

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

SANDRO OURIQUES CARDOSO

## **AÇÕES-DISPOSITIVO:**

ESTRATÉGIAS DE INTERVENÇÃO POLÍTICA NO ESPAÇO PÚBLICO

Porto Alegre, outubro de 2015.



SANDRO OURIQUES CARDOSO

## AÇÕES-DISPOSITIVO:

### ESTRATÉGIAS DE INTERVENÇÃO POLÍTICA NO ESPAÇO PÚBLICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Maria Albani de Carvalho

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (UnB)

Prof. Dr. Paulo Roberto de Oliveira Reis (UFPR)

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Blanca Luz Brites (UFRGS)

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Ivone dos Santos (UFRGS)

Porto Alegre, outubro de 2015.



Dedicado aos meus pais, Sandra e José, pelo seu amor incondicional.



## AGRADECIMENTOS

À professora Ana Maria Albani de Carvalho, pela dedicada, intensa e afetuosa orientação durante o período do mestrado. Obrigado pela confiança, pelas trocas e pelos compartilhamentos sensíveis e inspiradores. Pelas risadas.

Às professoras Blanca Luz Brites e Maria Ivone dos Santos pela atenção e pelas contribuições especiais e reveladoras na banca de qualificação.

Aos professores convidados, Paulo Reis e Emerson Dionisio, pela disponibilidade para participar da banca final de avaliação deste trabalho.

Às professoras e aos professores pelas orientações e contribuições ao longo do curso.

À querida, inquieta e curiosa turma 21 do Mestrado, pelos momentos de partilha e solidariedade.

À equipe SOMOS que, próxima ou distante, me inspira e faz acreditar nas possibilidades de um mundo igual, diverso e plural para todos e todas.

Aos meus familiares e amigos que, de uma forma ou de outra, estiveram sempre por perto, acompanhando e vivenciando cada momento desse processo de descobertas e transformações.

Ao amigo Luiz Merino Xavier, pela generosidade e atenção.

À CAPES e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a seu corpo docente e seu corpo técnico, que viabilizaram este trabalho.

E, em especial, à minha “equipe” competente e de fé: Michele Frantz, pela disponibilidade e parceria; Marcelo Chardosim, pela inteligência e expertise na solução de problemas; Everton Cardoso, pela dedicado, intenso e incansável olhar; e Ariane Laubin, pelo encorajamento, atenção e paciência de sempre. A vocês, agradeço sempre e também dedico este trabalho.





*Toda piada é uma pequena revolução.*

*George Orwell*



## RESUMO

A presente pesquisa se estabelece junto a um processo investigativo que inter-relaciona prática artística e produção textual. Consiste na reflexão produzida a partir da realização de três proposições no campo da intervenção urbana desenvolvidas entre 2013 e 2015 nas cidades de Porto Alegre/RS, Juazeiro do Norte/CE e Caxias do Sul/RS. Toma como fio condutor a análise de trabalhos instaurados a partir de e em relação a monumentos públicos e equipamentos urbanos associados a imagens e objetos cotidianos. Ao se inscreverem no espaço público, essas práticas artísticas evidenciam problemáticas específicas desse lugar atravessado por diversos agenciamentos e tensões e que demanda constantes reelaborações de métodos e de posicionamentos pelo artista-pesquisador. Compreendidos como ações-dispositivo, esses trabalhos se propõem como ações políticas ao evidenciar a importância das formas de inserção contextual e das relações estabelecidas entre público e obra em práticas de intervenção urbana. Como desdobramento, a análise aborda questões relacionadas ao estatuto da imagem fotográfica enquanto registro processual que articula noções de obra e documento.

Palavras-chave: Intervenção urbana. Arte pública. Arte política. Ações-dispositivo. Documentos processuais.



## ABSTRACT

This research is established as an investigation process that relates artistic practice and textual production. It consists of a reflection upon three propositions on the field of urban intervention that were developed between 2013 and 2015 in the cities of Porto Alegre/RS, Juazeiro do Norte/CE and Caxias do Sul/RS. Its core is the analysis of works that are made on and in relation to public monuments and urban equipments associated to images and everyday objects. When inscribed in the public space, these artistic practices make evident some specific typical problems of this space, which is crossed by various kinds of intermediations and tensions. It demands, therefore, constant changes in methods and position takings by the artist-researcher. Understood as device-actions, these works are political actions for their capacity of making evident the importance of contextual insertion ways and of the relations established between the public and works in urban interventions. As a consequence, the analysis brings up questions related to the statute of the image as a processual register that links the notions of work and document.

Keywords: Urban intervention. Public art. Political art. Device-actions. Processual documents.



## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Sandro Ka, <i>Faqueiro</i> , 2003. Objeto, 30 x 30 x 27 cm. Coleção do artista. Foto: Sandro Ka.	36
Figura 2: Sandro Ka, <i>Relíquias</i> , 2005/2013. Foto Still de vídeo. Coleção do artista. Foto: Ariane Laubin.	37
Figura 3: León Ferrari, <i>Liquidificador</i> , 2000. Liquidificador com santos, 25 x 19 x 8,5 cm. Coleção Alicia e León Ferrari. Foto: Adrián Rocha Novoa.	38
Figura 4: Sandro Ka, <i>São Jorge</i> , 2005. Desenho, dimensões não-catalogadas. Coleção particular. Foto: Sandro Ka.	41
Figura 5: Sandro Ka, <i>Mãe/Madrasta</i> , 2006. Desenho, 89,2 x 56,5 cm. Coleção Particular. Foto: Sandro Ka.	42
Figura 6: Sandro Ka, <i>Anunciação ou Mulher Solteira Grávida</i> , 2006. Desenho, 85,5 x 58,5cm. Coleção particular. Foto: Sandro Ka.	43
Figura 7: Alfredo Nicolaiewsky, <i>As Santinhas</i> , 1995/1996. Técnica mista, 230 x 217 cm.	44
Figura 8: Sandro Ka, <i>Abençoador</i> , 2006/2013. Objeto, dimensões variáveis. Acervo do MACRS. Foto: Sandro Ka.	45
Figura 9: Sandro Ka, <i>Simpáticas Torturas</i> , 2006. Instalação, dimensões variáveis. Foto: Sandro Ka.	47
Figura 10: Nelson Leirner, <i>São Sebastião do Rio de Janeiro (detalhe)</i> , 2002. Gesso e madeira, dimensões variáveis. Coleção Particular.	48
Figura 11: Sandro Ka, <i>Nossa Senhora do Relax</i> , 2007. Gesso e plástico, 27 x 16 x 10 cm. Coleção do artista. Foto: Santo Clic.	49
Figura 12: Sandro Ka, <i>Reconhecimento</i> , 2008. Borracha e porcelana, 10 x 12 x 10 cm. Acervo MARGS. Foto: Isaías Mattos.	52

Figura 13: <i>Universo Feminino II</i> , 2009. Plástico, 26 x 21 x 13 cm. Coleção do artista. Foto: Santo Clic. .....	53
Figura 14: Sandro Ka, <i>Imagem e Semelhança</i> , 2013. Gesso e borracha, 26x17x6cm. Coleção do artista. Foto: Santo Clic. ....	54
Figura 15: Vistas da exposição <i>Deixa Estar</i> , no MACRS. Foto: Sandro Ka. Data: 03/08/2013.....	55
Figura 16: Marcel Duchamp, <i>Fonte</i> (1917/1964), <i>ready-made</i> . Foto: <a href="http://www.artemazeh.blogspot.com.br">www.artemazeh.blogspot.com.br</a> .....	57
Figura 17: Cildo Meireles, <i>Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca Cola</i> , 1970. Garrafas de coca-cola, decalque em silk-screem, 24,5 x 6,1 cm. Foto: <a href="http://www.casavogue.globo.com">www.casavogue.globo.com</a> .....	59
Figura 18: Florentijn Hofman, <i>Don Francisco de Almeida</i> , 2013. Disponível em: <a href="http://www.florentijnhofman.nl">www.florentijnhofman.nl</a> .....	72
Figura 19: Hudinilson Jr., na ação <i>Ensacamento</i> , realizada no monumento <i>Homenagem a Carlos Gomes</i> , em São Paulo, em 29 de abril de 1979. Fonte: Site da Galeria Jaqueline Martins.....	74
Figura 20: Registro da ação <i>Ensacamento</i> , em São Paulo, em 29 de abril de 1979. Fonte: Site da Galeria Jaqueline Martins.....	75
Figura 21: Série <i>Sobrevivência</i> , de Eduardo Srur. Monumento a Ramos de Azevedo. Foto: Hilton de Souza. Fonte: Site Jornal do Campus / USP.....	78
Figura 22: Uma das intervenções da Série <i>Sobrevivência</i> , de Eduardo Srur. Foto: Site Eduardo Srur. .....	79
Figura 23: Mapa da zona central de Porto Alegre/RS: perímetro de realização das ações-dispositivo na cidade. ....	85
Figura 24: Pedestais depredados no Parque Farroupilha, em Porto Alegre/RS. Fotos: Sandro Ka. Data: 31/03/2014.....	88
Figura 25: André Arjonas, busto de <i>Mário Totta</i> (1951).....	91
Figura 26: Vistas dos estudos de intervenção no busto de Mário Totta. Foto: Sandro Ka. Data: 03/05/2014. ....	92
Figura 27: Registro do estudo de intervenção sobre pedestal do <i>Monumento a Francisco de Assis Brasil</i> , de Luís Sangui, 1942, no Parque Farroupilha. Foto: Sandro Ka. Data: 03/05/2014. ....	93



Fig. 28: Da esquerda para direita, registro de intervenção sobre de busto de <i>Annes Dias</i> (1949) e sobre busto de <i>Jaime Pereira da Costa</i> (1936) no Parque Farroupilha. Foto: Sandro Ka. Data: 03/05/2014. ....	95
Figura 29: Vistas do busto de <i>Jaime Pereira da Costa</i> , 1936, com autoria atribuída a André Arjonas, no Parque Farroupilha. Foto: Sandro Ka. Data: 21/05/2015. ....	97
Figura 30: Registro da ação-dispositivo <i>Monumento</i> , realizada no Parque Farroupilha, em Porto Alegre/RS. Foto: Everton Cardoso. Data: 24/08/2015. ....	98
Figura 31: Vistas do busto de <i>Mário Totta</i> , 1951, na Praça Dom Feliciano, no Centro de Porto Alegre. Foto: Sandro Ka. Data: 21/05/2015. ....	99
Figura 32: Registros da montagem da ação-dispositivo <i>Monumento</i> , realizada na Praça Dom Feliciano, .....	100
Figura 33: Vistas do busto de <i>Luís Englert</i> , 1939, de André Arjonas, no Parque Farroupilha. Foto: Sandro Ka. Data: 21/05/2015. ....	101
Figura 34: Registro da montagem da ação-dispositivo <i>Monumento</i> , realizada no Parque Farroupilha, em Porto Alegre/RS. Foto: Ariane Laubin. Data: 26/08/2015. ....	102
Figura 35: Arte-matriz para o cartaz de <i>Sorria!</i> , realizada em serigrafia. ....	104
Figura 36: Vistas da montagem da exposição <i>Sorria! Você está sendo abençoado</i> . Fotos: Sandro Ka e Marcelo Chardosim. Data: 29 de outubro de 2014. ....	105
Figura 37: Vista da exposição <i>Sorria! Você está sendo abençoado</i> , realizada na Galeria do Centro Municipal de Cultura Dr. Henrique Ordovás Filho, em Caxias do Sul/RS. Foto: Sandro Ka. 30/10/2015. ....	105
Figura 38: Vistas da abertura da exposição <i>Sorria! Você está sendo abençoado</i> . Foto: Adriana Paula Sirena. 30/10/2015. ....	106
Figura 39: Público visitando a exposição. Foto: Sandro Ka. Data: 30/10/2015. ....	107
Figura 40: Colagem dos cartazes em locais da zona central de Juazeiro do Norte/CE. Foto: Sandro Ka. Data: 12/11/2014. ....	108
Figura 41: Vista da ação-dispositivo <i>Sorria!</i> em locais da zona central de Juazeiro do Norte/CE. Foto: Sandro Ka. Data: 12/11/2014. ....	109
Figura 42: Registro da ação-dispositivo <i>Sorria!</i> na zona central de Juazeiro do Norte/CE. Foto: Sandro Ka. Data: 13/11/2014. ....	110

Figura 43: Registro da ação-dispositivo <i>Sorria!</i> , zona central de Juazeiro do Norte/CE. Foto: Sandro Ka. Data 12/11/2014. ....	111
Figura 44: Registro da ação-dispositivo <i>Sorria!</i> , zona central de Juazeiro do Norte/CE. Foto: Sandro Ka. Data: 12/11/2014. ....	112
Figura 45: Registro da ação-dispositivo <i>Sorria!</i> , estabelecimento comercial de Juazeiro do Norte/CE. Foto: Sandro Ka. Data: 13/11/2014.....	113
Figura 46: Registro da ação-dispositivo <i>Sorria!</i> , em locais da zona central de Juazeiro do Norte/CE. Foto: Sandro Ka. Data: 12/11/2014.....	114
Figura 47: Registro da ação-dispositivo <i>Sorria!</i> , na Av. Perimetral, entre a Rua Lima e Silva e a Avenida João Pessoa, realizada em 24 de abril de 2015, Porto Alegre/RS. Foto: Ariane Laubin. Data: 24/04/2015. ....	115
Figura 48: Registro da ação-dispositivo <i>Sorria!</i> , realizada na Av. Perimetral, entre a Rua Lima e Silva e Avenida João Pessoa, Porto Alegre/RS. Foto: Ariane Laubin. Data: 24/04/2015.....	116
Figura 49: Registro da ação-dispositivo <i>Sorria!</i> , realizada na Av. Perimetral, entre a Rua Lima e Silva e Avenida João Pessoa, Porto Alegre/RS. Foto: Sandro Ka. Data: 24/04/2015.....	117
Figura 50: Registro da ação-dispositivo <i>Sorria!</i> , realizada na Av. Perimetral, entre a Rua Lima e Silva e Avenida João Pessoa, realizado três dias após a sua montagem, Porto Alegre/RS. Foto: Sandro Ka. Data: 27/04/2015.....	118
Figura 51: Registros da ação-dispositivo <i>Sorria!</i> , realizada no Centro de Porto Alegre, um dia após sua fixação. Foto: Sandro Ka. Data: 04/05/2015. ....	119
Figura 52: Registros da ação-dispositivo <i>Sorria!</i> , realizada no Centro de Porto Alegre/RS, um dia após sua fixação. Foto: Sandro Ka. Data: 04/05/2015.....	120
Figura 53: Registros da ação-dispositivo <i>Sorria!</i> , realizada no Centro de Porto Alegre/RS, um dia após sua fixação. Foto: Sandro Ka. Data: 04/05/2015.....	121
Figura 54: Registros da ação-dispositivo <i>Sorria!</i> , realizada nos bairros Cidade Baixa, Santana e Bom Fim, Porto Alegre/RS. Fotos: Ariane Laubin e Michele Frantz. Data: 25/05/2015.....	121
Figura 55: Registros da ação-dispositivo <i>Sorria!</i> realizada no bairro Centro Histórico, em Porto Alegre/RS. Fotos: Ariane Laubin e Michele Frantz. Data: 25/05/2015. ....	122
Figura 56: <i>Afluentes</i> , na Praça Dom Sebastião (Porto Alegre/RS), no bairro Independência, em composição datada de 1996. Foto: Sandro Ka. Foto: 2014. ....	126

Figura 57: Atual instalação do monumento <i>Afluentes</i> , no Jardim do DMAE, no bairro Moinhos de Vento, em Porto Alegre/RS. Foto: Sandro Ka. Foto: 2015. ....	128
Figura 58: A <i>Samaritana</i> (Alfred Adloff,1925), localizada na Praça da Alfândega, no Centro de Porto Alegre. Foto: Sandro Ka. Data: 28/09/2013.....	131
Figura 59: Situação de abandono e ocupação junto à fonte d'A Samaritana (1925). Foto: Sandro Ka. Data: 21 de julho de 2015. ....	133
Figura 60: Registro da ação-dispositivo <i>Piscina</i> . Praça da Alfândega, em Porto Alegre/RS. Foto: Sandro Ka. Data: 17/08/2015 .....	136
Figura 61: Registro da ação-dispositivo <i>Piscina</i> . Praça da Alfândega, em Porto Alegre/RS. Foto: Sandro Ka. Data: 17/08/2015 .....	137
Figura 62: Registro da ação-dispositivo <i>Piscina</i> . Praça da Alfândega, em Porto Alegre/RS. Foto: Sandro Ka. Data: 17/08/2015 .....	138
Figura 63: Registro da ação-dispositivo <i>Piscina</i> . Praça da Alfândega, em Porto Alegre/RS. Foto: Ariane Laubin. Data: 17/08/2015. ....	139
Figura 64: Vista aérea da ação-dispositivo <i>Piscina</i> . Praça da Alfândega, em Porto Alegre/RS. Foto: Ariane Laubin. Data: 17/08/2015 .....	140
Figura 65: Sandro Ka, <i>En passant</i> , 2015. Fotografia, dimensões variáveis .....	143
Figura 66: Vista da exposição <i>Sorria! Você está sendo abençoado</i> , Galeria do Centro Municipal de Cultura Dr. Henrique Ordovás Filho, em Caxias do Sul/RS. Foto: Sandro Ka. 30/10/2015. ....	144
Figura 67: Registro da ação-dispositivo <i>Sorria!</i> , na Rua Vasco da Gama, no bairro Bom Fim, em Porto Alegre/RS. Foto: CG Hünninghausen.. Data: 31/08/2015. ....	145
Figura 68: Sandro Ka, <i>Sorria!</i> , 2015. Fotografia, dimensões variáveis .....	148
Figura 69: Registro da ação-dispositivo <i>Sorria!</i> , na Rua Duque de Caxias, no Centro de Porto Alegre/RS. Foto: Ariane Laubin. Data: 26/08/2015. ....	149
Figura 70: Registro da ação-dispositivo <i>Monumento</i> . Foto: Marcelo Chardosim. Data: 03/05/2015. ....	150
Figura 71: Registro da ação-dispositivo <i>Piscina</i> . Praça da Alfândega, em Porto Alegre/RS. Foto: Sandro Ka. Data: 17/08/2015. ....	151

Figura 72: Registro da ação-dispositivo <i>Piscina</i> . Praça da Alfândega, em Porto Alegre/RS. Foto: Michele Frantz. Data: 17/08/2015. ....	152
Figura 73: Registro da ação-dispositivo <i>Piscina</i> . Praça da Alfândega, em Porto Alegre/RS. Foto: Michele Frantz. Data: 17/08/2015. ....	153
Figura 74: Jornal Correio do Povo, Caderno Arte e Agenda, pág. 4. Data: 17/08/2015. ....	155
Figura 75: Jornal Correio do Povo, Capa, pág. 1. Data: 18/08/2015.....	156
Figura 76: Jornal Correio do Povo, editoria Geral, 15, pág. 1. Data: 18/08/2015.....	157
Figura 77: Jornal Zero Hora, Contracapa, pág. 40. Data: 18/08/2015. ....	158
Figura 78: Jornal Metro. Pág: não identificada: 18/08/2015.....	159
Figura 79: Jornal O Sul, Coluna Sociedade, pág. 36. Data: 19/08/2015.....	159
Figura 80: Sandro Ka, <i>Monumento</i> , 2014. Instalação, dimensões variáveis. Foto: Wesley Stutz. Data: 03/07/2014. ....	169
Figura 81: Sandro Ka, <i>Bobo</i> , 2014, Fotografia, 60x40cm.....	170
Figura 82: Sandro Ka, <i>Bobo</i> , 2014, Fotografia, 40x60cm.....	171
Figura 83: Sandro Ka, <i>Bobo</i> , 2014, Fotografia, 40x60cm.....	172
Figura 84: Conjunto de obras exposto na mostra <i>Viveiros</i> , PBSA/IA/UFRGS. Foto: Wesley Stutz. Data: 03/07/2014. ....	173
Figura 85: Sandro Ka, <i>Monumento ao Dinossauro</i> , 2015. Fotografia, dimensões variáveis. ....	181
Figura 86: Sandro Ka, <i>Monumento à Girafa</i> , 2015. Fotografia, dimensões variáveis. ....	182
Figura 87: Sandro Ka, <i>Monumento ao Leão-Marinho</i> , 2015. Fotografia, dimensões variáveis. ....	183
Figura 88: Sandro Ka, <i>En passant</i> , 2015. Fotografia, dimensões variáveis. ....	184
Figura 89: Sandro Ka, <i>En passant</i> , 2015. Fotografia, dimensões variáveis. ....	185
Figura 90: Sandro Ka, <i>En passant</i> , 2015. Fotografia, dimensões variáveis. ....	186
Figura 91: Sandro Ka, <i>Sorria!</i> , 2014/2015. Fotografia, dimensões variáveis. ....	187
Figura 92: Sandro Ka, <i>Sorria!</i> , 2014/2015. Fotografia, dimensões variáveis. ....	188

Figura 93: Sandro Ka, <i>Sorria!</i> , 2014/2015. Fotografia, dimensões variáveis. ....	189
Figura 94: Sandro Ka, <i>Sorria!</i> , 2014/2015. Fotografia, dimensões variáveis. ....	189
Figura 95: Sandro Ka, Retrato, 2015. Fotografia, dimensões variáveis. ....	191
Figura 96: Sandro Ka, <i>Playground</i> , 2015. Fotografia, dimensões variáveis. ....	192
Figura 97: Sandro Ka, <i>Playground</i> , 2015. Fotografia, dimensões variáveis. ....	193



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	25
1 SOBRE O PROCESSO: REPERTÓRIO IMAGÉTICO, PROCEDIMENTOS DE AÇÃO E IRONIA .....	33
2 AÇÕES-DISPOSITIVO.....	65
2.1 PRÁTICAS DE INTERVENÇÃO URBANA COMO DISPOSITIVOS DE AÇÕES POLÍTICAS .....	66
2.2. AÇÕES-DISPOSITIVO.....	81
2.2.1 AÇÃO-DISPOSITIVO: MONUMENTO.....	87
2.2.2 AÇÃO-DISPOSITIVO: SORRIA! .....	102
2.2.3 AÇÃO-DISPOSITIVO: PISCINA.....	123
3 MODOS DE COMPARTILHAMENTO: RELAÇÕES ENTRE PÚBLICO E CONTEXTO .....	141
4 ENTRE DOCUMENTO E OBRA: O ESTATUTO DA IMAGEM EM REGISTROS DE INTERVENÇÃO URBANA.....	167
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	196
REFERÊNCIAS:.....	200





# INTRODUÇÃO

Ao enunciar a rua como um espaço a ser conquistado<sup>1</sup>, o artista visual francês Daniel Buren (2001) fala sobre o espaço público como um lugar apto a ser ocupado com estratégias artísticas que, atentas a seu contexto diverso e complexo, possam nele se estabelecer e a partir dele problematizá-lo.

