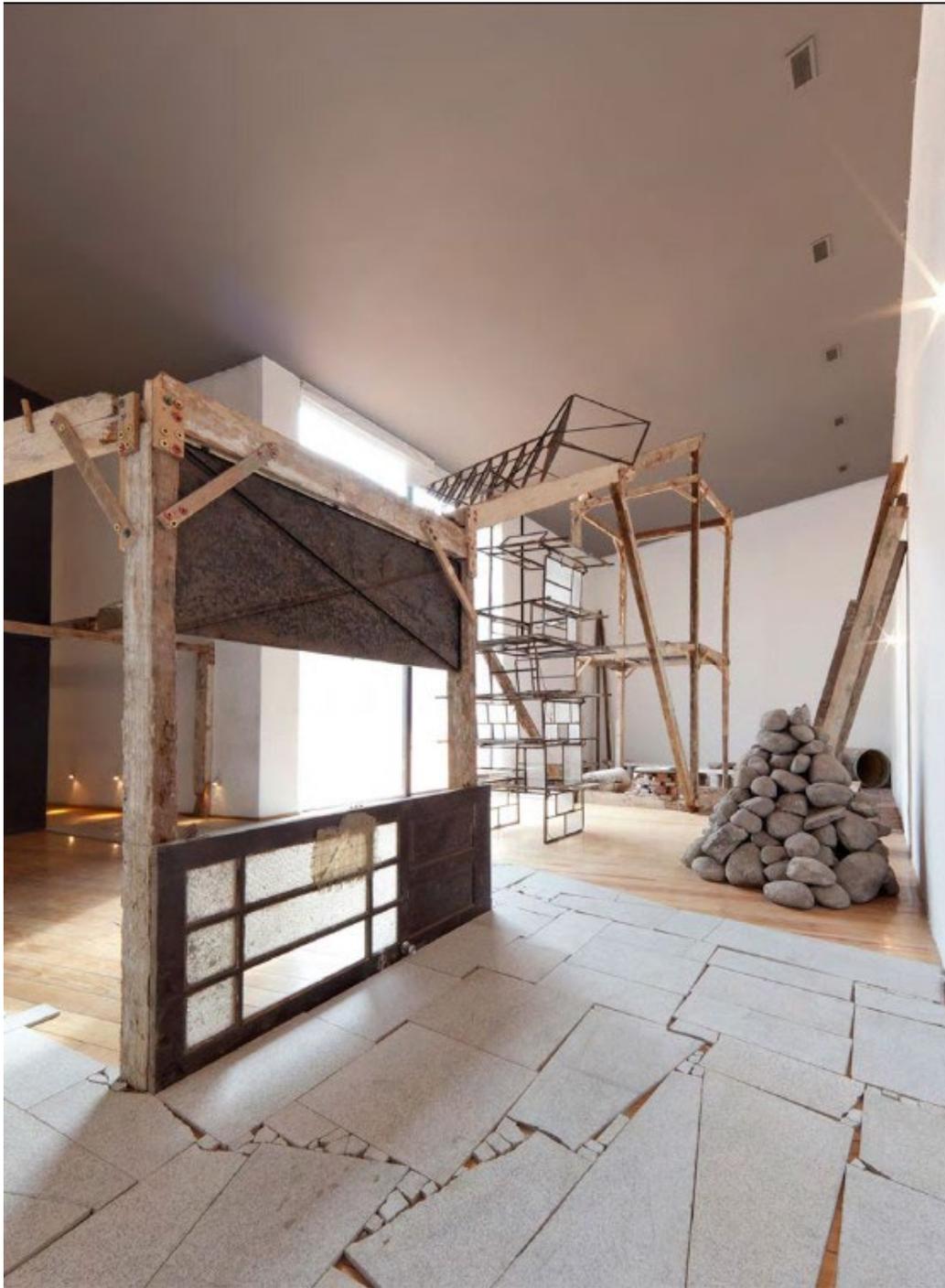


Figura 57 Abraham Cruzvillegas - Autodestrucción 2, 2012.

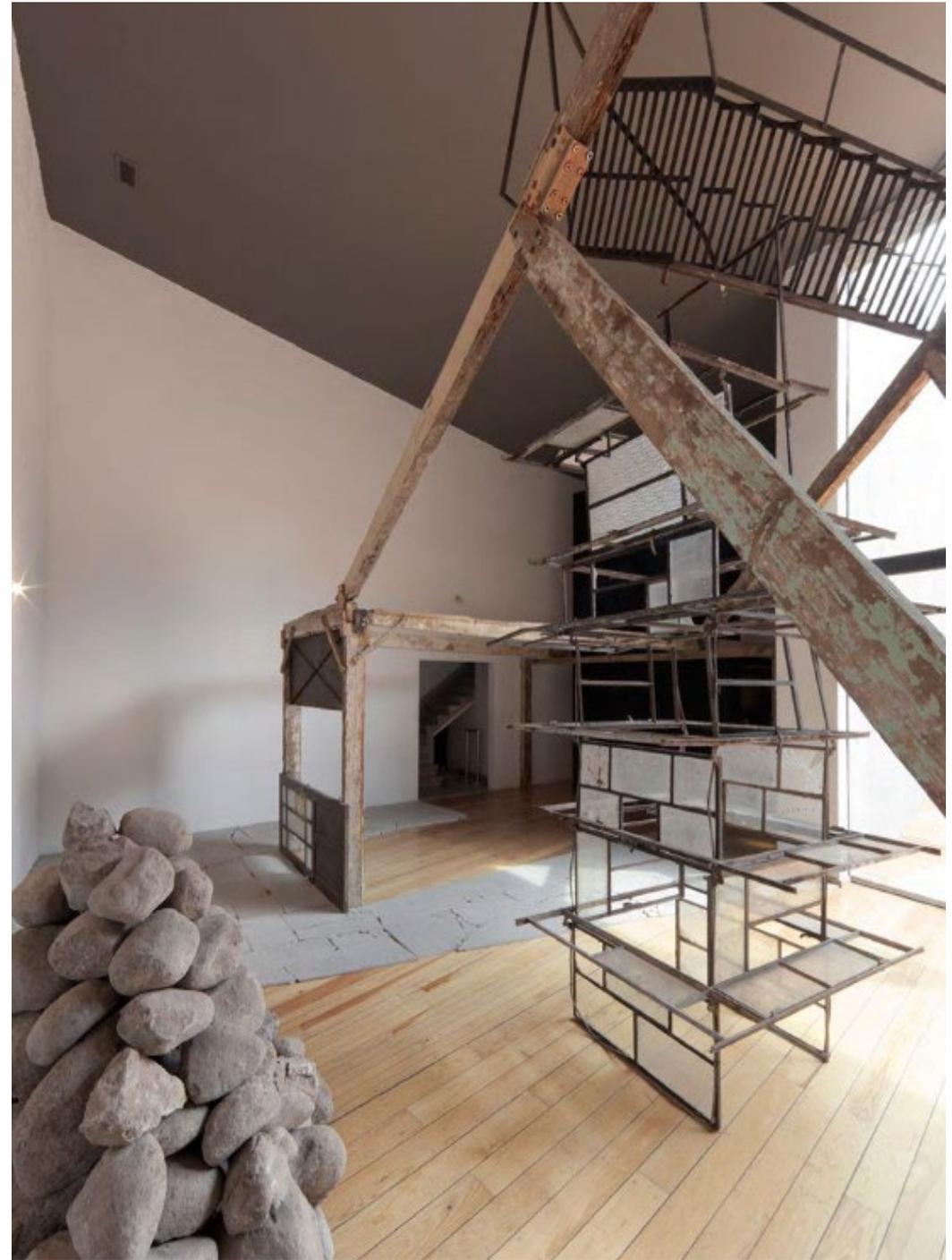


Figura 56 Abraham Cruzvillegas - Autodestrucción 2, 2012.

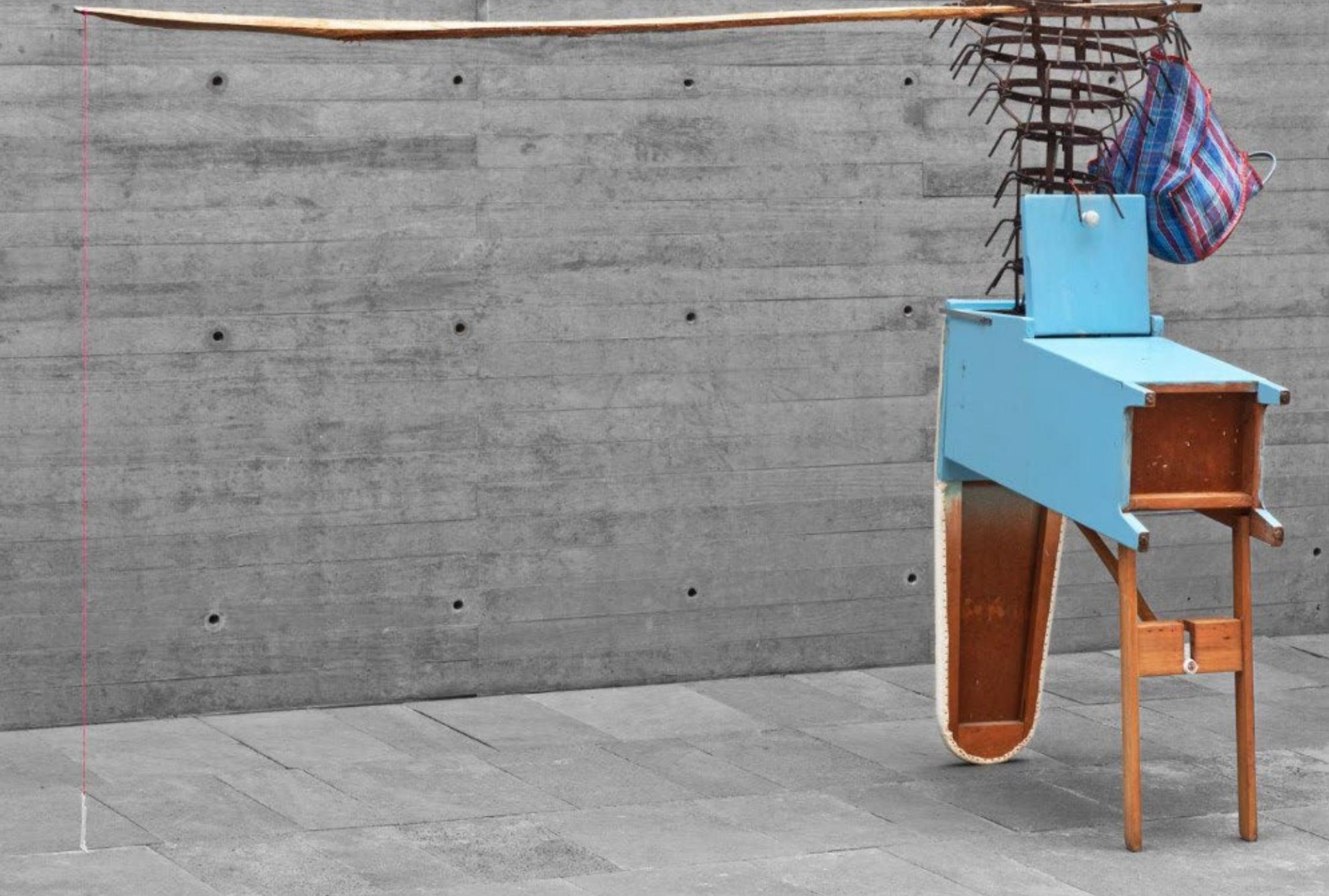


Figura 58 Abraham Cruzvillegas, Self-portrait giving a generous tip forgetting about the oil crisis, 2012.

Cruzvillegas encontrou inspiração em sua vivência, motivando-o a integrar na sua obra a estética orgânica, fragmentada e colaborativa típica dos assentamentos informais. Ao dar destaque aos encontros práticos entre indivíduos e objetos nessas situações, a autoconstrução reaviva esses momentos como experiências energéticas caoticamente vívidas. Embora traga essa precariedade no processo, Abraham Cruzvillegas acessa outras áreas que não é meramente representar modelos de arquitetura de pessoas pobres em bienais ou espaços expositivos. Ou fazer um caminho de tornar sua arte parte de um mecanismo de luta local que busca produzir habitações. Pelo contrário, ele busca colocar esses dois sistemas em confronto, a fim de gerar uma compreensão historicizada de como, como ele coloca, "a atividade humana produz forma" (Greeley 2015)

No subcapítulo: Dentro do quadrado tudo é branco, abordo a colagem como uma estratégia de engajamento que se distancia da rigidez da grade modernista. Esta estratégia busca subverter uma norma espacial que vai desde a colagem até o gesto nômade de se opor a um caminho urbano pré-determinado. No livro 'A Poética do Espaço', Gaston Bachelard introduziu a expressão fascinante das 'linhas de desejo'. Quando várias pessoas subvertem o mesmo trajeto, o solo mostra evidências: a terra se compacta, a grama se desgasta, criando uma passagem preferida pela maioria. Essa 'linha de desejo' reflete a inclinação humana em conectar esses pontos, esculpindo um caminho no solo que inconscientemente as pessoas buscam facilitar o deslocamento por aquele espaço. Faço referência às marcantes linhas de desejo na grama, que contrastam com a calçada e delimitam um caminho a seguir, conferindo uma sensação de marginalidade em contraposição à totalidade. Para os propósitos desta pesquisa, essas linhas ecoam a profusão de táticas improvisadas de construção, revelando uma abordagem de existência no mundo.