Parto dessa perspectiva para situar as intenções que orientaram os caminhos percorridos nesta pesquisa desenvolvida no campo da intervenção urbana. Intitulada *Ações-dispositivo: estratégias de intervenção política no espaço público*, a presente dissertação apresenta o processo de investigação realizado a partir da produção e da reflexão sobre trabalhos artísticos propostos para e no espaço público.

No período da pesquisa para o mestrado, realizei três proposições artísticas a partir de e em relação a monumentos públicos e equipamentos urbanos associados a imagens e objetos cotidianos: *Monumento*, *Sorria!* e *Piscina*. Cada proposição se desdobrou em diferentes intervenções no espaço público e gerou registros fotográficos – que podem assumir também o estatuto de obra em espaço expositivo/galeria, difusão em redes sociais e mídias diversas –, além de uma série de documentos e produções textuais. Concebidas e realizadas em contextos distintos – isto é, em momentos e lugares diferentes –, as três proposições mantêm conexões conceituais e projetuais entre si, todas envolvendo diferentes procedimentos de pré-produção, produção e pós-produção que se estenderam muito além da ação de intervir no espaço público propriamente dita. Em outras palavras, a proposta de pesquisa demandou a formulação de estratégias específicas, na medida em que foi se desenvolvendo ao longo do percurso.

Na ação *Monumento*, com a instalação de bonecos infláveis sobre pedestais de antigos bustos depredados, proponho uma reinauguração simbólica e temporária de monumentos em situação de abandono localizados em parques e praças da zona central de Porto Alegre/RS. A ação foi realizada em dois momentos:

---

<sup>1</sup> A citação original “A rua não é um terreno conquistado. Na melhor das hipóteses é um terreno a conquistar, e para tanto são necessárias outras armas que aquelas forjadas ao longo do século na tradição, por vezes complacente, dos museus” (BUREN, 2001, p.175) refere-se ao artigo *À força de descer à rua, poderá a arte finalmente nela subir?*, publicado originalmente em 1998 e reeditado em português em 2001.

primeiro em 2014, numa etapa de aproximação com o território e realização de testes preliminares; e em 2015, culminando em três intervenções efetivamente realizadas. Em *Sorria!*, me aproprio de muros, tapumes e paredes como veículos de comunicação visual alternativos para a fixação de cartazes que sugerem, na forma de um enunciado imperativo de duplo sentido, acolhimento e controle. Essa ação se desenvolveu em três cidades e contextos distintos: em Caxias do Sul/RS e Juazeiro do Norte/CE, em 2014, e em Porto Alegre/RS, em 2015. Por fim, na ação *Piscina* proponho a conversão temporária de uma fonte abandonada numa piscina de bolinhas, questionando acerca dos usos compartilhados dos espaços públicos e do apagamento visual do conjunto estatutário urbano da cidade. Essa ação, realizada numa praça popular no centro de Porto Alegre/RS, em 2015, em especial, percorre o projeto do início ao fim, numa trajetória emblemática que vai de uma “impossível realização” a uma ação de ordem espetacular e marcada como acontecimento midiático.

O procedimento central nessas ações é percebido como um desdobramento de uma prática que desenvolvo desde 2007 – de forma sistemática – e que consiste no estabelecimento de relações entre objetos cotidianos de características e funções díspares, propondo novas leituras. Nessas composições, a familiaridade desses elementos advindos da cultura popular e da cultura de massa e a recorrente utilização da ironia como linguagem funcionam como elos para o estabelecimento da re-significação de sentidos.

O ponto de partida para a pesquisa realizada durante o mestrado assumiu a hipótese de que as operações associativas no espaço urbano pudessem ser produzidas de modo similar às relações entre os objetos. Seguindo essa linha de pensamento, me propus a produzir trabalhos de intervenção urbana a partir da relação entre elementos cotidianos e suportes pré-existentes no contexto da cidade, como monumentos que estivessem com algum processo de abandono, deterioração ou vandalismo, e muros e paredes inseridas em circuitos alternativos de comunicação visual. Todavia, com a prática das intervenções, percebi que o modo de estabelecimento de relações no espaço público revelou-se bem mais complexo do que o esperado e operou mudanças significativas quanto aos processos de instauração e de apresentação das obras nesse local. Essa mudança provocou uma profunda revisão quanto às formas de atuação, refletindo em problemáticas diversas ao longo da pesquisa e implicando em constantes revisões da metodologia de trabalho. Primeiramente, isso ocorre nas modalidades que, em virtude da exigência da escala, saem do campo das colagens entre objetos – meu

procedimento de trabalho familiar, até então – e se ampliam para procedimentos que associam noções de instalação, *site-specific* e *in situ* – categorias de obras em que o espaço de inserção é parte constituinte e igualmente produtor de sentidos. Além disso, de modo diferente do funcionamento da produção precedente que se estabelecia no itinerário ateliê-galeria, os trabalhos elaborados na e para a rua, na medida em que foram se realizando, deram visibilidade a uma complexa e articulada cadeia de agentes e ações inter-relacionados e a uma série de situações que demandaram deslocamentos, procedimentos e reformulações constantes. A necessidade da realização de trabalhos compartilhados, a discussão acerca da produção do registro das ações enquanto elementos processuais, os planejamentos flexibilizados por determinantes externos e o diálogo com agentes públicos e institucionais são exemplos de condicionantes que se colocam nesse processo e que revelam a complexidade dos agenciamentos e das disputas inscritas nesse lugar.

Essas condições indicavam a necessidade de uma tomada de posicionamento que não as negasse, mas que as assumisse como parte constituinte do processo criativo. Assim, considerando as especificidades inscritas nesse lugar e as formas pelas quais estabeleciam relações entre público e contexto, passei a compreender essas ações como *ações-dispositivo*. À medida que se estabeleciam, as ações-dispositivo foram evidenciando problemáticas como a diferenças nas formas de recepção das obras segundo o contexto de inserção. Deram, assim, visibilidade aos *modos de compartilhamento*, que se operam a partir de trocas sensíveis e que se inscrevem, no âmbito da política, a partir dos dissensos. Ou seja, que se produzem a partir das diferenças e do encontro de diferentes modos de ver e se relacionar com o mundo; configuram-se como dispositivos de ações políticas.

Ao longo da reflexão produzida neste trabalho, foram convocados constantemente alguns conceitos-chave relacionados ao campo da intervenção urbana. Noções como *arte pública* e *espaço urbano* e os vocábulos *lugar*, *local*, *espaço* e *contexto* compõem um repertório de conceitos construídos e empregados ao longo do caminho. Dessa forma, em virtude dessa presença constante, a fim de orientar a leitura proponho nesta introdução uma breve apresentação das ideias-chave construídas e empregadas ao longo do trabalho.

A discussão acerca do conceito de arte pública remonta à dicotomia entre as noções de público e privado, à medida que se pode dizer que todo e qualquer exemplar de obra de arte ligado a um patrimônio artístico estatal se trata de um bem público. Essa discussão, bastante ampla e complexa, atravessa questões de

acessibilidade a esses bens e expressa também os processos de interação e compartilhamento com o público, ampliando a noção de fruição e o sentido das obras na sua relação com o outro em seus lugares de instauração ou de exibição. A partir deste entendimento, a definição de *arte pública* é compreendida neste estudo como o conjunto de obras e ações artísticas que rompe com a lógica dos espaços consagrados de exibição – galerias e museus –, interferindo diretamente na paisagem e se estabelecendo a partir da interação com o público. São, então, seguindo a perspectiva de Buren (2001), obras artísticas instauradas no e para o espaço fora dos espaços intitucionalizados, inseridas num locus que é elemento determinante para a fruição, seja pela contemplação, seja pela interação mediada pela relação entre obra e espectador. Quando instaladas no contexto público da cidade, a essas obras e ações somam-se as problemáticas implicadas na diversidade desse lugar permeado por “interdições, contradições e conflitos”, palco do estabelecimento de relações “entre grupos sociais, entre grupos e espaços, entre interpretações do cotidiano, de memória e história dos lugares urbanos”, como um terreno apto aos “efeitos de choque de sentidos (negação, subversão ou questionamento de valores)” (PALLAMIN, 2000, p.24). Desta forma, cabe destacar que o emprego do termo arte pública, neste trabalho, refere-se a sua inserção no espaço urbano.

Em relação aos vocábulos *lugar*, *local*, *espaço* e *contexto*, também são frequentemente trazidos neste texto, há um interesse maior quanto à sua articulação e não quanto a seus aspectos dicotômicos. Assim, tomando por referência a abordagem apresentada na tese da pesquisadora Ana Maria Albani de Carvalho (2005), considero a noção de *lugar* relacionada às dimensões simbólicas associadas ao local; a noção de *local*, às dimensões físicas e geográficas – que se articulam à noção de espaço; e *espaço* como uma noção mais abrangente, uma referência onde podem se inscrever tanto a noção de lugar quanto de local.<sup>2</sup> Por fim, trago o sentido de *contexto* a partir da concepção da pesquisadora Ángela García Blanco (1999), proposto como uma rede de “inter-relações entre os componentes espacial e temporal – qualquer que seja sua escala – e objetual de um sistema constituído por esses elementos”, em relação a um espaço (tradução nossa, p.34).

---

<sup>2</sup> Igualmente tomado como referencial para essa reflexão, o artigo *Espaço, lugar e local*, da artista visual e pesquisadora Anna Barros (1998/1999), situa a problemática associada à articulação desses vocábulos que dizem respeito, sobretudo, a obras de arte e seus modos de inserção e relação com a paisagem.

Com relação à articulação entre texto e produção artística, esta dissertação se desenvolve em quatro capítulos que apresentam, de modo inter-relacionado e encadeado, as reflexões surgidas ao longo do percurso.

O primeiro capítulo, intitulado *Sobre o processo: repertório imagético, procedimentos de ação e ironia*, apresenta elementos considerados cruciais para uma aproximação da minha prática artística e do meu universo de interesse enquanto artista-pesquisador. Assim, tomo como partida a apresentação e comentários acerca de trabalhos produzidos no período de dez anos que antecedem o início desta pesquisa (2003-2013) e que fornecem pistas para a compreensão do conjunto de signos, imagens e materiais pós-industriais associados à cultura popular e à cultura de massa que compõem meu repertório imagético.

Ainda, são contempladas, nessa parte, a análise da apropriação e da colagem como procedimentos operatórios empregados na instauração das obras e, por fim, o uso da ironia como figura de linguagem. A seguir, estabeleço pontos de contato com a produção de artistas referenciais em minha formação, Alfredo Nicolaiewsky (Porto Alegre, 1952), Nelson Leirner (São Paulo, 1932) e León Ferrari (Buenos Aires, 1920-2013). Eles trazem, de forma constante em suas trajetórias, elaborações a partir de elementos referendados na alta e na baixa cultura, de materialidade de visualidade ordinária e, frequentemente, de um jogo irônico com linguagem e posicionamento críticos. Como referências teóricas, são apresentadas questões centradas nas reflexões da pesquisadora brasileira Bianca Knaak e do filósofo e crítico de arte francês Nicolas Bourriaud sobre a utilização de objetos industrializados e imagens massificadas como matéria de trabalho artístico. Também são referenciais as abordagens articuladas do crítico de arte brasileiro Tadeu Chiarelli a respeito da utilização do conceito operatório da apropriação e do teórico de cinema francês Jacques Aumont sobre o procedimento da colagem, além das ideias da crítica de arte brasileira Cristina Freire, que auxiliam na contextualização histórica dessas práticas, sobretudo na arte conceitual. Por fim, tomo como base para a compreensão da utilização da ironia como figura de linguagem e suas articulações no campo da arte, ideias do filósofo e teólogo dinamarquês Søren Kierkegaard e da pesquisadora brasileira Ana Maria Albani de Carvalho.

Ao finalizar esse capítulo, percebo que a aproximação com esse universo de interesse e com os modos de operar indica caminhos e apontamentos sobre meu *modus operandi*. Esse processo está relacionado às formulações de trabalhos elaborados para e no espaço público e começa a ser desenvolvido no segundo

capítulo, *Ações-dispositivo*. Nele, busco referência nas articulações sócio-políticas possíveis de serem produzidas a partir de ações de intervenção urbana. Esse trecho toma como ponto de análise métodos de trabalho do grupo 3NÓS3 (São Paulo, 1979-1981) e de Eduardo Srur (São Paulo, 1974), com ênfase, respectivamente, nos trabalhos *Ensacamento* e *Sobrevivência*. Ainda que separados por 30 anos no tempo, as obras se aproximam por questões formais e maneiras de articulação com a cidade. São métodos de trabalho que relaciono às ações-dispositivo, por utilizarem a cidade como suporte para a realização de intervenções artísticas políticas.

Também são contempladas, nesse capítulo, discussões levantadas por teóricos que problematizam a inter-relação entre os campos da arte, da vida e da política, como a filósofa alemã Hannah Arendt, o filósofo francês Jacques Rancière, o antropólogo argentino Néstor Garcia Canclini, o crítico de arte estadunidense Hal Foster e o artista visual francês Daniel Buren. Cabe destacar, ainda, que esse capítulo é constantemente atravessado por reflexões relacionadas à noção de “campo expandido da escultura” – formulada pela crítica de arte estadunidense Rosalind Krauss – e por contribuições relacionadas aos aspectos históricos, formais e conceituais da estatuária pública porto-alegrense, amplamente mapeada e organizada pelo pesquisador brasileiro José Francisco Alves – este último, com uma contribuição ímpar, ao possibilitar minha aproximação quanto à problemática e às especificidades da escultura pública presente em meu contexto de atuação.

Por fim, a análise das articulações entre política e arte abrem espaço para a apresentação das ações-dispositivo *Monumento, Sorria!* e *Piscina*, trabalhos práticos realizados ao longo desta pesquisa. Neste trecho, descrevo detalhadamente as formas de realização de cada trabalho, de modo a reconstituir as ações. Embora tome como ponto de reflexão o meu olhar, a proposta desta construção textual é oferecer elementos para que o leitor possa, a seu modo, se aproximar das obras enquanto acontecimentos.

No terceiro capítulo, *Modos de compartilhamento: inter-relações entre público e contexto*, dedico-me à análise de dois elementos que são evidenciados no decorrer da pesquisa a partir da realização das ações artísticas: o público e o contexto. Nesse ponto do texto, as três ações são retomadas e analisadas a partir da importância dos modos de inserção contextual e das relações estabelecidas entre público e obra. Tratam-se de percepções compreendidas como elementos fundamentais na instauração de obras de intervenção urbana. Nessa análise, apresento apontamentos sobre possíveis sentidos políticos propostos por meio de

ações artísticas e, para tal, são essenciais as reflexões de Rancière acerca da percepção das articulações entre arte e política, mediadas e determinadas pelas relações entre sujeitos e contextos.

No quarto e último capítulo, *Entre documento e obra: o estatuto da imagem em registros de intervenção urbana*, apresento reflexões em torno das possibilidades de apresentação dos documentos processuais derivados das ações – sobretudo, das fotografias como obras –, de modo a aproximar a experiência da rua às formas de exibição dos espaços institucionalizados. Nessa perspectiva, a exposição também é compreendida como uma forma de compartilhamento. Para o desenvolvimento da análise, retomo parte da produção fotográfica produzida durante as intervenções. Parto das noções de documento, vetor e índice de práticas artísticas para chegar à pluralidade de linguagens e abordagens que localizam a fotografia num lugar legítimo junto à produção artística contemporânea. Essas reflexões terão como suporte referencial abordagens conceituais apresentadas pelo historiador e teórico francês André Rouillé, de modo a situar os papéis e funções atribuídos à fotografia desde seu surgimento e suas relações como prova da realidade – associadas a reflexões de Aumont advindas do campo do cinema e da pintura – até o panorama da fotografia como arte contemporânea proposto pela curadora inglesa Charlotte Cotton. A intenção é entender as formas por meio das quais a fotografia se estabelece como linguagem artística na contemporaneidade e, sendo ela atravessada por variadas possibilidades, discutir acerca da potência e do papel dos documentos processuais enquanto possíveis obras de arte.

Ainda nesse capítulo, indico possibilidades quanto às possíveis formas de exibição das fotografias produzidas ao longo da pesquisa, ora pensadas como registros, ora como obras de arte.

Por fim, este texto se propõe a dar visibilidade ao conteúdo reflexivo elaborado a partir de um processo criativo marcado por constantes desafios. Como um campo atravessado por inúmeras articulações – ao modo do espaço público - se propõe a ser um lugar de compartilhamentos, aberto ao estabelecimento de relações.





# 1 SOBRE O PROCESSO: REPERTÓRIO IMAGÉTICO, PROCEDIMENTOS DE AÇÃO E IRONIA

A partir de uma mirada em minha trajetória enquanto artista-pesquisador, é possível identificar aspectos relevantes para a compreensão do processo atual de investigação voltado às propostas de intervenção urbana, objeto central deste trabalho. Esse olhar sobre algumas produções realizadas no período de dez anos que antecede o início dos estudos de mestrado contribui para o entendimento acerca de elementos recorrentes nas produções atuais. A utilização de imagens e objetos icônicos relacionados à cultura popular e à cultura de massa por um viés irônico presentes nesse conjunto analisado, por exemplo, conectam-se às ações realizadas no espaço urbano a partir de monumentos públicos e lugares vacantes igualmente carregados de sentidos.

A fim de aprofundar questões sobre esses elementos que têm caracterizado e norteado minha produção em arte, neste capítulo será analisado um recorte da produção compreendida entre 2003 e 2013 – período centrado em minha formação acadêmica e nos primeiros anos depois de graduado. Para tal, serão apresentadas ideias referentes ao *repertório imagético* – coleção de imagens, artefatos e signos presentes nos trabalhos –, aos *procedimentos de ação* –aplicados como metodologia – e à *ironia* – figura de linguagem recorrentemente utilizada. Esses três eixos compõem uma rede de sentidos a partir da qual elaboro minha produção e emergem como elementos que me indicam caminhos para, hoje, refletir acerca da construção de uma poética elaborada na pesquisa em arte. O foco, agora, são as práticas de intervenção urbana.

Diferenciando-se das pesquisas sobre arte em que o objeto de análise já está instituído no contexto do campo da história, da teoria e da crítica especializadas, as pesquisas em arte referem-se à elaboração de um processo metodológico que se forma a partir da própria prática artística na medida em que ela vai se fazendo. Ou seja, o autor o faz “a partir do processo de instauração de seu trabalho plástico assim como a partir das questões teóricas e poéticas, suscitadas pela sua prática” (REY, 1996, p.82). Conforme a pesquisadora Sandra Rey (1996), esse posicionamento indica que, para o artista enquanto pesquisador, seu objeto de pesquisa – a obra – “[...] é ao mesmo tempo um processo de formação e um processo no sentido de processamento, de formação de significado (p.85).

Assim, adotando a perspectiva de uma trajetória de pesquisa em arte, a análise aqui apresentada partirá de trabalhos realizados durante a graduação em Artes Plásticas<sup>3</sup> e chegará até o desenvolvimento de produções mais recentes, anteriores à pesquisa presente. E, de modo a estabelecer outras conexões, a apresentação desses trabalhos será entrecruzada por reflexões teóricas que situam a presença, no mundo da arte, de materiais pós-industriais e cotidianos. Essa linha de ação também será associada à produção de artistas contemporâneos que fazem uso desses elementos em suas poéticas.