Figura 59 Serie: Pequeños Gestos Domésticos 2023



Figura 60 Serie: Pequeños Gestos Domésticos 2023

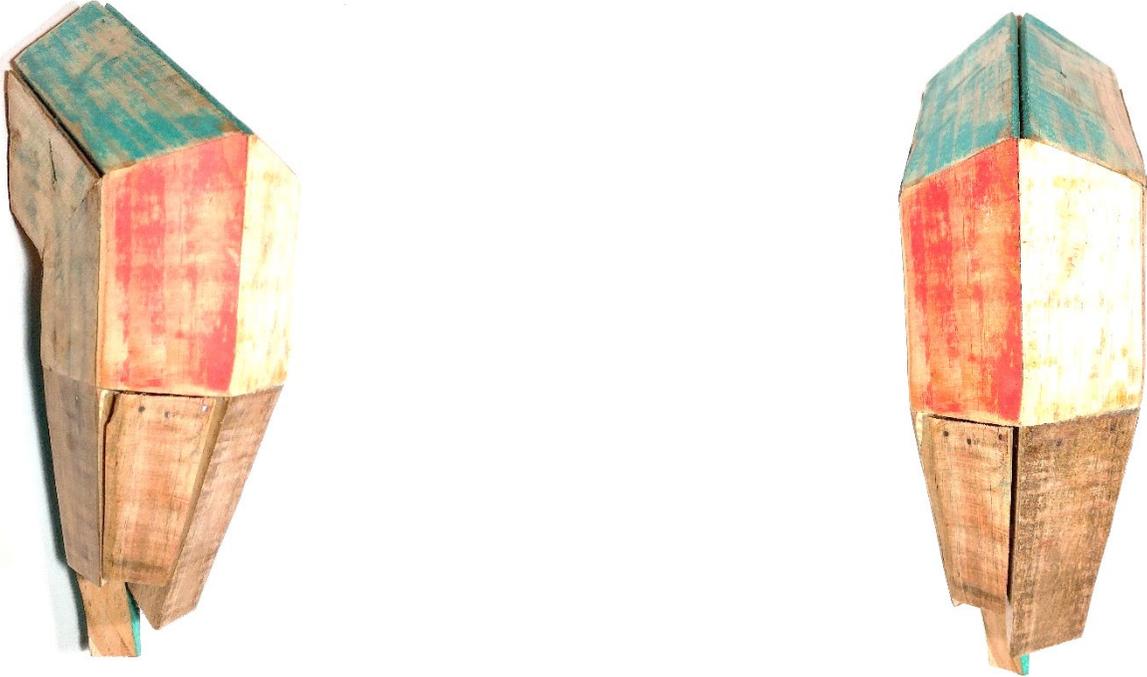


Figura 61 Serie: Pequeños Gestos Domésticos 2023



Figura 62 Serie: Pequeños Gestos Domésticos 2023



Figura 63 Serie: Pequeños Gestos Domésticos 2023

Essa abordagem reflete um agente humano prático e inventivo, habilidoso em lidar com situações, materiais, pessoas e recursos adversos no ambiente. Esse agente, diante das situações, utiliza o mundo existente não para recriá-lo à sua própria imagem, pois isso implicaria reivindicar uma identidade consistente, nem para criar um senso de lugar, pois isso seria um retorno ao vernáculo, mas simplesmente para sobreviver no mundo. Estar à margem é resistir à produtividade e à homogeneização, é mudar de posição, de consumidor para construtor. Em meus trabalhos mais recentes, tenho refletido sobre a estruturação da forma que emerge da precariedade da ocupação, dessas linhas que convergem para o que denomino “casa-caixa”, da vulnerabilidade da existência humana e da memória como precursora de sensações. Na série de obras "Pequenos Gestos Domésticos", mergulho na reflexão sobre a intersecção entre o isolamento decorrente da pandemia e as complexas ideias de lar e identidade humana. Semelhante à memória que se deposita em uma mobília comum herdada de família, mobília esta, marcada por vestígios que permeiam suas superfícies como fragmentos de histórias passadas e pertencimento.

O design intrínseco dessas peças parece ecoar a forma e o movimento do corpo humano, como se cada curva, linha e desgaste fossem testemunhas do toque e da presença humana. Os tons e matizes escolhidos nesses trabalhos assumem uma importância singular, pois não apenas evocam, mas também amplificam a sensação carnal e a transformação da matéria. Essas cores, aplicadas de maneira expressiva e visceral, capturam não apenas a beleza da forma física, mas também a vulnerabilidade e a natureza transitória do corpo humano e do espaço ao seu redor.

## **4.2 Espacialidade e ruídos na paisagem**

Em Brasília, é possível identificar elementos que refletem essa dinâmica do controle. As áreas verdes e os parques da cidade podem ser considerados espaços estratégicos, pois proporcionam um ambiente ordenado para o lazer, oferecendo oportunidades para que as pessoas se conectem com a natureza e experimentem formas de interação e lazer. No entanto, a acessibilidade a esses lugares é limitada. Não existe na cidade um local que possa abarcar o descontrole por exemplo contido na Rodoviária, uma pequena célula que condensa o popular e sendo acessível a todos os públicos. Nesse sentido, proporcionar aos cidadãos a oportunidade de se apropriarem desses espaços de maneiras não contempladas pelo planejamento urbano inicial, transformando-os em locais de encontro, expressão e convivência coletiva. Ao refletir sobre a noção de "tática" para compreender a cidade, considero as expertises de apropriação da cidade pelos seus habitantes. As táticas representam possibilidades de escapar das limitações impostas pelo planejamento urbano e pela estrutura social dominante.

Refletindo sobre essa necessidade penso na expressão linhas de desejo, usada pra definir o trajeto orgânico moldado pela necessidade de abreviar o trajeto, que marca a paisagem aonde a grama cede espaço a terra abatido. Afirmando ao seu modo o caminho onde as pessoas querem realmente passar. São resistência diante da inoperância da formalidade estrutural da cidade. Essas intervenções surgem por meio de práticas criativas, como a ocupação temporária de espaços públicos para atividades culturais, manifestações ou intervenções artísticas.

Essas ações desafiam as estruturas estabelecidas por propor ações específicas para o local. Modo de ação que criam relações intrínsecas de seus sites, estabelecendo um contexto de ativação. Deste modo uma relação com o lugar é estabelecida, expandido do lugar de suporte para estabelecer um campo de relações. Toma essas abordagens que exploram a tática para adentrar o espaço a partir da minha observação sobre a paisagem do Paranoá/Itapoã, uma cidade que está em uma localização privilegiada, próxima ao Lago. No entanto, ao invés de estabelecer um ponto positivo, acaba se tornando um fator de exclusão, pois não há espaços adequados para o lazer na região. Os poucos pontos disponíveis são clandestinos, o que resulta em um número significativo de incidentes devido à falta de acesso. Por outro lado, o Lago é o local preferido para passeios aquáticos, o que marca limites sociais e econômicos na cidade.