Nos primeiros anos do curso, realizei investigações artísticas que ainda traduziam de forma pouco clara meus desejos e intenções. Já se evidenciava, no entanto, a utilização e a presença recorrente de elementos cotidianos de forma crítica e irônica. Acredito que, nesse período, essas experimentações e inspirações estiveram ligadas à descoberta de produções de artistas que fazem uso de elementos de características pós-industriais de forma instigante e encantadora, como os brasileiros Alfredo Nicolaiewsky (Porto Alegre, 1952) e Nelson Leirner (São Paulo, 1932), e o argentino León Ferrari (Buenos Aires, 1920-2013). A apropriação e organização em grandes arranjos envolvendo imagens votivas, brinquedos e bibelôs de Leirner; as associações de elementos desses universos da cultura popular e da cultura de massa visualizadas nos trabalhos de Nicolaiewsky por meio de citações, pastiche e ironia; e a crítica aos símbolos de poder recorrentes nas produções de Ferrari configuravam um sentimento de pertencimento ou de identificação a uma “família” de artistas, ou seja, aqueles cujas práticas eu admirava e às quais buscava me afiliar.

A utilização desses elementos em meus primeiros estudos, realizados como práticas dentro da formação acadêmica sob orientação de professores-artistas, bem como as referências aos artistas citados anteriormente, já começavam a delinear um campo de interesse e potência, como pode ser visto na relação de trabalhos brevemente apresentados a seguir. Destaco que a escolha dessas obras toma como referência o modo pelo qual vão trazendo ou elucidando questões que passam a ser recorrentes na prática artística e que, assim, configuram um conjunto de elementos que tem estruturado meu repertório de interesse e minhas formas de trabalhar. Ilustram, pois, minhas intenções artísticas. Em outros termos, metodologicamente, trata-se de uma forma de vislumbrar momentos que considero importantes dentro de minha breve caminhada sem dar destaque

---

<sup>3</sup> Bacharelado em Artes Plásticas: Ênfase em Desenho, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre/RS, realizado entre 2002 e 2007.

valorativo ou hierárquico às obras apresentadas. Tomarei, assim, como início desta análise, as obras *Faqueiro*, de 2003, e *Relíquias*, de 2005/2013<sup>4</sup>, que, embora produzidas em épocas diferentes, se aproximam tanto pelos materiais envolvidos quanto pelo tipo de ação que atua sobre sua carga simbólica. Mesmo que de intencionalidades diversas, têm como ponto de partida a interferência sobre estátuas votivas, figuras icônicas da cultura popular e da cultura de massa.

Em *Faqueiro*, estatuetas em gesso de Nossa Senhora de Fátima<sup>5</sup> servem como cabos para um conjunto de talheres composto por faca, colher e garfo, acomodados numa caixa revestida de veludo de cor vinho (fig.1). Sugere, desse modo, um novo *status* tanto para a imagem religiosa quanto para os utensílios domésticos à medida que propõe uma re-significação e um trânsito entre conceitos ao fundir objetos de funções e sentidos diferentes. Já no vídeo *Relíquias*, estatuetas em gesso representando santos católicos são serradas, recolhidas e lacradas em caixas. O título do trabalho faz alusão aos relicários que guardam “*souvenirs*” sagrados como partes corpóreas, pedaços de roupas ou outros objetos que supostamente pertenceram a santos e santas. Entretanto, a criação desses “objetos sagrados” é apresentada por meio de uma metódica demonstração silenciosa, passo a passo, como num programa televisivo de culinária. Sugere, então, enunciados como “pegue a serra, corte a cabeça, corte em pequenos pedaços, limpe o excesso de poeira, junte as partes e as coloque no recipiente...”, operando como uma bricolagem, uma espécie de “faça você mesmo” que propõe um deslocamento de sentidos (fig.2)<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Em 2013, o vídeo ganhou nova edição para exibição na exposição *Deixa Estar*, realizada no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS), em Porto Alegre/RS. Na nova versão, de 01'05", optou-se pelo encurtamento do vídeo.

<sup>5</sup> Na religião católica, representa a Virgem Maria, mãe de Cristo, em uma de suas aparições. Segundo o mito, a Virgem surge para três crianças pastoras na cidade de Fátima, em Portugal, em 1917. Ela lhes teria feito revelações conhecidas como “os três segredos de Fátima”, que até hoje alimentam a crença de devotos.

<sup>6</sup> O vídeo pode ser visualizado em <<http://migre.me/qelZl>>.



Figura 1: Sandro Ka, *Faqueiro*, 2003. Objeto, 30 x 30 x 27 cm. Coleção do artista. Foto: Sandro Ka.

Nessas obras, mesmo sendo feitas de forma concreta, as ações realizadas sobre as estatuetas indicavam uma transformação intencional sobre esses objetos: o processo não consistiu em apenas serrar e guardar suas partes, ou em substituir o cabo dos talheres por outro material, mas, sim, em questionar os valores intrínsecos às representações dessas imagens religiosas que trazem em si profundos significados. A ação é realizada sobre o simbolismo associado àquelas imagens e à sua representação, para além de sua materialidade. Há, nesses trabalhos, uma transformação intencional sobre a carga simbólica dos objetos, questionando os limites da significação da imagem religiosa quando desprovida de seu status sagrado e sugerida como um objeto cotidiano destinado a outros usos ou mostrado de forma meramente funcional. E blasfema, ainda que isso dependa do ponto de vista e de seu contexto de inserção cultural.



Figura 2: Sandro Ka, *Relíquias*, 2005/2013. Foto Still de vídeo. Coleção do artista. Foto: Ariane Laubin.

A essa perspectiva podemos associar produções de artistas contemporâneos como a do argentino León Ferrari, que opera, de modo recorrente em sua trajetória, formas de desconstrução de discursos de poder religioso, em especial daquele de influência e dominação da Igreja Católica sobre a cultura ocidental. Na série *Ideas para Infiernos* (fig.3), realizada de 2000 a 2004, por exemplo, Ferrari reproduz, por meio de procedimentos de apropriação e montagem, o mito católico do inferno. Nessas obras, santos em torradeiras, santas em liquidificadores, Virgens envoltas de baratas e escorpiões e santidades engaioladas sob vigilância de exus são apresentados numa série de torturas eternas propiciadas por eletrodomésticos e outros elementos de consumo comuns no nosso dia-a-dia. Assim, uma infinidade de divindades católicas é submetida a castigos, medos e aprisionamentos em

infernos particulares.<sup>7</sup> Ao criar essas cenas, condiciona representações icônicas dessa religião a torturas diabólicas, ao castigo eterno destinado àqueles que vão contra a fé, conforme dita o imaginário da Igreja Católica. Com um manejo operacional aparentemente simples de escolher, apropriar-se de e associar elementos, Ferrari articula outros conceitos que impregnam de significados os símbolos católicos, potencializando questões pessoais acerca de sistemas opressores. Ferrari, no entanto, avança, pois sua obra “(...) questiona a opressão religiosa e política juntamente com os modos de representar” (CANCLINI, 2012, p.174).



Figura 3: León Ferrari, *Liquidificador*, 2000.  
Liquidificador com santos, 25 x 19 x 8,5 cm. Coleção  
Alicia e León Ferrari. Foto: Adrián Rocha Novoa.

---

<sup>7</sup> Exibidas nas exposições *Infernos e Idolatrias* (Centro Cultural de Buenos Aires, 2000) e *León Ferrari. Retrospectiva. Obras 1954-2004* (Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, 2004), as obras despertaram um envolvimento público para além dos espaços dos museus, movimentando outros setores da sociedade que não somente o público relacionado com o sistema das artes. Manifestações de religiosos fervorosos chegando ao ponto de destruir obras, retaliações de instituições ligadas a entidades católicas, bem como ampliação expressiva do número de visitantes às exposições e o espaço de interesse despertado na grande mídia, deram uma nova dimensão à proposta do artista, que compreende esses desdobramentos como atos que complementavam a obra e que contribuíram em sua instauração ao reafirmar suas intenções iniciais (CANCLINI, 2012).

A utilização de elementos populares e massificados e os questionamentos acerca de sua carga simbólica que se evidenciam em *Faqueiro* e *Relíquias* começam a ocupar um espaço maior em meu imaginário a partir dessas primeiras experiências, embora viessem também, nos anos seguintes, a direcionar-me para a linguagem do desenho. É o que acontece nas séries intituladas *São Jorge* e *Disney*, em que a associação e citação de imagens gráficas de ontologias distintas compunham cenas produtoras de novos significados. Esses desenhos partiam, de modo semelhante, de estruturas pré-determinadas, mais assépticas, produzidas a partir de estudos iniciais em programas de computação gráfica. A seguir, eram realizados procedimentos de adição, subtração, sobreposição e desgaste envolvendo tintas, papéis e outros materiais sobre suporte em papel kraft. Se encaminhavam, assim, num processo que ia de uma certa precisão (partindo do computador) a um interesse pelo acaso (obtido pela experiência com materiais plásticos físicos), numa tentativa de chegar a um resultado final mais espontâneo, considerando que as associações iniciais já eram pensadas de forma bastante racionais. Isso resulta num aspecto formal final semelhante à linguagem de cartaz de rua, com intervenções “aparentemente” mais casuais, que associa também às articulações e relações entre diferentes temas, formas e narrativas sutilmente intrincadas nas composições.

Na série *São Jorge*, de 2005, o mito<sup>8</sup> do combate do santo guerreiro contra o dragão é explorado em suas variações e possibilidades de interpretação, por meio da utilização de imagens capturadas em busca no site *Google*, na internet, e re combinadas por meio de desenhos realizados sobre suportes de papel kraft de dimensões variadas. Estiveram envolvidos, assim, procedimentos de colagem de imagens impressas e fotocopiadas, bem como papéis de presente, combinados a intervenções com tintas variadas, nanquim e corantes (fig.4). O processo desses trabalhos se inicia a partir da proposta de operar com uma ideia de “desenho pronto”, uma imagem pronta. Nessa busca, me deparei com a silhueta de São Jorge, imagem bastante familiar e difundida como elemento de devoção religiosa

---

<sup>8</sup> O mito de São Jorge lutando contra o dragão é fruto de uma miscelânea de dados folclóricos relacionados, com o passar dos anos, à história de vida do mártir cristão, o que leva a considerar sua existência como incerta. Na versão mais popular do mito, conta-se que um dragão passava todos os dias ameaçando uma longínqua cidade do Oriente. Com a ameaça de destruir o lugar, exigia que regularmente lhe entregassem jovens mulheres para serem devoradas. Certo dia, chegou o momento em que a vítima a ser oferecida seria a filha do rei e, milagrosamente, antes que a princesa fosse devorada, surgiu um valente guerreiro que, “com a graça de Deus”, lutou contra o dragão com sua espada de ouro e sua lança de aço até matá-lo, livrando a cidade do tormento. Em troca, todo o reino teria se convertido ao Cristianismo e São Jorge, seguido sua missão (CERINOTTI, 2004; DE VARAZZE, 2003).

na cultura popular. A análise da silhueta famosa me levou à percepção da força contida tanto na imagem quanto no mito de ampla significação. Na imagem encontrada, a silhueta combinava numa forma só, de modo intrincado e articulado, as representações do cavaleiro, do cavalo e do dragão. Como se fossem várias faces do mito, formam uma amálgama de imagens tão estruturadas que, desarticuladas, não fariam o mesmo sentido. Ou seja, um cavaleiro sem cavalo e sem dragão não seria São Jorge, levando à percepção de que o mito se sustenta porque depende de todas as suas alegorias em relação. Assim, na sequência, num movimento inverso, destrinchei o mito em três palavras-chave que igualmente representavam outro tripé de elementos constituintes do mito em questão: herói, monstro e princesa. A seguir, lancei-as no *Google* e tive como resposta uma coletânea de figuras que, selecionadas e rearranjadas em outras composições, possibilitavam novas versões do combate mitológico. Operou-se, então, por meio de desenhos que combinavam materiais e procedimentos variados, um reprocessamento de sentidos a partir da reunião de diversas abordagens, sincretismos, aplicações e reinterpretações de um mito bastante recorrente na cultura pop.

Após essa série, utilizando a mesma combinação de procedimentos, um novo conjunto de desenhos traz a mistura de santos católicos e personagens de contos de fadas como figuras centrais, junto a papéis de presente com estampas florais, zebreadas e tigradas. Em *Disney*, de 2006, personagens bastante familiares – em suas versões mais famosas ligadas à marca que dá nome à série – são apresentados ao lado de figuras da mitologia católica, compondo cenas irônicas, de modo a sugerir estranhamento e novas leituras a imagens absorvidas e banalizadas no imaginário comum. A aproximação desses elementos diversos se dá a partir de características formais ou temáticas. As relações são feitas com aproximações intuitivas ou associações livres, determinadas por semelhanças e pontos de contato potenciais. As imagens também poderiam ser associadas por seu antagonismo ou por sua complementação, criando narrativas curiosas ou afirmando certas obviedades. Nesses encontros, o perfil da Madrasta da Branca de Neve se sobrepõe ao rosto da Virgem Maria e lhe revela outra face, como na obra *Mãe/Madrasta* (fig.5). Também, na obra *Anunciação ou Mulher Solteira Grávida* (fig.6), a fada Sininho cumpre o papel do Anjo Gabriel, o anjo da anunciação<sup>9</sup>, ao revelar à Virgem sobre sua nova condição de gestante divinal.

---

<sup>9</sup> Na alegoria da Anunciação, momento da revelação à Maria sobre sua gestação divina, Deus envia à Terra um anjo, conforme tradição cristã.





Figura 4: Sandro Ka, *São Jorge*, 2005. Desenho, dimensões não-catalogadas. Coleção particular. Foto: Sandro Ka.

Aspectos como citação e ironia, partindo do imaginário popular e da cultura de massa, são referências de tendências da pós-modernidade. Estão presentes, no contexto da História da Arte, desde as vanguardas modernistas – o Dadá e o Pop – até traços presentes em produções de artistas contemporâneos, como Alfredo Nicolaiewsky. Este, notadamente, com bastante influência em meus estudos artísticos<sup>10</sup>, especialmente a partir da série *Mistura Fina*, de 1995/1997. Nela, o artista cria instalações a partir de citações de imagens e objetos apropriados, associando um repertório de elementos de origens culturais diversas – popular, erudita e de massa – que têm a memória pessoal, ou melhor, suas recordações, como ponto de conexão (NICOLAIEWSKY, 1999). Propõe combinações entre elementos distintos em “conjuntos estruturados por imagens diversificadas, temática e formalmente [...] aglutinados em torno de uma idéia, ou associação de ideias” (CATTANI, 2004, p.74-75). É o caso da obra *As Santinhas*, de 1995/1996: uma mistura de desenhos, pinturas, pôster e objetos que justapõe representações da Vênus de Botticelli, de Nossa Senhora dos Navegantes e de Iemanjá. Os signos do feminino, da divindade e do mar servem de pontos de associação (fig.7).

---

<sup>10</sup> Nicolaiewsky foi meu orientador do projeto final de graduação, o qual será destacado a seguir.



Figura 5: Sandro Ka, *Mãe/Madrasta*, 2006. Desenho, 89,2 x 56,5 cm. Coleção Particular. Foto: Sandro Ka.



Figura 6: Sandro Ka, *Anunciação ou Mulher Solteira Grávida*, 2006. Desenho, 85,5 x 58,5cm. Coleção particular. Foto: Sandro Ka.



Figura 7: Alfredo Nicolaiewsky, *As Santinhas*, 1995/1996.

Técnica mista, 230 x 217 cm.

Coleção de Blanca Brites, Porto Alegre/RS. Foto: Fernando Zago.

Em paralelo ao período dedicado ao desenho, realizei, em 2006, a ação *Abençoador*. Esse trabalho entrecruzava algumas noções do campo da performance e da crítica sistêmica e se operava em circuitos invisíveis de circulação e intervenções no espaço público. Disparado a partir de reflexões sobre as técnicas e linguagens relacionadas ao campo da gravura, *Abençoador* se desenvolveu como uma ação em que eu escolhia pessoas, objetos e lugares para serem marcados, ou melhor, “abençoados” com o carimbo “abençoador”. O trabalho se colocava de modo a questionar o poder e o sentido da bênção, ou seja, do ato de consagrar coisas por meio de um gesto tão banal quanto burocrático: uma carimbada. O carimbo trazia a imagem do Sagrado Coração de Jesus Cristo<sup>11</sup> rodeado pelo aviso “abençoador”, numa composição que lembrava carimbos de inspeção de alimentos e produtos orgânicos.

---

<sup>11</sup> Ícone católico que traz a figura de Jesus Cristo, ostentando um coração em chamas envolto da coroa de espinhos, um de seus objetos de martírio.

Depois de ter sido realizado nas ruas de Porto Alegre/RS e nas cidades de Cachoeira e São Félix, no Recôncavo Baiano/BA<sup>12</sup>, ironicamente alguns dos objetos “abençoados” passariam por outros processos de “sacralização”. É o caso do rolo de papel higiênico, registro da ação que passou a integrar o acervo do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS) (fig.8) e que gerou algumas polêmicas durante suas exposições públicas<sup>13</sup>, trazendo à tona questões acerca dos processos de escolha e consagração de obras e artistas pelo sistema das artes. *Abençoador* viria, ainda, a se desdobrar em outras versões posteriores: acrescido da inscrição “Sorria! Você está sendo Abençoado” como uma placa exibida em Aracaju/SE<sup>14</sup>, em 2009; e, atualmente, no formato de cartaz de rua, como uma das ações desenvolvidas na presente pesquisa.



Figura 8: Sandro Ka, *Abençoador*, 2006/2013. Objeto, dimensões variáveis. Acervo do MACRS.  
Foto: Sandro Ka.

---

<sup>12</sup> Trabalho apresentado na *VIII Bienal do Recôncavo Baiano*, em São Félix/BA, em 2006.

<sup>13</sup> O rolo de papel higiênico foi exibido em uma exposição itinerante do acervo do MACRS intitulada *Outro Museu – Acervo MACRS*, nas cidades de Caxias do Sul e Pelotas, no interior do estado do Rio Grande do Sul. Nesta última, sediada no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, a obra recebeu críticas públicas que questionavam o sentido da provocação da ofensa religiosa e do seu *status* enquanto obra de arte ao lado de obras “consagradas” reunidas numa das coleções públicas de Arte Contemporânea mais importantes do estado.

<sup>14</sup> Exposição *Pixel: Unidade da Ideia*, realizada na Galeria de Arte do SESC, em Aracaju/SE.

No mesmo ano de criação de *Abençoador*, desenvolvi a instalação *Simpáticas Torturas*<sup>15</sup>. Na obra, imagens de Santo Antônio de Pádua são utilizadas em arranjos que simulam singelas torturas sugeridas e readaptadas a partir de citações anônimas de simpatias populares. No trabalho, o “santo” é submetido à reinterpretação de diferentes castigos associados a transcrições de simpatias colhidas entre amigos e montadas sobre quatro altares votivos. Segundo a crença popular, Santo Antônio deve ser submetido à agonia enquanto não atende à realização de um pedido de amor ou enquanto não encontra algo que tenha sido perdido. O santo só é liberto após a concretização desses pequenos milagres. Nos novos castigos, é atravessado por uma serra, posto de cabeça para baixo num recipiente com água, esmagado por presilhas e fatiado por um serrote (fig.9). Essas releituras da simpatia propiciam desdobramentos e a ativação de novas leituras que tomam como ponto de partida a credence popular em torno do mito do santo e que vão além ao se rearticularem em novos arranjos intencionais.

Objetos e imagens, sobretudo representações de santos, são carregados de sentidos e trazem consigo uma potente carga simbólica. Num gesto que articula significados arraigados em objetos e imagens como esses – canônicos e ligados a tradições como a religião católica – há uma intencionalidade que reconhece essa potência polissêmica de sentidos. De modo geral, *Simpáticas Torturas* faz uma retomada dos procedimentos experimentados em *Faqueiro* e *Relíquias*, diferenciando-se, porém, quanto à participação de outros agentes – neste caso, o público que contribui com lembranças de simpatias. Também apresenta nexos evidentes com os “infernos” de Ferrari – embora nesse período ainda fossem desconhecidos para mim – e aproxima os tipos de intervenção e escolhas envoltas nos materiais empregados nas produções de Nicolaiewsky – que religa memórias pessoais e compartilhadas coletivamente – e Leirner – sobretudo em trabalhos nos quais opera deslocamentos de objetos para os lugares consagrados da arte e incide sobre a materialidade deles.

---

<sup>15</sup> Trabalho exibido posteriormente na *Mostra Santo Antônio*, realizada em Salvador/BA, em 2007.



Figura 9: Sandro Ka, *Simpáticas Torturas*, 2006. Instalação, dimensões variáveis. Foto: Sandro Ka.

A produção de longa data do artista paulistano Nelson Leirner se singulariza, sobretudo, pelas modalidades de apropriação e de colecionismo fortemente marcadas em sua carreira por uma característica bastante específica: a noção de deslocamento, tanto física quanto de sentido (CHIARELLI, 2002a; CHIARELLI, 2002b). Em sua metodologia de trabalho, Leirner escolhe e coleciona objetos; tira-os de seu destino mais certo; e, quando os recoloca no “fluxo de vida”, o faz em ambientes onde, normalmente, são “venerados” outros tipos de objetos – em museus e galerias. Aparentemente, as articulações irônicas, que se dão em sua maioria por justaposição, sugerem que ali nada tenha sido feito, o que “normalmente causa uma intensificação de estranhamento no público: parece que ali não houve nenhum trabalho ideativo nem operacional de porte [...]” (CHIARELLI, 2002a, p.25). É uma ironia que se expressa, sobretudo, nas trocas de lugares: “do comum cotidiano para o pouco acessível e estranho mundo da arte”. Entretanto, de modo um pouco diferente, em *São Sebastião do Rio de Janeiro* (fig.10), Leirner faz uma intervenção mínima, quase silenciosa, rompida pela denúncia alusiva à violência cravada na forma de balas de rifle no peito de imagens religiosas católicas e de matriz africana, ladeadas por bandeirinhas do Brasil. Ao centro está uma figura em tamanho maior de São Sebastião, “cuja visão bíblica [sic] trazendo seu corpo trespassado por flechas é trocada agora por ele crivado de balas” (FARIAS, 2004, p.18).



Figura 10: Nelson Leirner, *São Sebastião do Rio de Janeiro* (detalhe), 2002. Gesso e madeira, dimensões variáveis. Coleção Particular.

Os trabalhos apresentados até aqui, articulados a obras de artistas referentes na História da Arte, apresentam características recorrentes em meu processo. Sendo assim, é possível afirmar que a escolha de trabalhar a partir da citação de imagens e da apropriação de objetos de referencial popular e massificados – “prontos” – passa a se definir com um método de pesquisa.

Desde a elaboração desses trabalhos até hoje, quando saio à busca de coisas – que não sei exatamente quais são –, parto de alguns referenciais que me sugerem a potência de alguns objetos e de algumas imagens para a elaboração de trabalhos. Visito bazares, lojas de artigos de “R\$ 1,99”, feiras e lugares inusitados, onde os achados podem ser surpreendentes. Então, escolho esses elementos de modo intuitivo a partir de características que sugerem potenciais possibilidades de criação – seja por seus atributos visuais ou simbólicos – e os levo para o espaço de ateliê. Lá, ficam acumulados como materiais quaisquer de trabalho à espera de intervenções que se produzirão a partir de uma intenção: dão visualidade a uma ideia ou surgem a partir de encontros inesperados, que podem acontecer imediatamente ou levar anos para se dar. A obra *Nossa Senhora do Relax*, de 2007 (fig.11), por exemplo, teve na junção de peças ao acaso o fator determinante para sua realização. O estranhamento por ela provocado viria a dar origem à série de trabalhos intitulada *Relações Ordinárias*, objeto de pesquisa durante a elaboração do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) ao final da graduação.





Figura 11: Sandro Ka, *Nossa Senhora do Relax*, 2007. Gesso e plástico, 27 x 16 x 10 cm. Coleção do artista.

Foto: Santo Clic.

*Relações Ordinárias* foi desencadeada pela combinação de um *discman* de brinquedo em miniatura e uma imagem votiva, em gesso, representando uma das invocações de Nossa Senhora. A surpresa provocada pela associação desses dois elementos tão díspares e, ao mesmo tempo, de encaixe tão perfeito como se fossem feitos um para o outro detonou um processo de pesquisa a ser investigado. Nesse estudo, buscava, a partir da realização de novas composições, compreender e reproduzir o mesmo processo que deu origem à obra disparadora. Assim, tentando resolver seu enigma, empreendi um processo operatório em que realizava associações condicionadas pela junção de dois tipos de elementos: estatuetas de gesso e brinquedos. Esses formavam composições ao estilo de cenas que remetiam à mitologia cristã ou à iconografia da História das Imagens, com ênfase na História da Arte. Posteriormente, também parti de associações livres de ideias. Em relação a seus aspectos formais, as composições se estabeleciam por meio da justaposição de elementos correlacionados a partir de regras como escala, proporção, equilíbrio e hierarquia, sem perder de vista a ideia de criação de uma representação na qual as obras configuravam um jogo de cena em que cada elemento tinha um lugar específico e pré-determinado dentro da composição, a fim de indicar uma chave de leitura para as obras<sup>16</sup>.

A série consistiu, também, em um processo investigativo que se deu, pela primeira vez, de modo ordenado e articulado a uma metodologia de trabalho mais precisa. Esta foi resultante de uma pesquisa artística referenciada no cruzamento, em todas as etapas de sua elaboração, de momentos de produção prática e de reflexão teórica. Além de esclarecer muito sobre meu universo de interesse e sobre meus *procedimentos de ação*, estabeleceu questões e processos até hoje elaborados em meus trabalhos. Assim, posso dizer que, desde sua realização, a composição de obras produzidas a partir do estabelecimento de conexões de sentidos entre objetos e imagens pré-existentes tem sido um procedimento central em minha pesquisa em arte.

Como resultado final da investigação, cheguei a um conjunto de peças que se converteu em minha primeira exposição individual: intitulada *Relações Ordinárias*, foi realizada em 2008 no Paço Municipal, em Porto Alegre/RS. A pesquisa e a exposição ainda se desdobraram na produção de um livro-objeto que, no ano

---

<sup>16</sup> Essas ideias foram elaboradas e apresentadas originalmente na monografia *Relações Ordinárias: composições cênicas a partir da associação de objetos apropriados*, realizada em 2007, sob orientação do Prof. Dr. Alfredo Nicolaiewsky, com publicação ainda inédita.

seguinte, recebeu um prêmio destinado à produção artística local<sup>17</sup>. Nos anos posteriores, apresentei obras relacionadas a essa série em mostras coletivas e individuais, dentro e fora do estado do RS<sup>18</sup>. Nesse período, a pesquisa teve outros desdobramentos, flexibilizando-se no que diz respeito aos métodos de criação dos trabalhos e, sobretudo, à ampliação das temáticas: ao abordar questões políticas e sociais que se tornaram mais recorrentes – como nas obras *Reconhecimento* (fig.12), *Universo Feminino II* (fig.13) e *Imagem e Semelhança* (fig.14) –, evidenciou-se um interesse discursivo por questões ligadas à identidade e sexualidade<sup>19</sup>.

Em 2013, realizei a exposição individual *Deixa Estar*, no MACRS (fig.15)<sup>20</sup>. A mostra apresentou trabalhos que eram inéditos em Porto Alegre – em sua maioria realizados a partir de 2009 – em diálogo com obras produzidas em outros momentos de minha trajetória – estes últimos nas linguagens de desenho e vídeo. A estratégia curatorial propôs conexões ampliadas por questões temáticas ou de procedimentos ao exibir, conjuntamente no mesmo local, trabalhos pertencentes ao acervo da instituição. Entre estes, estavam os de artistas como Lia Menna Barreto (Rio de Janeiro, 1957) e Téli Waldraff (Santa Cruz do Sul, 1959).

---

<sup>17</sup> Em 2009, a exposição *Relações Ordinárias* e a publicação *Relações Ordinárias: Livro-Objeto de Desejo* foram indicadas ao *Prêmio Açorianos de Artes Plásticas 2009*, promovido pela Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, respectivamente nas categorias Destaque em Escultura e Destaque em Texto, Catálogos e Livros Publicados, sendo premiado nesta segunda.

<sup>18</sup> A pesquisa artística envolvendo associação entre objetos de diferentes contextos se estabeleceu de forma recorrente em minha trajetória e foi apresentada publicamente nas exposições individuais *Relações Ordinárias* (Paço Municipal, Porto Alegre/RS, 2008; e no Centro Municipal de Cultura Dr. Henrique Ordovás Filho, Caxias do Sul/RS, 2009), *Sobretudo* (Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul/RS, 2010) e *Deixa Estar* (MACRS, Porto Alegre/RS, 2013). Também integrou mostras coletivas como o *18º. Salão da Câmara* (Câmara Municipal, Porto Alegre/RS, 2008), *Labirintos da Iconografia* (MARGS, Porto Alegre/RS, 2011) e *O Triunfo do Contemporâneo* (Santander Cultural, Porto Alegre/RS, 2012).

<sup>19</sup> A esse interesse associei minhas ações de ativismo ligadas às áreas de Direitos Sexuais e Direitos Humanos, pois integro o corpo diretivo de uma organização não-governamental, o SOMOS – Comunicação, Saúde e Sexualidade, situada em Porto Alegre/RS. Neste campo de trabalho, dedico-me à pesquisa e ao desenvolvimento de projetos sociais e ações de militância articuladas aos temas de arte, política e sexualidade, com ênfase na Cultura LGBT, ou seja, nas manifestações artísticas e culturais representativas e produtoras de significados para sujeitos gays, lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais.

<sup>20</sup> Realizada de 09 de julho a 10 de agosto de 2013, a mostra teve curadoria da pesquisadora e curadora sazonal Bianca Knaak.



Figura 12: Sandro Ka, *Reconhecimento*, 2008. Borracha e porcelana, 10 x 12 x 10 cm. Acervo MARGS. Foto: Isaías Mattos.



Figura 13: *Universo Feminino II*, 2009. Plástico, 26 x 21 x 13 cm. Coleção do artista. Foto: Santo Clic.



Figura 14: Sandro Ka, *Imagem e Semelhança*, 2013. Gesso e borracha, 26x17x6cm. Coleção do artista. Foto: Santo Clic.



Figura 15: Vistas da exposição *Deixa Estar*, no MACRS. Foto: Sandro Ka. Data: 03/08/2013.

O panorama traçado neste primeiro capítulo perpassa dez anos de trabalho que possibilitam aproximar-se de minha pesquisa artística a partir da compreensão de alguns elementos-chave que reverberam nas produções desenvolvidas nas práticas atuais de intervenção urbana. Percebo, então, que há elementos presentes nas formulações de estratégias de trabalhos voltadas para o espaço público: a elaboração e a utilização de um conjunto de signos, imagens e materiais de características pós-industriais associados à cultura popular e à cultura de massa de forma recorrente; a apropriação e a colagem como procedimentos operatórios e metodologia de trabalho central na instauração dos trabalhos; e, por fim, a utilização da ironia como recurso de linguagem de modo a desestabilizar conceitos pré-estabelecidos.

Em relação às escolhas que configuram um universo de imagens e objetos referenciais da cultura popular e da cultura de massa, ou seja, meu *repertório imagético*, me interessa sua comunicabilidade e possibilidade de compartilhamento com um grande número de pessoas. Essa é uma condição de proximidade e familiaridade que, segundo Knaak (1997, p.65), representaria uma “[...] espécie de clichê, lugar comum, kitsch, derivado de um exemplo padrão, inequívoco, daquilo que eruditamente se convencionou como popular”. São, assim, elementos que estão relacionados à minha memória pessoal e articulados, de certa forma com a memória coletiva, compartilhada. Ao mesmo tempo em que carregam certa “superficialidade e imediatismo”, tratam-se de elementos que podem ser potencializados, no campo da arte, por sua “visualidade eclética e transgressora” (KNAAK, 1997, p.65). A presença desses materiais como matéria artística é

constante desde as vanguardas modernas, momento em que as distinções entre as imagens da arte e do mundo cotidiano começaram a se tornar quase impossíveis (KNAAK, 2013). Ou seja,

“[...] alta e baixa cultura, arte popular e arte erudita já não são categorias tão antagônicas depois do advento da indústria cultural, dos meios de comunicação de massa e dos movimentos pelos direitos de representação social e política das minorias marginalizadas, por exemplo.

Tais imbricações e aproximações podem ser entendidas como formas simbólicas de desvelar modos complexos de sentir e viver. Elas geram imagens e conceitos que nos emprestam fantasias que servem tanto para produção artística quanto para interpretações e recriações estéticas do mundo. Nos mais diferentes aspectos no mundo, nos mais variados roteiros na arte (KNAAK, 2013, p.9).

Historicamente, segundo Bourriaud (2009), a utilização dessas matérias advindas do cotidiano e recontextualizadas no campo da arte tem seu referencial situado no início do século XX. Essa tem sido uma decorrência dos avanços da indústria e da tecnologia – que impactaram profundamente produções dadaístas e surrealistas – e que se consolidaram nos anos 60, com os Conceitualismos e com a Pop Arte. O autor se refere a esses modos de operar artisticamente a partir de objetos já existentes como “práticas artísticas da pós-produção” e aos artistas referentes dessa linhagem como “agentes que atuam através da invenção de itinerários por entre a cultura, por percursos originais entre os signos” (p.14), “operários qualificados de uma reapropriação cultural” (p.22).

A arte da pós-produção consiste numa prática artística que promove novos protocolos de uso para os modos de representação e para as estruturas formais já existentes; “corresponde tanto a uma multiplicação da oferta cultural quanto – de forma mais indireta – à anexação ao mundo da arte de formas até então ignoradas ou desprezadas” (BOURRIAUD, 2009, p.8). É o que ocorre com objetos, imagens e outros materiais que já possuem uma circulação no mercado cultural, isto é, que já possuem formas pré-estabelecidas de significados e que estão impregnadas de sentidos.





Figura 16: Marcel Duchamp, *Fonte* (1917/1964), *ready-made*. Foto: [www.artemazeh.blogspot.com.br](http://www.artemazeh.blogspot.com.br)

Conforme o autor, a modalidade da apropriação seria a fase inicial da pós-produção, a partir da qual a escolha de um objeto existente e sua utilização ou modificação conforme a intenção do artista já bastaria para defini-lo como um objeto de arte. Assim, o urinol convertido na *Fonte* (1917/1964) de Marcel Duchamp (França, 1887-1968) – o primeiro *ready-made* – seria o movimento inicial dentro da História da Arte de deslocamento do processo criativo de procedimentos de origem manual para o campo conceitual, da ideia (fig.16). A partir dos anos 1960, isso se desdobrou com a incorporação de outros elementos do mundo cotidiano, sobretudo os produzidos pela mídia e pelas novas tecnologias. Nessa perspectiva, “[...] o ato de escolher é suficiente para fundar a operação artística, tal como o ato de fabricar, pintar ou esculpir: “atribuir uma nova ideia” a um objeto é, em si, uma produção” (BOURRIAUD, 2009, p.22).

Nesse sentido,

Usar um objeto é, necessariamente, interpretá-lo. Utilizar um produto é, às vezes, trair seu conceito; o ato de ler, de olhar uma obra de arte ou de assistir a um filme significa também saber contorná-los: o uso é um ato de pirataria, o grau zero da pós-produção (BOURRIAUD, 2009, p. 21).

Nesse ponto, fazem-se necessárias algumas considerações a respeito das operações empregadas em meus trabalhos autorais, sobretudo naqueles em que a presença de objetos tridimensionais é central. A noção de *ready-made* ajuda a situar a apropriação como conceito operatório central nas obras. No entanto, diferentemente das noções originais do *ready-made* de Duchamp – em que o “simples” deslocamento de lugar a partir de uma intenção redefine o estatuto do objeto enquanto obra de arte –, nas articulações propostas em trabalhos como os da série *Relações Ordinárias* o objeto deslocado é um ponto inicial para novos processos de ressignificação. Ele tem como ponto de partida o estranhamento da presença de objetos cotidianos no mundo da arte – embora já legitimada –, mas parte para novas articulações, principalmente a partir de sua carga simbólica. Há conexões com o *ready-made* duchampiano, mas, também, evidentes diferenças.

Segundo Chiarelli (2002a), o *ready-made* já trazia implicitamente a noção de apropriação. Desde a retirada de um objeto ou de uma imagem “de seu contínuo fluxo de vida – que vai da concepção/produção até a destruição/morte” e seu reposicionamento no âmbito da arte, o ato da apropriar-se representa um morte simbólica à medida que desestrutura e subverte a própria noção canônica de Arte e os “conceitos românticos de originalidade e de autoria” (p.21). A apropriação, portanto, problematiza o *status* do objeto, que passa de um objeto comum a um objeto poético e que pode ser, também, conforme afere Freire (2006, p.33), “um objeto de conotação política e social quando [sua utilização] se trata de uma estratégia de inserção crítica na realidade cotidiana”. É exemplar, nesse sentido, a obra *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca Cola* (1970), de Cildo Meireles (fig.17). No trabalho, o artista imprime em garrafas de vidro retornáveis do refrigerante-símbolo do imperialismo estadunidense a frase “*Yankees, go home*”, valendo-se estrategicamente de sua absorção e capacidade de circulação imediata<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Nessa perspectiva, interessa para o artista “inserir-se ou criar ruído e significação no corpo social, isto é, tornar visível a própria noção de rede e de circuito, abstratos e invisíveis por definição”, dando visibilidade a uma “perspectiva mais ativista para a dimensão crítica do *ready-made* duchampiano” (FREIRE, 2006, p. 34).



Figura 17: Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca Cola*, 1970. Garrafas de coca-cola, decalque em silk-screen, 24,5 x 6,1 cm. Foto: [www.casavogue.globo.com](http://www.casavogue.globo.com).

Nas obras autorais apresentadas neste capítulo, para além do estranhamento provocado pelo deslocamento de função outrora atribuído às imagens e objetos desviados de seu fluxo contínuo, operam-se também duas articulações evidentes: uma produzida a partir da reunião concreta de objetos de naturezas diversas – embora cúmplices do mundo cotidiano –, numa espécie de *assemblage*; e outra, a partir da existência simultânea de vários pontos de vista, como uma ideia de colagem.

Ao sentido de *assemblage* podem ser associadas duas “ideias-chave”: a sua permanente referência ao mundo cotidiano e a sua abertura para a utilização de materiais não associados ao mundo da arte na criação de obras artísticas (ARCHER, 2012). Já a colagem, conceito mais interessante para esta pesquisa, diz respeito à relação de elementos que não visam a captura de um momento, mas, sim, de vários instantes múltiplos, de várias representações, numa única e mesma imagem – condição associada à ideia de *instante pregnante*, proposta por Aumont (2004)<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Buscando uma diferenciação entre os termos série e colagem, o autor indica a presença da narrativa na primeira, ou de uma busca daquilo que falta, do que ele chama de “efeito de diferença”, que leva ao estabelecimento de articulações e construções, por parte do espectador, daquilo que falta entre as imagens e, portando, daquilo que as reúne. Considera, desse modo, como série, a realização de um tema dado

Nos trabalhos em que associo imagens ou justapponho objetos, há uma articulação próxima da ideia de instante pregnante, como uma síntese temporal ou, inversamente, uma certa intemporalidade. Para o crítico, haveria, assim, na colagem, um processo mais intelectual de compreensão à medida que, por meio da multiplicação e da combinação de diversos pontos de vista de uma mesma forma ou imagem, se geraria “um tempo “criatorial” multiplicado”. É o que ocorre, por exemplo, em obras cubistas e futuristas que, ao “desmontar e remontar” ou ao sobrepor vários momentos de uma mesma imagem produziam uma noção de vários tempos ao mesmo tempo, na mesma representação (AUMONT, 2004).

“Há, para o espectador da colagem, uma distância a ser vencida, em termos a um só tempo perceptivos e cognitivos [...]: a espécie de incessante vaivém do olhar diante desta seria, em suma na colagem *fixado* de uma vez por todas. A colagem visaria representar também o olhar do espectador, em todo caso, guiá-lo de modo firme, balizá-lo, impor-lhe mais sentido. O olhar do espectador trabalha aqui, e de modo bem ciente, para vencer distâncias, inclusive temporais: o “princípio do etc.”, caro aos perceptólogos, atua a todo o vapor; o espectador é quase obrigado a fazer a teoria do que ele vê ao mesmo tempo em que vê. Por isso mesmo, esse olhar não deixa de ser *turvo*. Há sempre um paradoxo, quase uma parte de contradição para o espectador, entre seu saber incontornável sobre a segmentação do tempo da produção e a não menos incontornável simultaneidade dos segmentos que dele resultam na obra acabada. O próprio olhar não lida mais com intervalos, com partes ocas entre elementos da obra, e sim com uma espécie de cintilação através da qual essas superfícies estilhaçadas ameaçam a unidade do olhar. Há alguma coisa de impossível no olhar lançado sobre uma colagem, no fato de ele próprio estar segmentado, continuamente em defasagem em relação a qualquer construção de um tempo *pleno*. Hoje ainda, a nossos olhos blasés, a colagem continua a oferecer uma verdadeira pequena monstruosidade visual (AUMONT, 2004, p. 99-100, grifos do autor).

A associação que estabeleço entre diferentes elementos – tanto nas imagens como entre os objetos – é, portanto, uma colagem. Isso porque considero todas as referências e informações contidas nesses elementos; é como se contivessem algo latente, pulsante, e procurassem o momento exato de se manifestar. Quando

---

através de várias imagens em instantes “mais ou menos claramente distintos” e colagem, como seu inverso, já que se trata da “inclusão de várias representações em uma única imagem” (AUMONT, 2004, p.97-98).

justapostos, estabelecem diálogos e produzem contextos diversos. Nessas relações, se entrecruzam referências simbólicas e informações já sabidas sobre aqueles elementos sem que, entretanto, se fundam<sup>23</sup>.

Na maioria das vezes, a potencialização pretendida por essas novas leituras se encaminha pela via da *ironia*, e esta se constitui como uma das pontes possíveis para se relacionar elementos de lugares distintos (às vezes opostos), operando esquemas de dessacralização de mitos e verdades, ainda que dentro de arranjos contextuais.