Essa situação evidencia as desigualdades presentes na cidade, onde a proximidade com o Lago se torna um privilégio acessível apenas para determinados grupos sociais. Esses contrastes sociais e econômicos acabam demarcando fronteiras e reforçando as disparidades existentes. Tal condição geográfica tornou-se o foco central do meu mestrado, nele explorei e debati essa questão, propondo a implementação de algumas intervenções na paisagem. A primeira delas nasce da observação diária da paisagem do Paranoá/Itapoã, levando-me a refletir sobre maneiras de ocupar o Lago. Inicialmente, pensei em construções flutuantes que pudessem ser colocadas na água e permitissem a permanência no local. No entanto, devido aos altos custos envolvidos no transporte e nos materiais necessários para construção, acabei optando por reduzir a abrangência do projeto. A partir disso, surgiram questionamentos sobre como alcançar um resultado coeso, que possibilitasse a flutuação e, dada a magnitude do local, pudesse ser avistado.

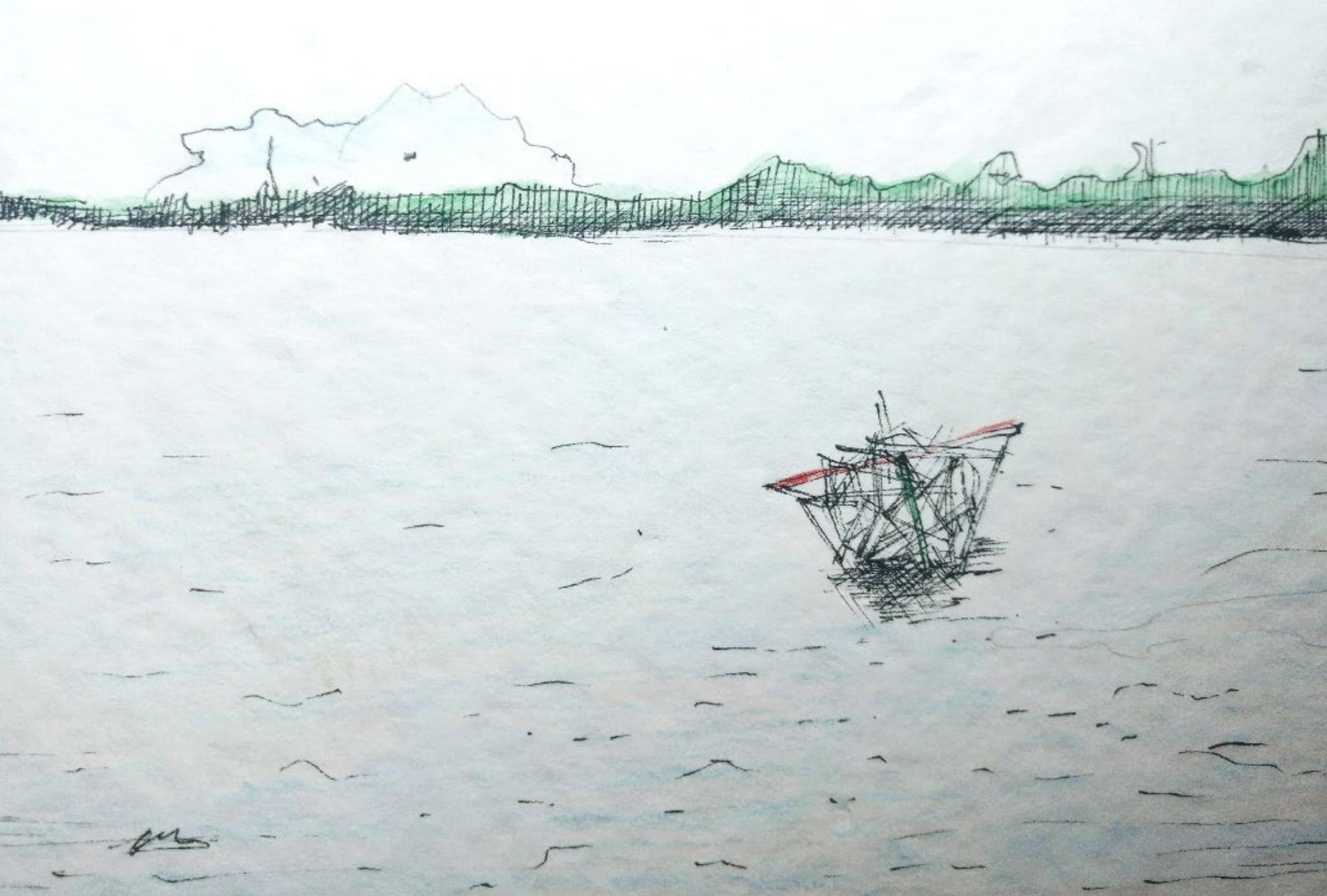


Figura 64 Estudos Para A Série: Vai Malandra - 2018



Figura 65 Série: Vai Malandra - 2018

Para desenvolver um estudo que permitisse a flutuação, recorri ao método de construção de domos, concebendo assim uma estrutura fechada para, posteriormente, fazer modificações em sua forma externa. Inicialmente, imaginei uma série dessas estruturas construídas que seriam depositadas no Lago. Houve uma opção ambiental pelo uso da madeira para ser menos agressiva ao meio onde estariam inseridas, e por elas incorporar os conceitos de construção e destruição constituintes da essência da obra. Embora haja um esforço na elaboração processual da obra para que ela possa flutuar, há também uma aceitação da possibilidade de colapso, como mencionado anteriormente. Há um interesse pela precariedade nesta série de obras, buscando inserir um elemento disruptivo na paisagem controlada, promovendo uma expressividade que desafia a normalidade estabelecida. Na construção desses trabalhos, é crucial a adoção da gambiarra como método construtivo, baseado em técnicas utilizadas para ocupações na paisagem do Itapoã. A utilização de métodos heterogêneos, impulsionados pela urgência e necessidade, assume um papel central. O acaso é o elemento catalisador que une esses aspectos. À medida que o processo construtivo se assemelha ao conceito de abrigo, uma estrutura em domo no seu núcleo permite sua flutuação.

Abordo uma estrutura flutuante para explorar o território, baseando no interstício e na forma de fronteira, que atravessam discretamente a paisagem. Essas são zonas de invisibilidade onde tudo é permanente, devido à negligência política e à falta de integração urbana. Essa concepção de cidade, discutida no capítulo 3, caracteriza-se por posicionar os indivíduos periféricamente dentro de um território onde as fronteiras são imperceptíveis. É como se uma mão invisível realizasse uma 'curadoria' na paisagem, criando áreas determinadas e condicionando a vida sob um sentimento de espera, ceticismo e indecisão.

Centenas de pessoas são relegadas ao "exílio urbano", ocupando os poucos espaços que a cidade oferece. Minha abordagem artística busca resignificar esses espaços, abrindo espaço para interferências na paisagem urbana e entrecruzando-se com outras narrativas. Essa abordagem desafia as fronteiras tradicionais que separam o natural do construído, o informal do formal. Através da interconexão de diferentes elementos e contextos, exploro as oportunidades criativas que surgem dessa confluência. Ao refletir sobre essa obra, emerge a reflexão sobre a organização da cidade em diferentes escalas, especialmente a escala bucólica destinada ao lazer. Esta estrutura, em sua inserção, evoca um convite sutil para escapar do controle, convidando a um momento de pausa para desfrutar de momentos de diversão. É um 'Crelazer' que desafia convenções e questiona a normalidade. Como obra situada, ela se apropria do espaço para existir. Sua dimensão estrutural de 'flutuar' a torna excêntrica, lúdica e rudimentar, composta por fragmentos aparentemente aleatórios. Essa abordagem ressoa com o conceito de 'Crelazer' de Hélio Oiticica, convidando à experimentação e à vivência artística como uma forma de lazer criativo.