Kierkegaard (2013) define a ironia como figura do discurso retórico “cuja característica está em se dizer o contrário do que se pensa” (p.246), de modo que “[...] tudo se torna o nada; mas o nada pode ser tomado de várias maneiras” (p. 258-259). Em outras palavras, segundo Leão (2013), “a ironia [kierkegaardiana] permanece na sua expressão mais simples como estratégia dicotômica da enunciação implicada no caráter de significação oposto ao que é dito” (p.8). Ou seja,

[...] consiste em dizer, em tom sério, o que não é pensado seriamente, embora, de forma mais rara, seja possível lançar mão da retórica irônica ao dizer algo sério em tom de brincadeira. De ambas as maneiras, a ironia é arte sedutora, encerrando algo de enigmático, paradoxalmente, revelador. Por outro lado, a ironia pode assumir, às vezes, certo aspecto de nobreza ao se permitir ser compreendida indiretamente e com dificuldade (LEÃO, 2013, p. 9).

Como recurso linguístico tomado pelo campo da arte, conforme Carvalho (2012a), a ironia amplia sua dimensão como um complexo “jogo de linguagens” que pode condicionar o espectador à articulação e compreensão de diversas camadas de significação. Entretanto, para que tenha seu desenvolvimento pleno nesse campo e, principalmente, na relação mediada entre espectador e obra, a ironia depende de uma articulação entre conhecimento e domínio de códigos comuns.

---

<sup>23</sup> À noção de colagem também podem ser associados aspectos do conceito de *mestiçagem* – discutido pela pesquisadora brasileira Icleia Borsa Cattani (2004). Esse seria um lugar de entrecruzamento de universos, linguagens e conceitos diferentes como “[...] espaços de tensão: tensão entre o original e sua cópia, entre espaços de representação diferenciados, entre sistemas formais diversos, entre os ícones consagrados e sua dessacralização” (p.66). Trata-se de uma operação que “[...] não se situa em cada objeto, elemento, signo, nem em sua fusão: ela cria lugares nos intervalos entre as imagens, provocando cruzamentos em que os sentidos se justapõem, sem se tocarem” (p.70).

Necessita, principalmente, do estabelecimento de uma relação contextual sob o risco de perder sentido. É, assim, uma ferramenta ativada como um “dispositivo de dimensão crítica”, presente historicamente em matrizes tanto do movimento dadaísta quanto da arte conceitual, e com presença marcante nas produções pós-modernas e contemporâneas.

A ironia, a rigor, é figura presente na produção dos artistas referenciais apresentados até aqui. Os infernos de Ferrari, as balas perdidas de Leirner e as reuniões pouco ortodoxas elaboradas nos cruzamentos entre o popular e o erudito de Nicolaiewsky se valem o tempo inteiro desse jogo de linguagem possibilitado pelo discurso irônico, que também revela modos de se posicionar politicamente em relação ao status quo. Trata-se, portanto, de uma figura de linguagem que, “em suas variadas acepções comporta um elemento de crítica – a ironia geralmente é um mecanismo de crítica – que pode ser mais ou menos preciso em seu direcionamento” (2012a, p.51).

Por fim, tendo mapeado especificidades de minha produção artística realizada até o momento precedente à presente investigação, percebo como permanecem inúmeros pontos de contato no que se refere à delimitação dos temas, dos procedimentos empregados e da linguagem utilizada. Entretanto, essas características são reelaboradas tendo, agora, o espaço urbano como desafio, pois se trata de um lugar de ação repleto de questões outras, singulares e inéditas em minhas formas de pesquisa. Assim, frente às circunstâncias e desafios, a realização das ações de intervenção urbana se coloca como possibilidade de agregar diferentes informações à poética desenvolvida até então. É o caso da extrapolação da dimensão do privado para o público, do enfrentamento do espaço urbano e suas especificidades de sítio, bem como dos tensionamentos entre o acontecimento e o que a partir dele se produz.

No caso das ações realizadas envolvendo monumentos públicos e equipamentos urbanos, os procedimentos de composição e de utilização de elementos diversos em associação são análogos às operações realizadas com as colagens entre objetos e imagens. Entretanto, de modo diferente da lógica do cubo branco, o resultado se estabelece em relação a e onde os elementos existem e são fixos. Estão, pois, inseridos num contexto mais amplo e problemático – o espaço público – e que pede estratégias que considerem seus aspectos físicos e simbólicos.

A partir desse redirecionamento, compreendo as proposições no campo da intervenção urbana como novas possibilidades investigativas para meu processo

artístico, elaboradas como ações políticas que instigam questões sobre os limites e o papel do artista enquanto interventor e propositor de mudanças e transformações, bem como agente em um espaço compartilhado. Reconhecendo os elementos que compõem este espaço, o percebo como um território latente e disponível para experimentação.





## 2 AÇÕES-DISPOSITIVO

Ações de intervenção urbana podem ser entendidas como dispositivos de ações políticas. Essa afirmativa já se justificaria, primeiramente, por que trabalhos artísticos realizados fora dos espaços e dos circuitos institucionalizados provocam descentramentos; estabelecem-se, assim, transformações. Tais práticas são presentes desde as rupturas e os alargamentos de materiais, linguagens e procedimentos a partir dos anos 60 e 70, reconhecidos e legitimados pelo sistema e pelo campo artístico. Entretanto, o aspecto político que me interessa refletir está associado à posição e à forma de o artista incidir sobre o mundo. No caso de trabalhos artísticos instaurados no e para o contexto público, sua dimensão política pode ser pensada na medida em que o afeta. Ou seja, a noção de dispositivo de ação política se refere à forma pela qual práticas artísticas operam trocas e estabelecem relações nesse espaço, determinadas por modos de compartilhamento articulados entre público e contexto.

As reflexões a seguir tomam como ponto de partida o entendimento do espaço público como um lugar onde se operam inúmeros agenciamentos e relações; ao mesmo tempo, dão a ele o sentido de lugar comum, compartilhado. A essas especificidades, soma-se a problematização associada à noção do termo “público”, que se refere a tudo que não é de âmbito privado e que, também – de forma paradoxal –, diz respeito a algo que, simultaneamente, é de todos e é não é de ninguém. Assim, o espaço público se coloca como um campo de disputas, de excessos de controle e, ainda, de afrouxamentos de regras; trata-se de um lugar de diversidade e, por conseguinte, de um lugar político.

A partir dessa perspectiva, tomo como referenciais ideias advindas da filosofia – que desenvolvem o conceito de política a partir do estabelecimento de relações – e da arte – através de pensamentos e práticas artísticas que compreendem a potência do espaço público como um lugar possível para a produção de trocas e compartilhamentos simbólicos. São noções surgidas ao longo da pesquisa, compreendidas como possibilidades de localizar e orientar minhas reflexões e de explicitar como as articulações entre arte e política podem ser vislumbradas em práticas de intervenção urbana. Desse modo, as ideias a seguir colaboram na formulação de um pensamento que perpassa toda esta pesquisa e servem de amparo para a formulação de trabalhos práticos propostos como ações de potencial discursivo político.

## 2.1 PRÁTICAS DE INTERVENÇÃO URBANA COMO DISPOSITIVOS DE AÇÕES POLÍTICAS

Política, para Arendt (2002), é um termo que remete à pluralidade dos homens e cujo sentido “é a liberdade” (p.14). “A política trata da convivência entre diferenças. Os homens se organizam politicamente para certas coisas em comum, essenciais num caos absoluto, ou a partir do caos absoluto das diferenças” (p.7). Sua essência, entretanto, não está no homem; situa-se entre os sujeitos, “surge no intra-espço e se estabelece como relação” (p.8). A política, assim, se afina com a noção de ética, uma vez que relações éticas se estabelecem horizontalmente, numa situação definida pelo equilíbrio das necessidades e do bem-comum dos pontos diferentes em diálogo. Relações éticas, nesse sentido, se dão de forma fluída e não unilateral; dependem do reconhecimento da liberdade e da legitimidade do outro.

Penso, aqui, no significado de relação associado à noção de *compartilhamento*. Ou seja, reflito sobre as interações entre os modos de ser dos sujeitos em si e dos sujeitos na sua relação com as coisas, que se relacionam às diversas formas de perceber, aos diferentes “regimes de sensorialidades”; são “dissensos” próprios da política (RANCIÈRE, 2012) e que se operam na medida em que se estabelecem relações em espaços comuns.

A primeira questão política é saber que objetos e que sujeitos são visados por essas instituições e essas leis, que forma de relação definem propriamente uma comunidade política, que objetos essas relações visam, que sujeitos são aptos a designar esses objetos e a discuti-los. A política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns (RANCIÈRE, 2012, p.59).

Assim, a política atua como uma delimitação, uma forma de circunscrever um espaço de relações e de compartilhamentos que se estabelecem a partir das referências pessoais dos indivíduos. A partir disso, se pode pensar na política a partir de trocas sensíveis, baseadas nas singularidades dos sujeitos em relação. Trata-se, portanto, de uma relação política, pois se estabelece e consiste nas “disposições dos corpos, em recorte de tempos e espaços singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe” (RANCIÈRE, 2012, p.55).

De forma análoga à concepção política baseada na ideia de compartilhamentos, é possível visualizar a paisagem urbana contemporânea como

um espaço marcado pela diversidade e pelas interações determinadas por dissensos; um lugar que inter-relaciona diversos campos sociais e culturais: é, portanto, um espaço político. Repleta de estímulos e de informação, constitui-se de excessos – pessoas, ruas, praças, prédios, publicidade, mobiliário urbano e outros tantos elementos – que a compõem. Por essas singularidades, é um espaço político potente para o estabelecimento de relações e, portanto, um espaço aberto ao estabelecimento de proposições de ações artísticas que, atentas às suas questões contextuais, possam nele se instaurar e, a partir dele, problematizá-lo.

Buren (2001) fala desse espaço como um lugar a ser vivenciado e apto a ser conquistado. Ao apresentar a rua como um espaço propenso à conquista, aborda suas disputas e seus paradoxos, bem como os limites borrados desse lugar atravessado por ofertas, demandas, diferentes públicos e elementos em coexistência. Também sugere refletir acerca de uma paisagem de dimensões sócio-culturais diversas e de diferentes modos de perceber, vivenciar e se relacionar contextualmente. Sobretudo, fala sobre as relações de poder intrincadas nesse lugar e sobre o potencial que ele tem para a realização de intervenções artísticas que o afetem e que o transformem.

As obras inseridas no contexto do espaço urbano – transitórias ou consolidadas – não escapam da lógica da arena: estão ali em disputa com tamanha demanda, mesmo que alguns olhos finjam não enxergar ou que, de fato, estejam cegos e alheios frente à ampla oferta diante da qual não se sabe o que contemplar. Segundo Buren (2001), de modo diferente do que se espera de um espectador que aprecia obras de arte nos espaços consagrados das galerias e dos museus, deve-se considerar que, no espaço urbano, o espectador/pedestre em geral “não está neste espaço para contemplar” e, sim, para se deslocar, tentando evitar os “múltiplos e variados perigos que surgem a cada passo” (p.194). Além disso,

[...] se o pedestre em questão passa todos os dias pelos mesmos lugares, para se dirigir ao trabalho, por exemplo, além da costumeira e relativa atenção, é certo que, à força de sempre fazer o mesmo caminho, sua atitude em relação às coisas que o cercam será mais provavelmente de indiferença (BUREN, 2001, p.194).

Em relação a essa indiferença atrelada às urgências do dia-a-dia, é importante pensar a respeito da diversificação das formas de exibição e apresentação de trabalhos artísticos ao longo do último século, tanto nos espaços institucionalizados

quanto no espaço público. Isso porque, nos movimentos e nas vanguardas modernistas, as categorias artísticas tradicionais sofreram fortes rupturas. O campo da escultura, em especial, se expandiu para um variado e amplo vocabulário que, deste então, dá conta de modalidades diversas. Tratam-se, sobretudo, de alterações significativas em relação à materialidade e às formas de exibição de objetos artísticos que podem ter impactado sobre os modos de percebê-los. Tornam-se, assim, mais complexas as percepções acerca do que são, de como se relacionar com e de quais espaços seriam destinados às obras de arte na atualidade.

Em outros tempos, o espaço público fora dedicado à existência privilegiada e imponente dos monumentos, tradicionais expoentes da tradição escultórica. Conforme o historiador francês Jacques Le Goff (2003), para além de suas especificidades formais, o monumento reúne atributos contextuais e simbólicos<sup>24</sup>. Sua origem, no campo da escultura ocidental, remonta à Antiguidade romana, quando a ele se atribuíam dois sentidos: o de “obra comemorativa de arquitetura ou de escultura” ou o de “um monumento funerário destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa [...]” (p.526). A partir desses elementos, é possível compreender sua relação com uma “perpetuação voluntária ou involuntária, das sociedades históricas”, como uma espécie de “suporte da memória coletiva” (LE GOFF, 2003).

Conforme Krauss (1984), a noção de monumento está relacionada a seu espaço de inserção: “[...] se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local (p.131).

As esculturas funcionam, portanto em relação à lógica de sua representação e de seu papel como marco; daí serem normalmente figurativas e verticais e seus pedestais importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam (KRAUSS, 1984, p.131).

Entretanto, tal “lógica do monumento” perpetuada durante séculos, chegou a um desgaste a partir do final do século XIX, começou a encarnar marcas de

---

<sup>24</sup> Em sua genealogia, a palavra de origem latina *monumentum* “remete à raiz indo-europeia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O verbo *monere* significa ‘fazer recordar’, de onde ‘avisar’, ‘iluminar’, ‘instruir’” (LE GOFF, 2003, grifos do autor, p.526). Assim, “[...] *monumentum* é um sinal do passado”. Num sentido mais amplo, é [...] “ tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação [...]” (LE GOFF, 2003, grifos do autor, p.526).

transitoriedade. Já nos anos 1900 se tornou mais complexa, como no caso da obra *As portas do inferno*, realizada de 1880 a 1917, e da estátua de *Balzac*, de 1897, ambas do artista francês Auguste Rodin (1840-1917). Concebidas como monumentos, elas não só nunca ocuparam os lugares para os quais foram planejadas como também se desdobraram em inúmeras cópias e versões hoje presentes em diversos museus. Além disso, especificidades das obras como a inoperância da porta como elemento funcional e o excesso de subjetividade presente na figura de Balzac diferenciaram essas esculturas das características comumente atribuídas aos monumentos (KRAUSS, 1984), fazendo com que a noção sobre estes mudasse completamente e adquirisse novas significações.

Segundo Krauss,

[...] com esses dois projetos escultóricos cruzamos o limiar da lógica do monumento e entramos no espaço daquilo que poderia ser chamado de sua condição negativa — ausência do local fixo ou de abrigo, perda absoluta de lugar. Ou seja, entramos no modernismo porque é a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação a essa perda de local, produzindo o monumento como uma abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente auto-referencial (KRAUSS, 1984, p.132)

Assim, a escultura moderna se afasta da necessidade da base e do pedestal e se torna uma “condição negativa do monumento”. Produz-se, desta forma, um novo momento para a exploração da linguagem escultórica; este, por sua vez, se desdobra em uma enorme experimentação de procedimentos e abre espaço para novas propostas no campo artístico. “Ao transformar a base num fetiche, a escultura absorve o pedestal para si e retira-o do seu lugar; e através da representação de seus próprios materiais ou do processo de sua construção, expõe sua própria autonomia” (KRAUSS, 1984, p.132). Em decorrência dessa nova condição e das mudanças pelas quais passa a escultura, juntamente com o desenvolvimento das cidades, é possível pensar sobre essas problemáticas ligadas à presença da arte no espaço público – circunstância que se acentua com novos movimentos, modalidades e formas decorrentes do forte alargamento do campo artístico a partir dos anos 60 e 70. Tais condições abriram espaço para a incorporação de procedimentos variados, como trabalhos *in situ*, *site-specific* e instalações (KRAUSS, 1984), noções estas que problematizam as relações entre obra e lugar.

Como exemplificado pela escultura, o campo da arte igualmente – “não designando mais, como outrora, o trabalho artesanal do artista, mas preponderantemente a elaboração de uma ideia” (FREIRE, 2006, p.42) – se torna mais complexo e diverso. Associado a essas ampliações, destaca-se o impacto provocado pelo acesso crescente a novas tecnologias e pela facilidade do uso desses recursos, sobretudo da fotografia e do vídeo, o que borra ainda mais as fronteiras no campo e nas linguagens artísticas (ARCHER, 2012; FREIRE, 2006). Além disso, ao se aproximar cada vez mais da vida, a arte se distancia de ideais modernos de independência em relação a outras áreas do conhecimento.

Tendo em vista essa inter-relação e interlocução com outros campos do conhecimento, Canclini (2012) descreve a produção artística contemporânea como *pós-autônoma*: uma condição que se refere a deslocamentos “[...] das práticas artísticas baseadas em *objetos* a práticas artísticas baseadas em *contextos*” (grifos do autor, p.24); e uma condição histórica na qual as formas de organização sociais estão desestruturados e revelam uma complexa interdependência de áreas marcada por aproximações e contrastes. Trata-se de um contexto em que a atuação artística é marcada por um “giro transdisciplinar, intermedial e globalizado” (p. 45) no qual zonas e campos se misturam e atenuam as distâncias entre artista e público, entre o eu e o outro. Essa noção revela formas de atuação sobre o “campo ampliado da cultura” e faz emergir o papel do “artista contemporâneo enquanto etnógrafo”: uma atuação intermediada e em relação com o “outro cultural” conforme indica Foster (2014)<sup>25</sup>. Segundo o autor, a partir dos anos 1960, as práticas artísticas passam por uma virada etnográfica marcada por investigações no que diz respeito à exploração de novos e diferentes meios, às condições espaciais de recepção e às relações corpóreas para sua percepção. Frente a questões sociais e políticas, artistas adotam um novo posicionamento fortemente demarcado por um mundo imerso em processos irreversíveis de globalização e numa constante desconstrução e ausência dos “relatos”<sup>26</sup> citados por Canclini.

Nesse contexto, a

[...] instituição de arte não podia mais ser descrita apenas em termos espaciais (estúdio, galeria, museu, etc.); era também uma rede discursiva

---

<sup>25</sup> No artigo *O artista como etnógrafo*, Foster revisa a ideia do “autor” como produtor, de Walter Benjamin. Nela, o crítico aborda a ideia da prática artística relacionada e à serviço de um posicionamento político.

<sup>26</sup> No livro *A Sociedade sem relato*, aborda amplamente questões acerca da sociedade contemporânea imersa numa “[...] condição histórica na qual nenhum relato organiza a diversidade em um mundo cuja interdependência leva muitos a sentirem falta desta estruturação” (CANCLINI, 2012, p.26).

de diferentes práticas e instituições, de outras subjetividades e comunidades. Tampouco o observador da arte podia ser circunscrito apenas em termos fenomenológicos; era também era um sujeito social definido pela linguagem e marcado pela diferença (econômica, étnica, sexual, etc.). Sem dúvida, o esgotamento das definições restritivas de arte e artista, identidade e comunidade também foi provocado pela pressão dos movimentos sociais (direitos civis, feminismos diversos, políticas queer, multiculturalismo), bem como dos desenvolvimentos teóricos [...] (FOSTER, 2014, p.173)

Dessa forma, discussões iminentes tomam espaço na sociedade, sobretudo ligadas aos novos horizontes econômicos e políticos e às demandas dos movimentos sociais de direitos civis e de direitos humanos. Acentuam-se mudanças em todos os campos, incluindo o campo artístico: “as artes reconfiguram-se em uma interdependência destes processos sociais, como parte de uma geopolítica cultural globalizada” (CANCLINI, 2012, p.46). Assim, alguns artistas voltam suas práticas articuladas para outros campos e se afinam com o referencial da alteridade, que inclui aspectos sociais e antropológicos e tem na ação artística um meio de falar sobre o outro cultural. Trata-se de um posicionamento mais horizontalizado, evidenciado na evocação do outro sem sê-lo, na apropriação da cultura enquanto objeto de pesquisa e espaço de atuação, e na aproximação de questões associadas ao cotidiano (FOSTER, 2014).

Ao longo dos anos, com seu espectro expandido e a partir das transformações nas formas de perceber e de se relacionar com a arte, os trabalhos artísticos passaram a incorporar, cada vez mais, questões contextuais como problemáticas. Isso é bastante notável no espaço público, como pode ser ilustrado a partir da análise de duas experiências de intervenção urbana que tomam a cidade como suporte: *Ensacamento*, de 1979, do Grupo 3NÓS3 (São Paulo, 1979-1981) e *Sobrevivência*, de 2008, de Eduardo Srur (São Paulo, 1974), ambas realizadas na cidade de São Paulo e tomadas como referenciais para esta pesquisa.



Figura 18: Florentijn Hofman, *Don Francisco de Almeida*, 2013. Disponível em: [www.florentijnhofman.nl](http://www.florentijnhofman.nl).