A proposta aqui é mergulhar nas entranhas do espaço, preenchê-lo com novas possibilidades, vagar por entre suas fronteiras, demarcá-lo e, de alguma forma, criar espaços livres, anárquicos, que desafiem a norma estabelecida. A estrutura abrigo é o ponto de partida para esse ato de improvisação, um improviso popular que ressoa com a vibração e a atitude desafiadora do batidão. Sua natureza efêmera é como um sucesso de verão, um momento capturado no tempo que representa uma fatia da população, particularmente aqueles que se expressam através da musicalidade.

Para eles, o impulso para a diversão é inegável, mas há também um anseio profundo por representatividade, uma busca por autenticidade que reflete as complexidades do seu dia a dia, suas lutas e suas vitórias. É uma cultura moldada por sua identidade, que transborda em suas conversas, em seus gestos, em suas próprias formas de construir e se expressar.

Por isso, a abordagem construtiva da embarcação se alinha à jornada do navegante errante. Ela não é apenas uma estrutura física, mas uma narrativa, uma expressão viva de uma comunidade que busca reivindicar seu espaço, navegando entre as ambiguidades da vida cotidiana e desbravando novos horizontes, onde a improvisação é a essência da sua existência



Figura 66 Série: Vai Malandra - 2018



Figura 67 A Terceira Margem Do Lago 2023



Figura 68 Montagem De Exposição: A Terceira Margem Do Lago. Caixa Cultural Brasília - 2023



Figura 69 A Terceira Margem Do Lago, Caixa Cultural Brasília - 2023

O navegar pensado aqui é uma forma de adentrar o espaço da cidade. Pensando na ordem de ocupar espaços, o próprio Perec, em seu livro "Espécies de espaços", sugere algumas orientações: buscar estratégias de aproximação no campo das ações e da presença cotidiana, como o exercício do espaço por meio de situações ordinárias. Segundo Perec, exercitar-se pelo espaço está relacionado ao fato de sermos "cegos" em relação ao que nos constitui, à nossa cotidianidade.

Enquanto me aventuro por essa paisagem, observando suas peculiaridades durante minha jornada, explorando e percorrendo caminhos diversos. Busco compreender desde as ruínas até as estruturas construídas, do formal ao informal. Esses elementos essenciais moldam a base principal desta série de trabalhos. Vai malandra (2018) e A terceira Margem do algo (2023), as obras que foram apresentadas têm uma definição temporal que ainda considero em processo de desenvolvimento, um progresso embasado na interseção de experiências e materialidades. Os objetivos subjacentes a esse desenvolvimento incluem um crescimento em escala e a variação de diversas unidades de trabalho. Neste ano de 2023, apresentei o que denomino um estudo experimental de obra. Batizado de "A Terceira Margem do Lago", o conceito por trás dele é criar uma plataforma flutuante não apenas para flutuação, como também para provocar um impacto na paisagem, estabelecendo um exótico contraste com o ambiente circundante.

Este trabalho foi selecionado para o Salão Transborda Brasília 2023, onde exibi uma das estruturas criadas, acompanhada de um vídeo que registra sua interação na paisagem. Apesar de estar em uma escala reduzida, é desejo a necessidade de expansão. Essa ampliação visa proporcionar a sensação de imersão em atmosferas abertas, como, por exemplo, na superfície do lago, criando uma experiência espacial para ser explorada e envolvida. Esta estrutura demarca zonas de cor com sua forma planar.

### **4.3 Espacialidades e ruídos em espaços**

Na minha primeira intervenção no espaço branco, tive a oportunidade de instalar minha primeira estrutura utilizando ripas de madeira. A escolha das madeiras foi arbitrária; a utilização do tom natural da madeira contrasta nitidamente com o fundo branco das paredes, criando uma distinção que lembra a característica monocromática típica dos desenhos em papel. Esse contraste proporcionou a oportunidade de estabelecer conexões entre os dois contextos. A construção volumétrica avançou na percepção real e experiencial entre a estrutura e o espaço, interagindo de maneira ortogonal com a parede. A preparação do objeto não incluiu a construção prévia de uma maquete; foi feita diretamente no espaço real, utilizando-o como ambiente de produção. Ao considerar todas as partes como um todo, foi possível criar e montar a estrutura diretamente nesse contexto, estabelecendo conexões no processo de fabricação e permitindo-se ser guiado pelo ritmo que a estrutura ia adquirindo. Isso tudo levando em conta as limitações do material, reconhecendo sua natureza efêmera e as restrições relacionadas ao transporte. Nessa minha primeira intervenção, usei o espaço como uma forma de expressão, alterando sua materialidade através da ação de reconfigurar a parede. De certa forma, essa abordagem se assemelha às minhas influências da "pixação", marcando o início do contexto das cores nesses projetos espaciais. Embora não a considere como uma regra, essa paleta de cores que aparece na maioria dos trabalhos funciona como um traço característico. É um estilo que, na arte urbana, define e atua como uma assinatura do artista, algo semelhante à famosa "*Tag*" que identifica os artistas urbanos.

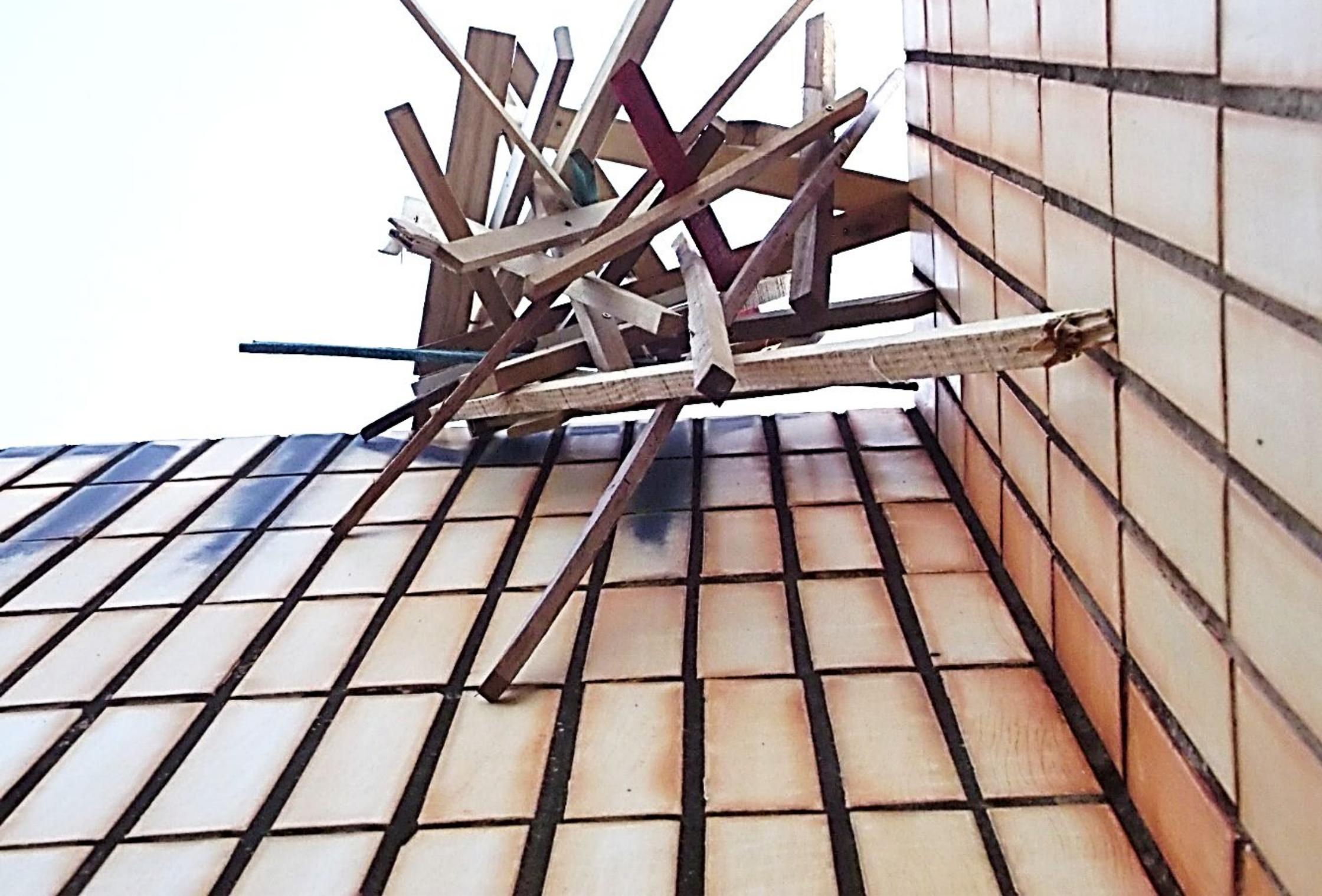


Figura 70 Registro Das Primeiras Intervenção Urbanas, 2014.

Essa tonalidade é resultado da observação da paisagem periférica, onde é comum encontrar contrastes de paletas de forma espontânea. Essas cores também remetem a uma técnica tradicionalmente utilizada para economizar na pintura residencial. A mistura de cal virgem com pó xadrez produz tons que costumam ficar "pálidos", fazendo com que o vermelho tenda para um magenta rosado e o verde para um tom mais suave e diluído. Esses tons são marcantes também em paisagens do interior, nas camadas populares. A cor aqui representa uma maneira de imprimir uma singularidade na superfície, quebrando sua uniformidade. Optei por aplicá-la em um local de trânsito, uma passarela. Esses locais são elementos urbanos típicos destinados a facilitar o deslocamento de pedestres pelos subterrâneos da cidade, onde na superfície segue a lógica destinada aos veículos. Vejo as passarelas subterrâneas como exemplos concretos do conceito de "objetos irracionais técnicos" delineado por Milton Santos (2009), nos quais a sociedade busca atender às suas necessidades e operar no espaço urbano. A disposição do trabalho parte da linha como avanço, criando tramas através de planos divergentes dos elementos de suporte que é a parede. Embora sua plasticidade seja escultural, a ideia é que ele crie uma integração com parede a envolvendo.

A trama se revela como um elemento integrador neste sistema ao estabelecer um diálogo entre o micro e o macro, definindo a totalidade. Cada ponto está intimamente ligado a essa noção perceptiva de um campo que se integra a estrutura planar. Essa interconexão entre os elementos e a totalidade na estrutura abre dimensões para a concepção, reflexão e análise dos detalhes, reconhecendo-os como parte integrante de um sistema mais abrangente. Para se apoiar na parede sem grandes intervenções de engenharia, optou-se por manter a coesão entre as peças através de um travamento interno das madeiras.

Isso foi feito através de uma justaposição de cores e texturas, seguindo uma disposição que permitisse a construção. Essa abordagem orientou a disposição criada em cada superfície, trama e volume da estrutura. Embora a estrutura apresente uma rigidez dada pelo material, a construção se afastou da precisão rígida da madeira, evitando o fechamento exato que resultaria em uma geometria demasiadamente precisa. Essa escolha visou criar uma sensação que fosse mais visual e orgânica. A intenção neste trabalho era explorar até que ponto a estrutura permitiria sua fixação, considerando o peso e a dificuldade de ancoragem no concreto. Devido à impossibilidade de perfurar a estrutura sólida, a fixação foi realizada usando adesivo de contato para unir as duas superfícies. Também foi observada a durabilidade do objeto em relação aos transeuntes, aceitando a possibilidade de um provável colapso. Que de fato aconteceu, não pude fazer muitos registros desta obra nos dias que se sucederam. Considerando essas adversidades e suas influências na dinâmica da construção, foi considerada a organicidade em relação à escala da parede como também a ordem da rapidez na elaboração. Dentro desse contexto, a construção partiu do quadriculado da parede, utilizando-o como referência para compreensão e domínio da superfície. Isso permitiu organizar as características do espaço e transformá-las em ação sobre o ambiente.

Essa interpretação e inserção surgem de um desejo bidimensional, similar à técnica de hachura no desenho. É uma tentativa de alterar o espaço, criando uma espécie de campo escultórico através de um efeito disruptivo. A compreensão visual e perceptiva torna-se clara ao imergir no espaço e compreender seus limites e interações presentes. O diálogo escultórico começou ao introduzir linhas construtivas no espaço, considerando sua estrutura e características.

Iniciando pela observação e realizando ações como medição e fixação na parede. Trabalhando com o espaço em interação com o material, a escultura se organiza em um equilíbrio notável e contínuo de tensão entre cada direção das ripas de madeira, sustentando-se e avançando para ocupar o espaço disponível. À medida que as ripas avançam no plano, cada uma delas gera um novo plano que se relaciona tensionamento com o plano mais abrangente, formando uma estrutura expandida. Dessa maneira, a forma avança através da coesão interna, dispersão e disposição dos materiais. Criando uma demarcação de seu caráter progressivo, se assemelhando aos avanços das esculturas de Tatlin, uma imanência espacial do corpo avança e dar continuidade a partir de canto.

O componente arquitetônico se revela como um ponto crucial na alocação do trabalho, assim como nos relevos de cantos, onde Rosalind Krauss define que: "a função do canto é insistir que o relevo que ele contém mantém uma continuidade em relação ao espaço e ao mundo, dependendo destes para ter um significado" (KRAUSS, 1997). A estrutura é estabelecida a partir do seu ponto de ancoragem, permitindo uma crescente possibilidade de expansão. Essa ancoragem funciona como um ponto de partida para delimitar o início da expansão, criando um vínculo onde a obra não pode existir sem sua posição espacial. Isso aproxima este trabalho dos cantos, pois ele passa a depender da configuração espacial do local, gerando uma dependência em relação ao ambiente. Sua montagem torna-se específica para cada local, cada lugar terá sua própria montagem e configuração de orientação, mostrando pertencimento tanto a um quanto ao outro. Espaço e obra entrelaçados. A particularidade do quadriculado formando pelo arranjo na parede, delineado por lajotas, despertou um interesse investigativo sobre essa superfície. Observar os vazios deixados pela queda das lajotas possibilitou uma exploração da memória deixada na superfície.