Minha aproximação com esses nomes se dá a partir de um levantamento realizado no início da pesquisa, momento de busca sobre obras e artistas ligados à prática da intervenção urbana articuladas a monumentos públicos. Na época dos primeiros levantamentos, me via bastante concentrado na realização da ação-dispositivo *Piscina* e procurava referências que pudessem subsidiar e fornecer informações sobre o funcionamento de trabalhos nesse espaço marcado por condições bastante singulares, sobretudo no que se refere à utilização de elementos patrimoniais. Nessas buscas, me interessava mapear trabalhos de artistas que operavam com elementos ligados à visualidade relacionada ao meu repertório imagético de interesse e que, ao mesmo tempo, buscassem materialidades e soluções de intervenção menos nocivas aos suportes patrimoniais. Como parte deste levantamento, cheguei a obras como *Don Francisco de Almeida*, de 2013, do artista holandês Florentijn Hofman (1977): intervenção colorida realizada na cidade de Abrantes, Portugal, sobre um monumento, a partir da utilização de massa de modelar (fig.18)<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Embora integrasse suas práticas, o caso da escultura colorida desvia, de modo geral, do *modus operandi* de Hofman, que habitualmente executa obras em grandes dimensões – este um dos grandes estranhamentos buscados em seus trabalhos instalados no espaço público.



Entretanto, foram as duas experiências brasileiras que tornaram-se mais centrais nesta pesquisa. O trabalho de Srur, tendo em vista o fato de ainda estar em atuação e que parte significativa de sua produção – principalmente dada sua forma de operar junto a outros campos e instituições – é de acesso fácil, por estar em publicações e sites online. Já o lugar do 3NÓS3 neste trabalho é definido por sua importância na arte política do Brasil e por seu reconhecimento no pioneirismo das práticas de ações de intervenção urbana no país<sup>28</sup>. A aproximação destas experiências possibilitou estabelecer conexões formais e conceituais com as minhas práticas e, principalmente, me levou à reflexão acerca de qual tipo de posicionamento político me interessa quando escolho o espaço público como lugar de ação.

A especificidade do lugar, a utilização dos monumentos como suportes para a realização das intervenções e os desdobramentos suscitados a partir das ações são aspectos que permitem relacionar os trabalhos do 3NÓS3 e de Srur aos elaborados para a presente pesquisa. No entanto, além da evidente separação histórica-contextual, seus pontos de contato logo divergem: Srur opera com consentimento do poder público e tenta chamar a atenção sobre descaso ao instalar “coletes salvavidas” em monumentos públicos abandonados; já o 3NÓS3, clandestinamente, os “encapuzam” e, assim, propõe reflexões sobre os gritos abafados dos torturados na ditadura militar brasileira.

Formado pelos artistas Hudinilson Jr. (São Paulo, 1957-2013), Mario Ramiro (Taubaté, 1957) e Rafael França (Porto Alegre, 1957-1991), o 3NÓS3 é identificado como o coletivo de intervenção urbana mais antigo do Brasil (NICELLE, 2010). Com ações voltadas para a ocupação de três mídias centrais – o espaço urbano, a imprensa e a galeria – o grupo paulista realizou onze ações de intervenção urbana num breve período de três anos de existência. Chamadas de

---

<sup>28</sup>Nesse levantamento, porém, percebi lacunas com relação à documentação publicada referente à produção do coletivo, dada sua importância no contexto da arte brasileira. Deparei-me com dois trabalhos acadêmicos disponibilizados de forma *online* – duas dissertações – que foram referenciais para a pesquisa: *O que está dentro fica / o que está fora se expande*, de 2010, de autoria de Aracéli Cecilia Nicelle (PPG/CA/UESC), que se mostrou bastante completa para os propósitos de apresentar a obra *Ensacamento*, do grupo; e uma pesquisa com foco na produção documental dos coletivos 3NÓS3 e Arte/Ação intitulada *A documentação nas práticas artísticas dos grupos Arte/Ação e 3NÓS3*, de Adelaide do Nascimento Pontes (PPGA/UNESP), de 2012. Ao final da busca, também tomei conhecimento da pesquisa de mestrado *Art historical spaces: the work of the artist group 3nós3 in context, 1979-1982*, de Erin Denise Aldana, desenvolvida junto à The University of Texas at Austin, Art History, 2008, não havendo tempo hábil para uma análise mais detalhada do material. Por fim, tomei conhecimento da proposta de livro *3NÓS3 – Intervenção Urbana, projeto proposto pelo artista Mario Ramiro*, selecionada pelo Programa Rumos (Itaú Cultural) 2013-2014, que reunirá toda a documentação em foto e vídeo das intervenções urbanas, além de textos críticos.

*interversões* (NICELLE, 2010; PONTES, 2012)<sup>29</sup> pelos membros do grupo, as ações articulavam posicionamentos transgressores de subversão dos processos e sistemas oficiais, tanto da arte quanto da sociedade.



Figura 19: Hudinilson Jr., na ação *Ensacamento*, realizada no monumento *Homenagem a Carlos Gomes*, em São Paulo, em 29 de abril de 1979.  
Fonte: Site da Galeria Jaqueline Martins.

---

<sup>29</sup> Como num jogo de letras, o sentido de *interversão* se ligava à intenção de “inverter os códigos da cidade e do sistema capitalista” (NICELLE, 2010, p. 100), “provocar um ruído na cidade no sentido de “interverter” a ordem natural das coisas, modificando a sua aparência familiar ou até mesmo invisível, proporcionando novas percepções, ao inverter o olhar habitual do espectador” (PONTES, 2012, p. 74). O termo era utilizado para descrever suas ações que se associavam à ideia de inversão nos modos de perceber a cidade, mais do que simples intervenções nela. É o caso das intervenções *X Galeria*, de 1979, em que o grupo lacrou simbolicamente com fita crepe a entrada de uma galeria e fixou no local um bilhete em que estava escrito “O que está dentro fica, o que está fora se expande”; e *Interdição*, do mesmo ano, em que o grupo esticou faixas compridas em papel celofane em cores variadas sobre faixas de segurança, ambas realizadas na cidade de São Paulo.

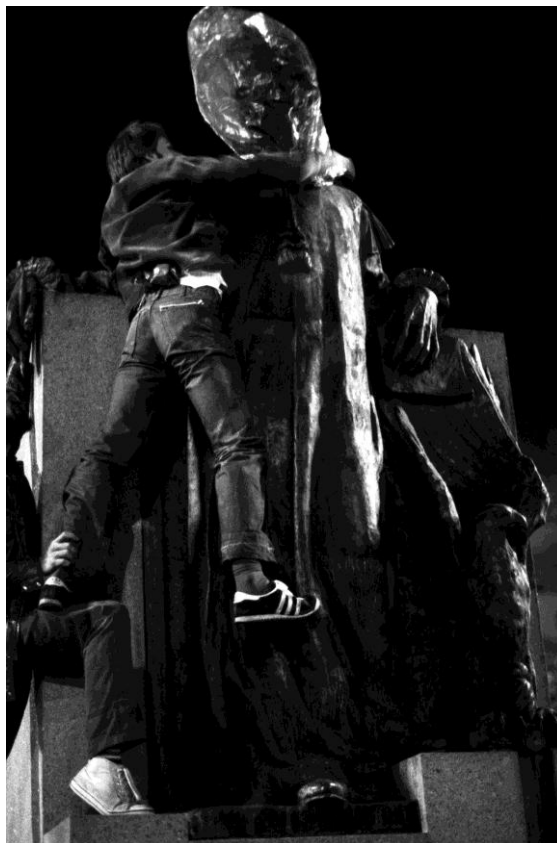


Figura 20: Registro da ação *Ensacamento*, em São Paulo, em 29 de abril de 1979. Fonte: Site da Galeria Jaqueline Martins.

Em *Ensacamento*, primeira intervenção urbana realizada pelo grupo, os artistas encapuzaram diversos monumentos públicos com sacos-plásticos pretos, durante a madrugada, na cidade de São Paulo. O ensacamento das cabeças das esculturas remete aos procedimentos de tortura empregados em interrogatórios durante a ditadura militar: uma maneira de fazer ecoar gritos sufocados e de trazer à vista rostos tornados invisíveis (NICELLE, 2010; PONTES, 2012). Quando amanheceu, a aparição causou polêmica e confusão. Logo, os sacos foram removidos pelas autoridades, o que agitou a opinião pública e a mídia local (fig.19 e 20).

A ação foi feita pelo grupo durante a madrugada do dia sete de abril de 1979, após um mapeamento prévio dos monumentos localizados na região central da capital paulista. Ao todo, foram ensacadas 68 cabeças de estátuas no transcorrer de aproximadamente quatro horas e meia. Numa ação subsequente, na manhã do dia

seguinte, os artistas, fingindo desconhecer a ação, contataram jornais com o objetivo de relatar o estranhamento provocado pelos monumentos ensacados. Tratava-se de uma irônica estratégia de enganação com o intuito de provocar a mídia a cobrir o acontecimento subversivo: uma cobertura de destaque jornalístico envolveu os principais veículos da cidade durante os dias seguintes (NICELLE, 2010; PONTES, 2012). O processo foi documentado metodicamente por meio de registros fotográficos e anotações, e parte desse material, junto ao que foi publicado na imprensa, gerou o múltiplo chamado *Encarte-Ensacamento*, com tiragem de 500 exemplares distribuídos através do circuito alternativo de Arte Postal. Chegou até mesmo aos circuitos institucionalizados, como o Núcleo de Arte Postal da XVI Bienal Internacional de São Paulo, em 1981 (NICELLE, 2010; PONTES, 2012). Hoje, esses materiais são reconhecidos como importantes elementos processuais, considerados referenciais indexadores em práticas artísticas efêmeras, como no caso das intervenções urbanas, que se perpetuam através de documentos. Tal atitude também configura, de certa forma, uma metodologia de trabalho reproduzida pelo grupo posteriormente, permitindo que outras ações efêmeras como *Ensacamento* se perpetuassem por meio de registros compreendidos como documentos processuais que assimilam e hibridizam noções de documentação e obra, pois fazem parte de importantes coleções museológicas.<sup>30</sup>

Quase trinta anos depois, a cidade de São Paulo voltou a ser tomada por intervenções políticas a partir de seus monumentos. Em *Sobrevivência*, o artista Eduardo Srur propôs, por meio de uma série de intervenções no conjunto estatutário patrimonial da capital paulista, estratégias de reativação visual e simbólica de elementos da história, da arquitetura e dos espaços de sociabilidade da cidade. Vestidas “pedindo socorro”, diversas estátuas estabeleceram paradoxos com os ideais de poder que justificaram suas criações no passado e sua situação na atualidade. As condições de descaso e esquecimento a que vinham sendo submetidas acabaram, assim, expostas (fig. 21 e 22). Com uma produção concentrada no campo da intervenção urbana, conforme o próprio artista descreve

---

<sup>30</sup> No mesmo período, o uso da mídia e da imprensa, bem como outras formas de sistemas de circulação de informação, foi estratégia de ações políticas utilizada por outros artistas brasileiros como Paulo Brusky (Recife, 1949) e Cildo Meirelles (Rio de Janeiro, 1948). De intenção semelhante ao 3NÓS3, os artistas se valiam da corrupção desses sistemas, de modo a ampliar suas críticas ao violento contexto social do país nos anos de chumbo: como os anúncios da série *Arte Classificada*, de Brusky, inseridos em jornais de grande circulação trazendo mensagens como “*Vende-se Máquina de Filmar Sonhos*” (1977), chamando a atenção para certa morosidade em relação à situação política instalada; e Meirelles com seus trabalhos de inserções em circuitos ideológicos, como a ação *Quem matou Herzog?* (1975) – vítima da ditadura – que mantinha a pergunta sem resposta viva e circulando carimbada em notas de dinheiro, no circuito do capital.

em seu livro *Manual de Intervenção Urbana*, seus primeiros trabalhos entendidos como “intervenções políticas” surgiram no final dos anos 90, abrindo caminho para a realização de outras ações engajadas posteriores, a partir do entendimento dos centros urbanos como lugares a serem transformados (SRUR, 2012).<sup>31</sup>

Conforme relata Srur, a ação *Sobrevivência* iniciou nove meses antes de sua execução propriamente dita. Em seus primeiros passos, o artista apresentou a proposta à coordenação do Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. O objetivo era buscar informações a respeito dos monumentos da cidade e conseguir autorizações para a realização das intervenções. Nesse movimento, constatou a situação de descuido em que se encontravam diversas dessas obras públicas, bem como o desaparecimento ou descaracterização completa de algumas delas. Na sequência, se desenrolou uma operação de meses e que envolveu diversas etapas de produção e de articulação com agentes do poder público. Finalmente, numa ação que envolveu três dias de execução e que ocorreu em diversos lugares da cidade, “vestiu” 16 monumentos com boias e coletes salva-vidas de dimensões variadas (SRUR, 2012).

Conforme planejado pelo artista, o trabalho ganhou destaque na mídia ao ocupar espaço em jornais impressos e programas televisivos. Desdobramentos como esses ampliaram a dimensão da ação artística. A série de intervenções viria, ainda, a provocar diversas reações por ter participado do estabelecimento de um vasto e complexo campo de interpretações e relações com diferentes públicos: desde a agitação no campo midiático até o surgimento de situações inesperadas, como o banho de um menino (devidamente seguro utilizando uma boia) na fonte do conjunto escultórico dedicado a Carlos Gomes (Luigi Brizzolara, 1921), próximo ao Theatro Municipal, na Praça Ramos de Azevedo, no Centro de São Paulo (SRUR, 2012).

---

<sup>31</sup> Em seu primeiro trabalho de intervenção urbana compreendido como ação política, *Sala de Aula*, de 1998, Srur reúne e enfileira 50 cadeiras e 50 mesas deterioradas numa escola municipal em São Paulo, propondo questionamentos e articulações sobre a precariedade e o sucateamento do ensino público. Dentre outras intervenções de conteúdo político do artista destaca-se *Âncora*, de 2004, realizada em São Paulo, na qual o artista instala uma âncora falsa junto ao *Monumento às bandeiras* (Victor Brecheret, 1894-1955), de modo a confundir-se com a materialidade da obra. Isso impediu que a polícia obrigasse o artista a remover a instalação, pois ele alegava dano ao patrimônio público, já que o objeto ficara 12 dias integrado ao monumento.



Figura 21: Série *Sobrevivência*, de Eduardo Srur. Monumento a Ramos de Azevedo. Foto: Hilton de Souza. Fonte: Site Jornal do Campus / USP.

Conforme planejado pelo artista, o trabalho ganhou destaque na mídia ao ocupar espaço em jornais impressos e programas televisivos. Desdobramentos como esses ampliaram a dimensão da ação artística. A série de intervenções viria, ainda, a provocar diversas reações por ter participado do estabelecimento de um vasto e complexo campo de interpretações e relações com diferentes públicos: desde a agitação no campo midiático até o surgimento de situações inesperadas, como o banho de um menino (devidamente seguro utilizando uma boia) na fonte do conjunto escultórico dedicado a Carlos Gomes (Luigi Brizzolara, 1921), próximo ao Theatro Municipal, na Praça Ramos de Azevedo, no Centro de São Paulo (SRUR, 2012).

Apesar das diferenças em intenção e contextualização, é possível estabelecer pontos análogos entre o trabalho de Srur e a ação do 3NÓS3 e, conseqüentemente, com questões que são interessantes para minha pesquisa. Primeiramente, há a elaboração de uma metodologia que envolve etapas iniciais de aproximação com o espaço a ser explorado. No caso de Srur, o artista visitou as instituições públicas responsáveis pela aprovação e liberação legal para a realização do trabalho e identificação dos sítios. Hudinilson Jr., do 3NÓS3, por outro lado, fez um levantamento dos monumentos situados na zona central da cidade<sup>32</sup>. Nessa etapa

---

<sup>32</sup> A ação *Ensacamento* é um desdobramento de uma primeira ação não-executada. No plano inicial, o grupo tinha a intenção de realizar uma intervenção “com tintas, com jornais, qualquer coisa assim”, na escultura do Marechal Deodoro na ocasião da posse do presidente João Figueiredo (1918-1999). Hesitaram, porém, em

de mapeamento, os artistas, a seus modos, se aproximaram do terreno e do objeto a ser explorado, buscaram conhecê-los.

Em segundo lugar, evidencia-se a articulação de uma rede formada pelos artistas e por outros agentes para a efetivação das ações. São reveladas, assim, uma série de relações essenciais e as diversas etapas de produção, até a concretização de fato. Isso transparece tanto na rede que envolve os processos burocráticos em torno das concessões de uso e acesso a bens patrimoniais públicos, na obra de Srur, quanto na participação ativa de uma amiga assistente<sup>33</sup> do 3NÓS3 que, como motorista, auxiliou o grupo na noite das intervenções. A esse aspecto também pode ser relacionada a resposta midiática: provocada ou não, deu visibilidade a questões interdisciplinares que conectam o campo da arte a outros campos.

Do planejamento a todos seus desdobramentos possíveis, tudo faz parte do trabalho. São processos que ilustram uma metodologia singular de ações que se instauram no espaço público e que exigem do artista um conhecimento sobre seu contexto e um manejo habilidoso da rede de agentes que possibilitam sua realização. Está sempre presente, também, a completa impossibilidade de manter controle sobre esses lugares, já que neles se operam inúmeros agenciamentos, conflitos e compartilhamentos.



Figura 22: Uma das intervenções da Série *Sobrevivência*, de Eduardo Srur. Foto: Site Eduardo Srur.

---

virtude do ostensivo policiamento no local; no final, a ação não se realizou. Derivou, assim, para uma ação maior, envolvendo diversos monumentos, conforme depoimento de Hudinilson Jr. concedido em 01 de fevereiro de 2010 (NICELLE, 2010, p.104).

<sup>33</sup> Nome não-identificado.

Além disso, o envolvimento e a influência da opinião pública – esta provocada e colocada dentro situação – são repercutidos em ambas as ações. Por isso, é interessante pensar sobre os imensuráveis desdobramentos que são disparados como integrantes da obra. Incluem-se aí até mesmo a formulação de registros documentais que, posteriormente, continuam a reverberar a ação aparentemente já concluída.

Por fim, tanto *Ensacamento* quanto *Sobrevivência* são ações que se situam no espaço público: um terreno a ser conquistado com estratégias próprias, inovadoras e contestatórias, atentas ao entorno e à sua potente heterogeneidade (BUREN, 2001); um lugar potente para a realização de intervenções, desde que atentas ao que o espaço tem a oferecer e relacionadas a seu contexto social, cultural e, evidentemente, político. Em cada época, os trabalhos de Srur e do 3NÓS3 responderam aos desejos e intenções dos artistas de se posicionarem politicamente no mundo. O espaço urbano foi a via de expressão.

Esses trabalhos exemplificam a potência de práticas de intervenção urbana em sua interlocução com outros campos. Seus sentidos são determinados a partir de ações que se instauram por meio de intenções que se articulam com diversos agentes e extratos sociais, culturais e políticos, independentemente da vontade exclusiva do artista. Nesse sentido, sua potência depende de um arranjo de fatores que possibilitam sua realização e revelam uma articulação indissociável de campos. Além disso, desde o momento de aproximação com a percepção do problema, o levantamento de informações, o planejamento das estratégias e as formas escolhidas de documentação e registro, há, nesses trabalhos, uma intenção de transformação dos sistemas estabelecidos e da ordem consolidada. Ao intervir sobre monumentos públicos a fim de expor denúncias, as ações de 3NÓS3 e de Srur, cada uma a seu modo, propõem discussões de fundo social e político. Valendo-se de estratégias artísticas de visibilização de problemáticas sociais, expõem questões que não são pertinentes somente para a arte ou para os artistas, mas, sim, para a sociedade. À medida que agem sobre e no contexto público e o transformam, passam a visibilizar posicionamentos e reforçam, assim, a dimensão política da ação artística.

Ao dialogar com a paisagem da cidade, o trabalho de intervenção urbana estabelece uma rede de diversos significados inter-relacionados. Ou seja, atua nesse contexto que é a imbricação de diferentes formas de perceber e de se relacionar com o mundo. A urbe é pública e se constitui como um espaço de todos



e, ao mesmo tempo, de ninguém. Constitui-se como um campo político em que ações artísticas podem encontrar relevância para coexistir e intervir.

Buren (2001) alerta que as obras de arte inseridas nesse lugar, à medida que “fundem-se ao ambiente, não o questionam, em nada o transformam”; demonstram, assim, um “revoltante respeito pelo *status quo*” (p.165). A partir dessa consideração, penso que cabe ao artista, portanto, ao atuar sobre esse espaço, propor-se como um agente de mudanças com postura transgressora e atenta ao seu tempo e às condições de vida que não permitem mais que ele se pense sozinho. Sua ação precisa ser transdisciplinar, transformadora e política.

O artista que se lança a esse campo, ao propor trabalhos de interferência artística envolvendo elementos da urbe, atua diretamente sobre e a partir de tudo que o compõe. Assim, a realização de um trabalho de intervenção urbana precisa considerar e estar atenta às suas referências e significados intrínsecos, sabendo que a ação não se desenvolve somente sobre seus aspectos formais, mas que se articula com seus significados, como os múltiplos sentidos que se configuram no contexto urbano.

Dessa forma, considerando as relações entre os trabalhos artísticos e as perspectivas teóricas apresentadas neste capítulo, é possível compreender as ações de intervenção urbana como *dispositivos de ações políticas*, no que diz respeito a seus processos de intervenção no *status quo*. Consistem, pois, em ações-dispositivo voltadas para o espaço público – lugar onde se operam agenciamentos, compartilhamentos e disputas –, incorporam suas questões contextuais e incidem sobre a ordem estabelecida. Mostram-se, portanto, articuladas com outros campos e com grande potencial discursivo de cunho social, cultural e político.

## 2.2. AÇÕES-DISPOSITIVO

Segundo a filósofa francesa Judith Revel (2011), o termo *dispositivo*, conforme desenvolvido pelo filósofo francês Michel Foucault, designa “operadores materiais do poder”, ou seja, refere-se a formas e estratégias de promover assujeitamentos promovidos por mecanismos de dominação (p.43). Seu uso pode estar relacionado à utilização do termo inicialmente aplicado por Deleuze e Guattari na obra *O anti-Édipo* – para a qual Foucault escreve o prefácio da edição americana de 1977:

observam suas noções de “multiplicidade, de fluxos, de dispositivos e de ramificações” (p.43). O conceito foucaultiano de dispositivo ainda é retomado no livro *A vontade de Saber* – primeiro volume da obra *A História da Sexualidade* –, podendo ser compreendido como

um conjunto decididamente heterogêneo, o qual abrange discursos, instituições, planejamentos arquiteturais, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas, resumindo: o dito e o não dito [...]. O próprio dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos (FOUCAULT, 1976, *apud* REVEL, 2011, p. 44).

Gilles Deleuze (1990), o filósofo francês, propõe novos desdobramentos para o conceito desenvolvido por Foucault. Assim, analisa o termo como “uma espécie de novelo ou meada, um conjunto multilinear”, composto por linhas de natureza e orientações de sentidos diferentes que formam processos sempre em desequilíbrio. Como linhas móveis, são “cadeias de variáveis relacionadas entre si” (DELEUZE, 1990)<sup>34</sup> que

[...] tanto se aproximam como se afastam uma das outras. Cada está quebrada e submetida a variações de direção (bifurcada, enforquilhada), submetida a derivações. Os objetos visíveis, as enunciações formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição, são como que vetores ou tensores (DELEUZE, 1990)<sup>35</sup>.

Na análise do conceito foucaultiano, o autor complementa:

Os dispositivos têm, então, como componentes linhas de visibilidade, linhas de enunciação, linhas de força, linhas de subjetivação, linhas de ruptura, de fissura, de fratura que se entrecruzam e se misturam, enquanto umas suscitam, através de variações ou mesmo mutações de disposição (DELEUZE, 1990)<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Extraído de versão online. Vide referências.

<sup>35</sup> Idem.

<sup>36</sup> Ibidem.

Seguindo a análise do conceito desenvolvido por Foucault, o filósofo italiano Giorgio Agambem (2009) resume três pontos centrais em relação à noção de dispositivo: sua definição como um “conjunto heterogêneo, que inclui virtualmente qualquer coisa”, de instituições a proposições filosóficas; de “função estratégica concreta e [que] se inscreve sempre em uma relação de poder”; e seu estabelecimento como “uma rede” (p.9-10).

Associada ao campo da arte, a noção de dispositivo pode ser aplicada, conforme Carvalho (2015; 2012b), sobretudo à concepção de exposições e montagens de obras de ordem expográfica (2012b). A estas, podem ser relacionados os trabalhos desenvolvidos nesta pesquisa: seus procedimentos entrecruzam noções de obras *in situ*, *site-specific* e instalação, considerando seus diferentes “modos de espacialização” (2005; 2012b) e realização no contexto do espaço público.

A partir dessas premissas, os trabalhos práticos desenvolvidos no escopo desta pesquisa se estruturam como *ações-dispositivo*, como ações disparadoras multilíneas de forças atravessadas por relações de poder que trazem em si possibilidades de transformação. Ao incorporar questões contextuais e agir no e a partir do espaço público, ações de intervenção urbana dialogam com as dimensões sócio-culturais inscritas nesse lugar – marcador que, além de se relacionar com características físicas, trata de questões simbólicas. E, à medida que essas ações interferem na paisagem como acontecimentos/situações e promovem mudanças, podem ser compreendidas como dispositivos de ações políticas, revelando condições potentes de experimentação.

Dessa maneira, ao entender esses trabalhos enquanto *dispositivos*, faz-se necessária sua compreensão como um todo, resultante do “cruzamento de linhas de força – as quais, como em todo dispositivo, não são necessariamente evidentes ou igualmente evidenciadas – entre diversos agentes, agenciamentos, instituições e público, postos em tensão/ação” (CARVALHO, 2012b, p.57).

Propostas como ações-dispositivo, as ações realizadas neste processo investigativo, configuram-se como trabalhos artísticos elaborados a partir de e em relação a monumentos públicos e equipamentos urbanos, desenvolvidos em contextos diversos, mas articulados entre si. Em *Monumento*, instalo bonecos “joão-bobo” sobre pedestais abandonados que antes sustentavam bustos numa ação performatizada em que se produz uma reinauguração dessas obras públicas – uma reativação simbólica e temporária do monumento. Em *Sorria!*, colo sobre

paredes e tapumes, cartazes que trazem estampados uma imagem de Jesus Cristo associada ao enunciado que dá título à obra; valho-me, assim, de circuitos de comunicação visual alternativos urbanos ao transmitir uma mensagem de sentido aberto relacionada a uma condição imposta de proteção. Finalmente, em *Piscina*, aproprio-me de um chafariz desativado e o converto numa efêmera piscina de bolinhas numa praça pública bastante popular; proponho, pois, uma mirada sobre a situação de abandono do espaço e estímulo situações de compartilhamentos do espaço comum.

Tendo em vista meu local de inserção e lugar de residência em Porto Alegre, a maioria das ações foi executada no perímetro que identifico, ao longo do trabalho, como zona central de Porto Alegre<sup>37</sup>: a área abrange os bairros Centro Histórico, Cidade Baixa, Independência, Bom Fim e Santana, espaços onde habitualmente executo percursos a pé e onde estabeleço uma relação de maior atenção com o espaço público. O mapa apresentado (fig.23) tem por função destacar as distâncias entre a minha casa (ponto inicial) e os espaços de instauração dos trabalhos. Nele, as marcações em rosa são as áreas de instalação de *Monumento*, as marcações em azul relacionam os espaços vinculados a *Piscina* e a área laranja, que tem um espectro maior de alcance, define as áreas de fixação dos cartazes de *Sorria!*.

Ainda que apresentem pontos de contato entre si nos modos de inserção no contexto urbano, as três ações-dispositivo carregam especificidades em seu *modus operandi*, sugerindo descobertas de meios e estratégias de produção que correspondam às demandas específicas de cada uma. Ou seja, cada ação inter-relaciona, além dos interesses e intenções próprios do artista, diversos agentes, instituições e públicos que as singularizam e as condicionam de forma autônoma. Demandam, assim, uma cadeia articulada de ações e de formas de operar que se mostraram inéditas em meu processo de pesquisa desenvolvido até então. Em sua realização, ao exigirem reformulações de estratégias de forma dinâmica, esses trabalhos também demandaram constantes revisões pessoais acerca de posicionamentos ideológicos, éticos e políticos, trazendo reflexões sobre os modos de me colocar nesse novo lugar. Levaram-me, dessa forma, a questionar constantemente o meu lugar de atuação: imerso no processo.

---

<sup>37</sup> A ação-dispositivo *Sorria!* teve execuções em cidades fora de Porto Alegre, conforme será descrito a seguir.



Figura 23: Mapa da zona central de Porto Alegre/RS: perímetro de realização das ações-dispositivo na cidade.

Emerge, primeiramente, um dos problemas percebidos ao longo desta pesquisa: a impossibilidade de repetir as experiências e a necessidade de registrar e comprovar sua existência. Em outras palavras, como revivê-las, então, se não retomando uma aproximação a partir daquilo que fica – os projetos, documentos e registros – e que produz outras narrativas? A procura por um lugar de fala mais transparente para o processo instalado me conduziu à tentativa de elaboração deste texto, em que, interessa-me, principalmente, tentar manter o frescor da experiência vivida nos acontecimentos.

Assim, na intenção de possibilitar ao leitor parte da emoção da experiência surgida das surpresas e das dúvidas – tão reais e intensas nesse processo de pesquisa –, opto por retomar as ações-dispositivo na forma de *relatos*. Esse processo se desenvolve de maneira análoga àquele contido na noção de dispositivo: como uma narrativa que vai se elucidando à medida que vai tomando forma, de modo que, assim como na experiência concreta, algumas certezas possam circular, se perder, se relacionar e se dissipar.

Considero, dessa forma, o relato como uma possibilidade de construção de escrita que remete às três experiências que foram se elaborando e se resolvendo na medida em que foram acontecendo; e como situações disparadas a partir de intenções e abertas a desfechos imensuráveis. Entretanto, retomo esses elementos referentes à realidade vivida sob um ponto de vista: o meu. Isso porque o relato, como um documento, é recriado a partir da memória, e esta não é neutra, mas seletiva. Na impossibilidade de repetir essas ações, restam relatos que a elas remetam e que são, tanto quanto as experiências vividas, narrativas documentais de processos importantes no contexto da arte contemporânea.

Desta forma, nas experiências narradas a seguir, tentarei, mais uma vez, me aproximar dessa atmosfera dos acontecimentos. Para tal, optei pela realização de relatos suscitados a partir de suas realizações, sem me prender a ordenamentos por importância ou qualquer outro tipo de hierarquia valorativa entre as ações. Busquei, sim, conexões e simultaneidades entre as ações-dispositivo do mesmo modo que elas foram dando forma a esta pesquisa: primeiro surgiram a partir de hipóteses, depois se encaminharam para estudos e por fim, se resolveram como obras. É importante ressaltar, no entanto, que, em alguns momentos, ao longo de dois anos, essas ações tenham se cruzado e trazido implicações umas às outras.

Para ilustrar esses relatos, procurei imagens voltadas ao registro dos processos de realização das ações. O sentido dessas escolhas é auxiliar no reavivamento das experiências e subsidiar o leitor sobre a importância desses registros processuais em ações efêmeras e sobre o modo como vão amalgamando características de *documento* e *obra* à medida que cada trabalho se realiza.<sup>38</sup>

Nas próximas páginas, ainda, cada experiência será abordada a partir de uma apresentação, seguida da descrição de seu procedimento e, posteriormente, do levantamento de breves questões suscitadas a partir de suas formas de inserção contextuais e modos de articulação com o público e ao contexto, se encaminhando para um adensamento reflexivo no capítulo seguinte.

---

<sup>38</sup> Aspecto a ser enfatizado no último capítulo deste trabalho.

## 2.2.1 AÇÃO-DISPOSITIVO: MONUMENTO

O contexto de apagamento visual dos monumentos públicos na região central de Porto Alegre é um fato. Uma evidente não-vista que pode estar relacionada tanto aos processos de destruição a que esse conjunto de obras está submetido, quanto a uma possível perda de sentidos na atualidade. Uma boa parte deste conjunto escultórico está destruída, fruto de constante vandalismo, ora realizado por parte da população com furtos e pichações, ora pelo Estado, em razão de descaso e falta de zeladoria (BUREN, 2001). Essa descaracterização produz um contexto em que a cidade se enche de marcos destituídos de sua visualidade e funções originais. Alguns em elaboradas composições, mas sem sentido algum, apenas insinuam hoje o que representaram em algum momento dentro da tradição da escultura.

Conforme já abordado neste trabalho, é possível pensar que a partir da modernidade e da ampliação dos procedimentos e das linguagens artísticas, sobretudo no campo da escultura, no momento em que os monumentos perdem seu referencial em relação ao lugar de inserção, destituem-se de seu papel como marco comemorativo e valorativo. Isso não impede, no entanto, que seja possível o estabelecimento de outras relações com essas obras públicas, sejam como pontos de referência ou, até mesmo, pelo reconhecimento ainda enquanto monumentos, já que se inscrevem como elementos presentes na memória coletiva, como materiais da memória (LE GOFF, 2003).

Em situação bastante corriqueira, os parques e praças da região central porto-alegrense ostentam vários pedestais vagos – restos de monumentos – sobre os quais, em outras épocas, ficavam expostas estátuas em homenagem a personalidades, mitos e heróis (fig.24). Espalhados pela cidade e, talvez, ainda demarcando lugares imaginários, esses pedestais desocupados também são produtores de significados. Mesmo quando sua presença parece ser desprovida de qualquer sentido ou que passem despercebidos no dia-a-dia, esses antigos monumentos produzem significados que atravessam a percepção individual e se relacionam com um imaginário compartilhado: fazem parte de uma história e memória coletiva e remontam a diferentes histórias, sob o ponto de vista dos habitantes da cidade. Mesmo quando não há certeza sobre o que representam ou representaram essas estruturas, existe nesse local uma presença que faz parte da composição da paisagem cotidiana. Mesmo que aparentem não estar ali, mesmo que alguns olhos finjam não os enxergar ou que sua situação atual lhes atribua

outra visualidade, esses marcos se configuram em lugares de abandono, de mimetização com a paisagem.



Figura 24: Pedestais depredados no Parque Farroupilha, em Porto Alegre/RS.  
Fotos: Sandro Ka. Data: 31/03/2014.

Esses pedestais há muito tempo me chamavam a atenção. Por estarem descaracterizados, sempre os percebera destituídos do papel de monumento – embora também nunca tenha cultivado nenhuma apreciação especial pela situação de ruína. Simplesmente estavam ali numa situação dada, sem questionamentos: contraditoriamente, sempre os vi como monumentos. O olhar, talvez, já estivesse se acostumando à devastação. Entretanto, à medida que o espaço urbano começou a assumir um lugar maior junto a meus interesses de pesquisa, passei a percebê-los de outra forma: com certo estranhamento que logo viria a se tornar uma potência para o desenvolvimento de trabalhos artísticos, assim como as fontes desativadas espalhadas pelo mapa da cidade.

Em paralelo a essas observações sobre a estatuária pública, ao longo da pesquisa mantive investigações acerca de materiais para manipulação e elaboração de possíveis propostas de trabalho, considerando as questões de escala e visibilidade no espaço da rua. Numa dessas andanças pelo centro da cidade, deparei-me com brinquedos infláveis tipo bonecos “joão-bobo” vendidos em uma loja de variedades. Rapidamente, comecei a vislumbrar possibilidades de uso desse material, sobretudo por suas questões formais e pelo valor comercial. Era um brinquedo importado, desses produzidos na China ou em Taiwan, de pouca qualidade e de grande apelo visual. E, pensando sobre os possíveis usos desse achado e sobre as suas possibilidades associativas no espaço público, percebi que me daria boas respostas se associado aos pedestais vagos. Além disso, outro fator determinante para a escolha foram os atributos formais do brinquedo: o fato de ser



grande e colorido garantiria visibilidade e tensão no espaço de inserção. Conseguiria, dessa forma, produzir um estranhamento ao ocupar um espaço de uma escultura nobre com um boneco de borracha ordinário. Assim, as características desse material associadas à ideia de utilizar os pedestais abandonados parecia corresponder às minhas expectativas de pesquisa e também respondia às minhas intenções de produzir intervenções de impacto visual nesse contexto. Entretanto, entre a ideia e sua execução, precisei me deixar levar pela experiência em si. E, imaginando que o espaço urbano é circunstanciado pela falta de controle e que, entre a ideia e a prática, surgia um campo bastante nebuloso a ser desvendado, se fez necessário jogar-se ao trabalho.

Num primeiro momento, a tentativa, com acertos e erros, foi de me apropriar do terreno e elaborar procedimentos adequados para sua realização. Desse modo, começou a tomar forma o primeiro trabalho prático desta pesquisa: a ação-dispositivo *Monumento*, um procedimento que articula noções relacionadas às modalidades de *site-specific*, instalação e *in situ*, elaborado a partir da reconfiguração de antigos bustos abandonados como novos marcos. Partindo de uma ação performática, restos de monumentos comemorativos depredados são “reinaugurados” com a instalação de bonecos infláveis de borracha e de placas e suportes decorativos imitando metal. A proposta surge como uma alternativa de ocupação desses lugares vacantes, sem desconsiderar sua dimensão alegórica.<sup>39</sup>

A realização dessa ação-dispositivo se deu em Porto Alegre/RS, na Praça Dom Feliciano e no Parque Farroupilha, áreas públicas bastante populares e movimentadas na região central da cidade. A proximidade com meu local de residência e o conhecimento que já tinha dos locais, também me dariam condições mais favoráveis de execução. Desse modo, igualmente, acabei por estabelecer um perímetro de atuação. A primeira etapa teve os objetivos de conhecer as características e demandas relacionadas a esse tipo de intervenção e de avaliar seus aspectos formais; a segunda incluiu a realização de três ações consecutivas – os trabalhos artísticos de fato.

Assim, o primeiro movimento foi realizado em 03 de maio de 2014, numa tarde ensolarada de sábado, por volta das 15h. O dia e o clima pareciam bastante

---

<sup>39</sup> Ao final desta pesquisa, tomei conhecimento da obra *Occupation des stèles et socles abandonnés*, 1978-1984, do artista visual francês Julien Blaine (França, 1942). Na ação performática, registrada e compartilhada por meio de arte postal, o artista ocupava monumentos públicos, reivindicando na forma de manifesto a ocupação e retomada das “glórias do passado”. Infelizmente, não houve tempo hábil para a realização de uma pesquisa mais aprofundada e estabelecimento de possíveis relações com este trabalho.

oportunos para a realização desses primeiros testes em que, primeiramente, predominava o interesse de averiguar como seria seu funcionamento em termos formais: interessava-me a ver como se daria a composição entre os elementos tão díspares.

Saí de casa sozinho com o boneco inflável embaixo do braço: uma girafa de aproximadamente 90cm. Logo percebi que o simples fato de andar com um brinquedo extremamente colorido pelas ruas da cidade já configurava uma espécie de performance e que me deixava sujeito a vários tipos de assédio, desde olhares curiosos a aproximações de pessoas que vinham conversar sobre o brinquedo. No percurso, uma menina moradora de rua me pediu para lhe dar o boneco; e um homem adulto veio falar de seus estudos bíblicos, talvez aproveitando o contexto um tanto curioso. Nesses primeiros momentos, já tive indícios da diversidade de públicos e situações promovidas na e para o contexto urbano, como um espaço aparentemente sem controle, mas com particularidades de funcionamento. Caminhei por volta de 15 minutos no trajeto entre minha casa, situada no início da Rua Duque de Caxias, até o fim da rua, chegando à Praça Dom Feliciano, no mesmo bairro, onde já havia localizado em um levantamento prévio<sup>40</sup>, um pedestal potente para uma intervenção (fig.25). Trata-se de um pedestal sobre o qual outrora estava o busto de *Mário Totta*, de 1951, de autoria de André Arjonas (Espanha, 1885 – Brasil, 1970), próximo ao Hospital Santa Casa de Misericórdia, numa zona comercial bem movimentada.

Fui conduzindo minhas intenções de acordo com as especificidades do contexto e, principalmente, atento à imprevisibilidade e às surpresas provenientes do acaso – elemento recorrente e importante em meu processo de trabalho pela potência que se dá quando me coloco à disposição para o enfrentamento do novo, do imprevisível. Nesses encontros se promovem momentos de criação.

---

<sup>40</sup> No dia 31 de março de 2014, realizei uma saída de campo com o objetivo de fazer um primeiro levantamento desses pedestais, considerados apropriados para a realização das intervenções.



Figura 25: André Arjonas, busto de *Mário Totta* (1951).

Foto: Sandro Ka. Data: 03/05/2014.

Ao chegar, logo investiguei as possibilidades de montagem do trabalho e concluí que a proposta era inviável naquele momento. Por ser um pedestal muito alto e por estar sozinho e sem equipamentos adequados – como escadas e outros tipo de apoio – provavelmente teria dificuldades para a acomodação do boneco sobre o pedestal. De fato, não consegui realizar integralmente a ação no local, pois a base central do monumento, além de alta, possuía um parafuso sobressalente, possivelmente utilizado para a fixação da antiga escultura, o que dificultou o posicionamento do boneco inflável (fig.26). Apesar de ter realizado uma série de imagens plasticamente potentes como registro documental, não consegui um resultado satisfatório de composição com o contexto do entorno. Desisti logo da tentativa. Optei, então, por dar continuidade à investigação, adentrando a praça.



Figura 26: Vistas dos estudos de intervenção no busto de Mário Totta. Foto: Sandro Ka. Data: 03/05/2014.

Nesse espaço, notei a presença de moradores de rua, passantes, pessoas descansando nos bancos e, também, de algumas prostitutas e usuários de drogas. Apesar de não ter sido assediado diretamente por essas pessoas, o espaço se mostrou hostil, me trazendo reflexões acerca de questões éticas envolvendo a execução de um trabalho de arte instaurado num espaço como esse: embora seja compartilhado, de certa forma eu o invadia, intervia na sua rotina. Talvez muitos dos olhares fossem também de estranhamento e encantamento. Mas o cenário de hostilidade estava dado – pelo menos na minha cabeça - como se alguém ali estivesse fora de contexto e, ao que tudo indicava, este alguém era eu.

Na proposta de trabalho realizado na praça, ficou evidente o quanto é importante, em trabalhos desse tipo, analisar os aspectos de produção executiva propriamente dita. Tudo é parte do trabalho e tudo é determinante para sua realização, desde as condições climáticas e os horários escolhidos até os modos de funcionamento do lugar. O contexto dado – um sábado à tarde, dia aparentemente com menos fluxo de pessoas e carros na rua – ao mesmo tempo em que se mostrou amistoso para a realização do procedimento, em diversas ocasiões se colocou favorável ao surgimento de situações desafiadoras.