O quadriculado na parede se assemelha a uma pauta musical, onde a introdução de um elemento pode alterar seu ritmo. Essa primeira experiência marcou uma proposta expositiva realizada no espaço piloto em 2019, apresentando marcações de vazios resultantes do processo de descolamento das lajotas do painel histórico de Athos Bulcão. Aqui a marcação vai para uma esfera de contraste pelo precário, pela necessidade de se contrapor e também compor com a próprio vazio em relação ao conjunto, uma espécie de malha ordenada que comporta o volume. O desdobramento dessa poética culminará na formulação de um princípio espacial que denomino: BOMB#. São intervenções projetadas para registrar o tempo, objetos vazios concebidos para germinar uma semente nas incertezas oferecidas pela rua, servindo como marcos que registram a aleatoriedade.



Figura 71 Atho Falho, Galeria Espaço Piloto - 2019



Figura 72 Atho Falho, Galeria Espaço Piloto - 2019



Figura 73 Bomb#, Brasília - 2021



Figura 74 Bomb#, Brasília - 2021

No entanto, questiona-se até que ponto sua existência se mantém dentro dos limites de uma cidade preservada. É um ruído silencioso que se assemelha a uma forma de grafite urbano em sua expressão de guerrilha. Para esta obra, estabeleço uma conexão com a ideia de disritmia e, em certa medida, de harmonia. A interpretação do sistema urbano dinâmico sugere que o comportamento caótico é atraído por um sistema oposto à sua ordem, gerando uma interação constante onde ambos se repelem e se atraem mutuamente. Essa dinâmica é ilustrada pela metáfora do processo de uma semente brotando no concreto e seguindo sua própria entropia. Essa analogia evoca a noção de uma vida orgânica dentro do contexto urbano, um elemento dinâmico, imprevisível. E a vitalidade da semente, emergindo de um espaço árido, sugerindo uma narrativa de renovação e transformação constantes no cenário urbano. Ao considerar essa relação entre a obra e o contexto urbano, surge uma questão intrigante: como será a ruína moderna? Esta indagação me impulsiona a pensar no futuro deste espaço que está prestes a completar quase sete décadas. Como serão os vestígios e testemunhos deixados por essa estrutura ao longo do tempo? Será uma ruína que desafia a definição convencional, mantendo sua vitalidade através da transformação, ou será um monumento à fragilidade humana e à inexorabilidade do tempo? Explorar essa ideia de ruína em um contexto moderno é explorar não apenas a física, mas também a emocional e a cultural. É mergulhar na história que se desenrolou, nos relatos silenciosos dos que habitaram e interagiram com este espaço ao longo dos anos. É uma jornada para compreender não apenas a decadência material, mas também as memórias e os significados que permanecerão mesmo quando a estrutura física se desvanecer.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção desta tese a partir de recursos que tomei como prática escultórica segue uma dinâmica de adição e subtração que, de certa maneira, se assemelha a uma colagem, combinando experiências e abordagens, especialmente no que diz respeito à formulação de conclusões. Em vez de oferecer conclusões definitivas, esta tese, construída sobre matéria e espaço, tende a cultivar uma multiplicidade de direções, cada uma considerada em relação às outras. Essa abordagem não apenas promove uma compreensão mais crítica e produtiva do assunto, mas também deixa espaço para exploração e descoberta adicionais, encerrando com a sugestão de novas possibilidades em vez de finalidade. Nessas considerações finais, meu objetivo é discutir as diversas explorações realizadas ao longo da tese, destacando as percepções geradas e as complexas dinâmicas entre a estética planejada de Brasília e a improvisação estética de Itapoã, buscando compreender como essa dualidade pode ser expressa por meio da obra efêmera no âmbito da intervenção urbana.

Questões como: de que forma a materialidade se apresenta no trabalho e passa a ser o fio condutor da pesquisa, regulando formas particulares de conhecimento, configurações e relações. Essas questões me proporcionam uma maneira de mover-me para dentro, para fora, ao redor e por entre os espaços, as práticas e a coleta que vai além do material para uma espécie de acervo visual, funcionando como um manual de ativação de processos. Isso novamente se assemelha à bricolagem que pretendi tecer no texto, no trabalho e no âmbito das cidades.

Para tal dividi a pesquisa em diferentes capítulos, busquei desvendar as nuances desses ambientes urbanos contrastantes e seu impacto na criação artística. No primeiro capítulo, intitulado "Linhas de Partida", tracei minhas primeiras impressões e experiências na cidade, destacando os pontos de partida para a compreensão da dualidade entre esses espaços geográficos.

A partir das reflexões apresentadas nos subcapítulos "Vértice para além do quadrado" e "Vértice cruzamentos de eixos", percebi a importância de uma visão ampliada que vai além da estrutura planejada, alcançando a espontaneidade das interações urbanas. No segundo capítulo, "Linhas de Fuga", adentrei nas características arquitetônicas de Itapoã, destacando-as como formas inspiradoras para a técnica da colagem e assemblagem na escultura. Ao explorar as "Táticas de construção de uma paleta pelo cotidiano" e as "Táticas de construção/desconstrução/reconstrução", percebi como a arquitetura da periferia pode se tornar uma fonte rica de inspiração artística. O terceiro capítulo, "Linhas de Tensão", abriu caminho para a expansão do espaço pictórico, revelando a transição do ambiente controlado para a periferia caótica. Discutindo "Do quadro ao espaço", "Do quadro à periferia" e "Dentro do quadrado, tudo é branco", explorei a relação entre os espaços artísticos e urbanos, revelando como a estética planejada pode dialogar com a espontaneidade periférica.

Finalmente, no quarto capítulo, intitulado "Linhas do Desejo", examinei minhas próprias intervenções e obras. Ao explorar "Espacialidade e táticas na paisagem", "Espacialidades e táticas em espaços" e "Casa caixa e estética Casas Bahia", utilizei a de forma de conduzir o texto o termo escultórico de forma abranger a relação de obras com o espaço da cidade. Dessa forma, situando o deslocamento das obras para ação/intervenção como uma maneira de conceituar essa mobilidade em contraste com o ambiente urbano.

Ao reunir esses diferentes aspectos, fica claro que a coexistência dessas estéticas contrastantes oferece um rico terreno para a expressão artística e para a compreensão das complexidades urbanas. Essa pesquisa não apenas destaca as diferenças, mas também evidencia as possibilidades de diálogo entre esses polos, ressaltando a importância da espontaneidade na criação artística e na experiência urbana.

Como em toda pesquisa, esta tese abre portas para investigações posteriores. À luz do meu argumento central, sobre como estabelecer um diálogo com o espaço vazio na cidade de Brasília, partindo de uma perspectiva periférica, como o Itapoã, surge a questão sobre qual abordagem formal seguir e quais materiais podem ser utilizados para equilibrar essa dinâmica espacial na cidade. Criando uma produção escultórica que busca o viés do precário, com resultados que mantenham coesão formal com as próprias dinâmicas entre as cidades. Assim, surge a questão: É possível conceber um equivalente escrito tanto para elucidar esse objetivo quanto para refletir sobre processos criativos subjetivos na prática? Os processos das obras que informam essas ações não são o aspecto predominante das obras finais, as quais existem unicamente como fotografias de atos aleatórios. Optei por não incluir alguns processos no texto, pois eles ainda não estão concluídos ou não estão alinhados com a base da pesquisa.

Embora o precário apresente o desafio metodológico de manter coesão através da bricolagem de recursos materiais, mentais, sociais e do conhecimento alinhados na prática, outros conceitos teóricos ganharam significado através da interação entre representação visual e composições relacionais. Principalmente quando faço uso do conceito de rizoma para explorar abordagens práticas em uma série de trabalhos aqui elencados. O propósito desta pesquisa foi estimular modos poéticos de testemunho, ativando um vínculo ativo com a precariedade e usando meios para apropriação da realidade, algo que descrevo como uma estética de 'tomar de assalto'.

Ao longo desta pesquisa, tive o privilégio de identificar um conjunto de artistas. O que os une é a insistência inabalável em reconhecer as condições materiais que moldam nosso mundo. Através de suas lentes perspicazes, pude discernir a necessidade criativa em relação ao ambiente como uma aspiração universal, transcendendo fronteiras e culturas. A casa, a rua, a cidade: cada espaço urbano pulsa com uma vida própria, uma complexa teia de relações que se entrelaçam com a expressão artística. Investigar essa interseção fértil revelou um leque de oportunidades para aprofundar nossa compreensão da dinâmica urbana e do papel transformador da arte.

Minha esperança é que este estudo contribua para um entendimento mais amplo das cidades que habitamos. Mais do que isso, almejo inspirar novas explorações e intervenções artísticas que promovam um diálogo criativo entre a estética planejada e a improvisação urbana. Ao celebrarmos essa convergência vibrante, abrimos caminho para a construção de cidades mais vibrantes, inclusivas e inspiradoras para todos.

## REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles; DUFILHO, Jérôme; TADEU, Tomaz. O pintor da vida moderna. Autêntica, 2010.
- BOURRIAUD, Nicolas. Precarious Constructions. Answer to Jacques Ranciere on Art and Politics, 2009.
- BRAGA, Paula; AGUILAR, Gonzalo Moisés. Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica. Perspectiva, 2008.
- CARERI, Francesco. Walkscapes: camminare come prática estética. G. Einaudi, 2006.
- CONSTANT, et al. Constant: Nueva Babilonia. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015.
- CORBUSIER, Le. Por uma arquitetura. 3ª ed. Perspectiva, 1981
- COSTA, Lucio. Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Sesc., 2018.
- CRUZVILLEGAS, Abraham. Autoconstrucción. Centre for Contemporary Arts, 2008.
- DE CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano: artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2014.
- DE HOLANDA, Frederico Rosa Borges. Brasília: da carta de Atenas à cidade de muros. 2003.
- DUARTE, Paulo Sergio (org.). Da escultura a instalação. Gaudêncio Fidelis et al. Porto Alegre, Fundação Bienal do Mercosul.
- FAVARETTO, Celso Fernando. A invenção de Hélio Oiticica. Edusp, 1992.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Fernanda (org.). Escritos de Artistas: anos 60/70. Tradução de Pedro Sússekind et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

FOSTER, H. 'On the Art of the Decade', *Artforum*, December 2009.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a Vanguarda no Final do século XX*. São Paulo Cosac Naify, 2014.

GORELIK, André. *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

HERSCHER, A.; León, A. M. En la frontera de la decolonización. *ARQ (Santiago)*, 110, 2022.

<https://doi.org/10.4067/s0717-69962022000100114>

HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Casa da palavra, 2001.

\_\_\_\_\_. *Apologia da deriva*. Casa da Palavra, 2003.

KRAUSS. *A escultura no campo ampliado*. *Revista Arte&Ensaio*. Rio de Janeiro: EBA, UFRJ, 2008. Ano XV, nº17, 2008.

KWON, Miwon. *One place after another: notes on site specificity*. *October*, n. 80. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

\_\_\_\_\_. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

OITICICA, Hélio et al. *Aspiro ao grande labirinto*. Rocco, 1986.

O'DOHERTY, Brian. O Cubo branco, notas sobre o espaço da galeria. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PAVIANI, Aldo. A conquista da cidade: movimentos populares em Brasília. Editora Unb, 1991.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens críticas. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. Partilha do sensível. 2009.

SAFATLE, Vladimir. Bem-vindo ao estado suicidário. In: Quarentena: reflexões sobre a pandemia e depois. Recurso digital. Projeto Editorial Praxis, 2020.

ROY, A. Encountering poverty: thinking and acting in an unequal world. In Poverty, Interrupted, 2016.

SANTOS, Milton. A cidade como centro de região, 1959.

SIEGERT, B. Cultural techniques: Grids, filters, doors, and other articulations of the real. Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real, 2015. <https://doi.org/10.5422/fordham/9780823263752.001.0001>

TASSINARI, Alberto. O espaço moderno. Editora Cosac Naify, 2001.

TUAN, Y.-F. Topophilia: Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno. New Zealand Geographer, 32(2), 1976.

WALKER, Stephen. Gordon Matta-Clark: art, architecture and the attack on modernism. Bloomsbury Publishing, 2011.

## Artigos e Teses

ALLIEZ, Éric. (2017). Gordon Matta-Clark: “en algún lugar fuera de la ley”. Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas, 12(2). <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae12-2.gmce>

BISHOP, Claire. Art of the encounter: Antagonism and relational aesthetics. Circa, n. 114, p. 32-35, 2005

GREELEY, Robin Adèle. The Logic of Disorder: The Sculptural Materialism of Abraham Cruzvillegas. October, n. 151, p. 78-107, 2015.

SIMÕES, Igor Moraes. Montagem fílmica e exposição: vozes negras no cubo branco da arte brasileira. 2019.

SOATO, Camila Dias. Arregaça: uma possível fuleragem pictórica. 2021.

WISNIK, Guilherme. Experiências de improdutividade. Mutações: elogio à preguiça. São Paulo: Edições SESC SP, p. 225-252, 2012.

## Videos e Sites

FOSTER, Hal. Positive Barbarism: Brutal Aesthetics in the Postwar Period. [Vídeo]. National Gallery of Arts, 19 ago. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gOws7r56cXo&list=PLErBGbWC2wSN8KJC2rJZAuE8nIYg3XOBo>>

QUEIRÓS, Adirley. A cidade é uma só. [Filme] 2011.

<https://www.codeplan.df.gov.br/>