Conforme sugere Buren (2001), a rua é um espaço a ser conquistado com estratégias específicas e contestatórias, atentas ao entorno e à sua potente heterogeneidade. O trabalho que se propõe para o espaço público, pois, deve estar atento às suas ofertas, choques e rotinas. Ainda, precisa se relacionar com o contexto social, cultural e, evidentemente, político dessa inserção. “Na rua, o artista encontra-se repentinamente confrontado a essa realidade. E essa realidade tudo muda” (p.173).



Figura 27: Registro do estudo de intervenção sobre pedestal do *Monumento a Francisco de Assis Brasil*, de Luís Sanguí, 1942, no Parque Farroupilha. Foto: Sandro Ka. Data: 03/05/2014.

Após a realização de mais algumas fotografias de registro, segui adiante em direção ao Parque Farroupilha, a uns 10 minutos de caminhada. Chegando ao local, encaminhei-me aos pontos onde já havia previamente identificado a presença desses pedestais. Primeiramente, direcionei-me para um recanto do parque situado aos fundos do Instituto de Educação Flores da Cunha, tradicional escola estadual de ensino fundamental e médio. Nesse local, realizei um teste de intervenção utilizando como suporte a base central do antigo monumento a *Francisco de Assis Brasil*, de 1942, de autoria de Luís Sanguin (Itália, 1877 – Brasil, 1948). Nele, pude avaliar, pela primeira vez e com mais clareza, a funcionalidade do procedimento, o qual considerei como bom resultado, sobretudo em relação à composição (fig.27).

Na sequência, no mesmo dia, já na companhia de um assistente<sup>41</sup>, percorri o entorno do parque em direção aos outros pedestais aptos para intervenção. Satisfatoriamente, conforme expectativa inicial, todos os monumentos vacantes situados ao lado da Avenida João Pessoa responderam de forma interessante à proposição, sendo essa mais proveitosa, principalmente em virtude de suas questões contextuais (fig.28). É importante destacar que nessas primeiras experiências havia o interesse, sobretudo, de testar a funcionalidade e os modos de operacionalização naquele espaço, como a realização de registros, por exemplo. Assim, o mesmo boneco inflável foi utilizado em todos esses estudos, ou seja, não foi deixado no local. Essa escolha reverberou de forma diferente na segunda etapa dessa ação-dispositivo.

A experiência desses primeiros testes de montagem produziu elementos significativos para a reflexão sobre seus processos metodológicos. A partir dela, pude analisar elementos importantes e determinantes na elaboração da ação como um todo. Além das questões relacionadas à forma - implicadas numa pesquisa de Artes Visuais -, para ampliar a compreensão sobre sua metodologia. Começou, então, a se desenhar um referencial para as ações posteriores e que revela, por exemplo, demandas específicas relacionadas ao campo da produção cultural propriamente dita, aos modos de inserção contextual e às formas de interação do público. Também a partir dessa primeira experiência produzi registros em fotografia que, por sua vez, fornecem novos dados em relação a seu estatuto enquanto possíveis obras. Mais que documentos, algumas destas imagens tinham plasticidade potencial para configurarem novos trabalhos – inclusive realizados como tais posteriormente em virtude de uma exposição a ser especificada adiante. Daí a necessidade de ter equipamentos com mais qualidade técnica para futuras intervenções.

É interessante destacar que, após a realização desse primeiro mapeamento, dois dos bustos, entraram em processo de restauração e reinstalação por parte da prefeitura – o de *Annes Dias* (autoria não-identificada, 1949) e o de *Samuel Hahnemann* (autoria não-identificada<sup>42</sup>,1943). Entretanto, na recomposição, em vez das peças originais em bronze, foram instaladas placas em pedra e esculturas em fibra de vidro (ou material similar). Não foi levantado, em tempo hábil para esta pesquisa, por qual razão se deu a substituição por materiais tão diferentes dos

---

<sup>41</sup> Marcelo Chardosim (Porto Alegre, 1989), artista visual.

<sup>42</sup> Há indícios da autoria relacionada tanto a André Arjonas, quanto ao artista Adão Pereira da Silva (dados não identificados).

originais, embora especula-se que seja por razão de conservação e como tentativa de eliminar a possibilidade de novos furtos. É certo, porém, que tais condições de restauro dão margem a leituras variadas a respeito do tipo de compreensão sobre patrimônio público por parte da gestão pública e se articulam às ideias deste trabalho



Fig. 28: Da esquerda para direita, registro de intervenção sobre de busto de *Annes Dias* (1949) e sobre busto de *Jaime Pereira da Costa* (1936) no Parque Farroupilha. Foto: Sandro Ka. Data: 03/05/2014.

A partir dos sucessos e dificuldades identificados na primeira experiência, iniciei o processo de realização da segunda etapa dessa ação-dispositivo, em 2015. Para esse novo momento, a metodologia foi reelaborada: instalação dos bonecos infláveis e de placas personalizadas de identificação com a inscrição “BOBO, 2015”, em PS – material plástico imitando aço escovado – nos pedestais. Também, optei por três modelos diferentes de bonecos-infláveis, para a realização da ação, tendo em vista seus atributos visuais e a relação do contraste das cores e formas em cada um dos espaços selecionados para as novas inserções. Além da girafa amarela, utilizei um dinossauro verde e um leão-marinho azul. Na sequência, partindo de uma pesquisa prévia realizada em maio de 2015, retracei um novo mapa em que identifiquei bustos mais adequados às propostas, considerando sua localização, condições de utilização, facilidade de acesso e visibilidade. Dessa forma, decidi-me

pela utilização dos seguintes monumentos: *Jaime Pereira da Costa*, de 1936, *Luís Englert*, de 1939, e *Mário Totta*, de 1951, coincidentemente, realizados – ou atribuídos<sup>43</sup> – ao escultor e arquiteto espanhol André Arjonas<sup>44</sup>.

A primeira intervenção desta nova etapa de ações foi realizada no dia 24 de agosto de 2015, numa manhã de segunda-feira, por volta das 9h30min, junto ao monumento a *Jaime Pereira da Costa*. O busto se localiza no Parque Farroupilha, na Avenida João Pessoa, próximo à Avenida José Bonifácio. A ação foi realizada com o apoio de uma equipe de quatro assistentes<sup>45</sup> que auxiliaram tecnicamente na elaboração e registro da intervenção. O horário foi escolhido em virtude do movimento ainda baixo no parque que é bastante utilizado como área de lazer e esportes pela população.

Conforme Alves (2004), em sua composição original, o monumento erigido em homenagem ao ex-professor e ex-deputado estadual Jaime Pereira da Costa<sup>46</sup> era formado pelo conjunto de uma escultura e placas em bronze, fixados sobre a base em granito rosa. Os furtos das partes feitas em metal estão entre os mais antigos desse tipo registrados na cidade (p.216). Na avaliação de seu estado atual, constatou-se uma situação completa de abandono, com muitos dejetos e sujeira em seu entorno (fig.29). Entretanto, apesar da situação, optei por começar a segunda etapa por este ponto, já que o monumento era um local já conhecido – foi utilizado como referência nos estudos da etapa inicial – e apresentava condições aptas de intervenção.

---

<sup>43</sup> Segundo Alves (2004), o monumento a Jaime Pereira da Costa tem autoria atribuída ao escultor.

<sup>44</sup> André Arjonas (Espanha, 1885 – Porto Alegre, 1970) desenvolveu importantes trabalhos escultóricos na cidade, desde que fixou residência no Rio Grande do Sul em 1899. Entre seus trabalhos de destaque, encontram-se os altares da catedral metropolitana de Porto Alegre e da igreja de Santa Terezinha, na capital gaúcha.

<sup>45</sup> Ariane Laubin (Porto Alegre, 1980), produtora executiva e fotógrafa; Everton Cardoso (Caxias do Sul, 1977), jornalista e doutorando em Comunicação e Informação – PPGCOM/UFRGS; Marcelo Chardosim (Porto Alegre, 1989), artista visual; e Mitchi Frantz (Caxias do Sul, 1978), pedagoga e produtora executiva.

<sup>46</sup> Local e data de nascimento não-identificados.





Figura 29: Vistas do busto de *Jaime Pereira da Costa*, 1936, com autoria atribuída a André Arjonas, no Parque Farroupilha. Foto: Sandro Ka. Data: 21/05/2015.

Para a instalação das peças, inicialmente foram realizados estudos compositivos, testes de luz para os registros fotográficos, limpeza de dejetos excedentes no entorno do monumento e lixamento da face frontal da pedra do pedestal, voltada para a Avenida João Pessoa, a fim de tirar o excesso de limo incrustado e facilitar a fixação, com fita dupla face, da placa com dimensões de 50 cm x 45 cm. Após, foi instalada uma espécie de pedestal, em mdf, de 7 cm x 30 cm x 30 cm, revestida com uma tinta que simula alumínio – cujo aspecto se assemelha ao da placa – a fim de recobrir um pino adjacente de 3cm localizado na base superior do monumento. Em seguida, foi a vez de o brinquedo inflável, uma girafa amarela, a ser colocado na parte mais alta do monumento. Por fim, como um gesto final, a placa foi fixada, simulando uma espécie de “reinauguração” do monumento. Foi como se estivesse sendo “devolvido” àquele lugar, por meio de uma ação performática que foi se configurando à medida que foi sendo realizada, como uma espécie de ritual (fig.30).



Figura 30: Registro da ação-dispositivo *Monumento*, realizada no Parque Farroupilha, em Porto Alegre/RS.  
Foto: Everton Cardoso. Data: 24/08/2015.

De modo geral, a metodologia elaborada durante essa primeira montagem serviu como modelo a ser repetido nas duas intervenções seguintes, realizadas dois dias após, a partir dos bustos dedicados a *Mário Totta* e a *Luís Englert*, na Praça Dom Feliciano e no Parque Farroupilha, respectivamente. As ações desse segundo dia foram iniciadas com a ocupação do monumento localizado na Praça Dom Feliciano, por volta das 9h da manhã, com apoio técnico de uma equipe de dois assistentes de produção<sup>47</sup>. O monumento está localizado próximo da esquina das ruas Professor Annes Dias e Senhor dos Passos, numa região comercial bastante movimentada no Centro Histórico de Porto Alegre, conforme já citado. Também neste local, há terminais finais de linhas de ônibus e micro-ônibus, o que mantém um fluxo intenso de passantes e de trânsito ao redor.

Em sua composição completa, o antigo monumento fazia homenagem ao médico, jornalista e cronista Mário Ribeiro Totta (Porto Alegre, 1874-1947). Em seu aspecto original, o conjunto era composto por uma escultura e três placas em baixo-relevo em bronze, sob e pedestal em granito rosa (ALVES, 2004, p. 120). Com muitas pichações em sua base e sem nenhuma peça metálica original, está localizado em frente ao Complexo Hospitalar da Santa Casa de Misericórdia, local onde há uma maternidade com o mesmo nome do homenageado. Também, está situado a poucos metros do Instituto de Artes da UFRGS, o que poderia estabelecer

---

<sup>47</sup> Ariane Laubin e Marcelo Chardosim.

outras conexões e, ao mesmo tempo, chamar a atenção novamente pela situação de ruína e abandono. Entretanto, é justamente essa situação de abandono, associada à sua localização bastante privilegiada em virtude da intensa movimentação que o torna apto à ação de intervenção (fig.31).



Figura 31: Vistas do busto de *Mário Totta*, 1951, na Praça Dom Feliciano, no Centro de Porto Alegre.  
Foto: Sandro Ka. Data: 21/05/2015.

Para essa instalação, buscando repetir os mesmos passos da intervenção anterior, foram realizados estudos preliminares de posicionamento para registros fotográficos, seguidos da remoção de algumas pedras soltas na parte superior do pedestal que claramente não faziam parte da sua composição original. Em seguida, foi instalado o pequeno pedestal em MDF – idêntico ao utilizado anteriormente – a fim de recobrir o pino saliente de, aproximadamente, 5 cm. Na sequência, com auxílio dos assistentes de produção<sup>48</sup>, foi instalado um boneco inflável, um dinossauro verde, seguido da colocação da placa nas dimensões 50 cm x 34 cm, fixada na frente do pedestal. Retomou-se, assim, o gesto de inauguração (fig.33).

<sup>48</sup> Ariane Laubin e Marcelo Chardosim.



Figura 32: Registros da montagem da ação-dispositivo *Monumento*, realizada na Praça Dom Feliciano, no Centro de Porto Alegre/RS. Foto: Ariane Laubin. Data: 26/08/2015.

A última ação foi realizada no busto de *Luís Englert* localizado no Parque Farroupilha, na Avenida Luís Englert, atrás do Salão de Atos da UFRGS. A obra, em seu conjunto original, fazia homenagem ao professor Luís Englert (São Leopoldo, 1861 - Porto Alegre, 1931), engenheiro civil e mineralogista, tendo sido mandada construir por alunos e admiradores junto à avenida que leva seu nome. O conjunto era composto por busto e placas em bronze e pedestal em granito acinzentado, além de quatro pilares decorativos em granito rosa acinzentado (fig.33). Seu lugar não é seu ponto de fixação original. Em 1974, o monumento passou por um deslocamento em virtude da construção da elevada Imperatriz Dona Leopoldina. Nessa ocasião, foi transferido para seu local atual (ALVES, 2004), fato bastante comum a monumentos na cidade de Porto Alegre, conforme pode perceber ao longo desta pesquisa e como será apresentado mais adiante no relato da execução da ação-dispositivo *Piscina*.



Figura 33: Vistas do busto de *Luís Englert*, 1939, de André Arjonas, no Parque Farroupilha.  
Foto: Sandro Ka. Data: 21/05/2015.

Em avaliação de seu estado atual, constatou-se que o monumento se encontra cercado com gradil de ferro e rodeado de uma vegetação baixa, bem fechada, o que dificultava a aproximação. Também foi percebida a ausência completa das partes em bronze originais que, segundo Alves (2004), foram retiradas pela prefeitura possivelmente para restauração – esta ainda não realizada. Entretanto, como nos casos anteriores, a situação de abandono torna os restos do antigo monumento apropriados para a realização do trabalho.

A metodologia aplicada aos bustos anteriores foi repetida passo a passo. Primeiramente, houve a instalação de um boneco-inflável azul representando uma espécie de leão-marinho e do pedestal em mdf, seguida da fixação de uma placa de 32 cm x 32 cm na frente do pedestal, voltada para a Avenida Luis Englert (fig.34). A ação foi observada por alguns curiosos que passavam pelo local. Porém, poucas pessoas se aproximavam, com interesse maior, enquanto a ação era realizada e registrada.

De modo geral, o desenvolvimento das três ações desta segunda etapa foi considerado satisfatório. Dado os diferentes contextos de inserção e formas de interação com o público, cada trabalho respondeu a seu modo positivamente. Para além de uma reflexão a respeito da situação de ruína comum à arte pública porto-alegrense, a ação propôs questionamentos sobre formas de apagamento desses monumentos tanto na memória coletiva, quanto na mimetização junto à paisagem, sendo questões relevantes a serem retomadas no final deste capítulo.



Figura 34: Registro da montagem da ação-dispositivo *Monumento*, realizada no Parque Farrroupilha, em Porto Alegre/RS. Foto: Ariane Laubin. Data: 26/08/2015.

### 2.2.2 AÇÃO-DISPOSITIVO: SORRIA!

A ação-dispositivo *Sorria!* se singulariza por seu modo de funcionamento dentro desta pesquisa. Se posta em relação com as duas outras ações, diferencia-se por não utilizar monumentos públicos como parte integrante, além de também ser um desdobramento de um trabalho anterior, a ação *Abençoador*, de 2006.

Sua realização evidenciou condições particulares e criou circunstâncias para refletir a respeito do caminho de intenções entre o que se deseja e o que se estabelece no contexto da arte, especialmente no caso dessa intervenção que teve sentidos múltiplos variados elaborados em cada uma de suas montagens em contextos diferenciados. Isso não quer dizer que, na realização de outras ações-

dispositivo, não considerasse seus aspectos de comunicabilidade; pelo contrário. Mas a experiência de *Sorria!* evidencia, neste processo de pesquisa, a potência dos dissensos – a dimensão política estabelecida pelas trocas simbólicas e pelas influências contextuais, sobretudo, em relação ao espectador.

Usando como referência inicial os modos de circulação e os recursos visuais da publicidade dos cartazes de rua, o trabalho se desenvolve a partir da temática da sacralização ao associar uma imagem religiosa de amplo reconhecimento popular a um enunciado de controle espalhados aleatoriamente pelas ruas e muros das cidades. Na forma de cartazes lambe-lambe<sup>49</sup>, nas dimensões de 66 cm x 96 cm em impressão serigráfica, a composição reúne um ícone religioso – uma citação da imagem do Sagrado Coração de Jesus Cristo – ao enunciado formado pelas frases “Sorria!”, de ordem imperativa, e “Você está sendo abençoado”, que traz implicitamente uma situação de aprisionamento, numa certa naturalização de uma ameaça. A reunião de elementos conduz a um jogo irônico que articula noções de proteção e acolhimento ao controle das condutas morais e sociais semelhantes a mecanismos de dominação, tanto da ordem da fé quanto das formas de organização da vida cotidiana com seus aprisionamentos e condicionamentos (fig.35).

A colagem desses cartazes aconteceu em espaços de arte ou em vias urbanas, em montagem isolada ou em disposição lado-a-lado, sendo realizada em perspectivas distintas: primeiro, como uma instalação numa galeria de arte em Caxias do Sul/RS, de outubro a novembro de 2014; e, depois, como ações de intervenção urbana nas cidades de Juazeiro do Norte/CE, em novembro de 2014, e Porto Alegre/RS, de abril a maio de 2015. De modo específico, em cada experiência o trabalho revelou aspectos singulares quanto às suas formas de significar e, principalmente, na relação que se estabeleceu entre artista, obra e público.

---

<sup>49</sup> Também conhecido como pôster lambe-lambe ou pôster-bomber, é um cartaz artístico que pode ser reproduzido tanto em formatos únicos, quanto em série – no caso das impressões realizadas em foto copiadoras ou *silk-screen* (serigrafia). Trata-se de uma modalidade de arte urbana.



Figura 35: Arte-matriz para o cartaz de *Sorria!*, realizada em serigrafia.

A primeira experiência foi realizada na Galeria do Centro Municipal de Cultura Dr. Henrique Ordovás Filho, espaço institucional, em Caxias do Sul, cidade da serra gaúcha. A proposta de intervenção na galeria surgiu a partir de um convite feito pela direção do espaço para a realização de uma exposição – intitulada *Sorria! Você está sendo abençoado*<sup>50</sup>. Nessa experiência, foi realizada uma proposta de instalação na qual revesti os painéis expositores da galeria com cerca de 60 cartazes de modo a criar certa atmosfera de contemplação formulada, em parte, durante a montagem. Pois, embora tenha partido de um projeto original que previa o revestimento completo de toda a galeria – o que foi inviabilizado por questões técnicas e normas de manutenção do espaço –, o resultado final da ocupação foi, ainda assim, satisfatório (fig.36 a 39).

---

<sup>50</sup> Realizada de 30 de outubro a 29 de novembro de 2014.





Figura 36: Vistas da montagem da exposição *Sorria! Você está sendo abençoado.*  
Fotos: Sandro Ka e Marcelo Chardosim. Data: 29 de outubro de 2014.



Figura 37: Vista da exposição *Sorria! Você está sendo abençoado,* realizada na Galeria do Centro Municipal de Cultura Dr. Henrique Ordovás Filho, em Caxias do Sul/RS. Foto: Sandro Ka. 30/10/2015.

A operação desta primeira montagem, embora tenha se distanciado da ideia central desta pesquisa – de trabalhos instaurados no espaço urbano – ofereceu-me boas condições para refletir acerca do projeto. Tratando-se de um trabalho viabilizado e custeado pelo espaço cultural, com recursos específicos, possibilitou-se a execução de testes – tão importantes dentro do processo de uma pesquisa em arte. Sua realização pareceu-me oportuna para investir num movimento contrário, ou seja, de uma ideia de intervenção urbana – até então não-realizada – para um espaço expositivo legitimado. Numa lógica diferente de um projeto inicialmente elaborado para o espaço da rua, a experiência de montagem trouxe outras perspectivas e formas de pensar acerca das diferentes soluções de montagem e formas de diálogo que se estabelecem nos espaços institucionalizados e no espaço público – pelos modos de inserção contextual e relações estabelecidas com o público, que se comporta e se relaciona com os trabalhos de formas distintas em cada contexto. Paralelamente à exposição, foi, em uma área no entorno do centro cultural realizado um *workshop*<sup>51</sup> de intervenção urbana. Nessa ocasião, pude testar as primeiras experiências de fixação dos cartazes na rua, o que só viria a se efetivar, de fato, nas experiências subsequentes em Juazeiro do Norte e em Porto Alegre.



Figura 38: Vistas da abertura da exposição *Sorria! Você está sendo abençoado*.  
Foto: Adriana Paula Sirena. 30/10/2015.

---

<sup>51</sup> O *workshop* fazia parte da programação cultural integrada à exposição. A ação foi dividida em dois momentos: apresentação da minha pesquisa em arte – com ênfase nos projetos em intervenção urbana – e do método de trabalho a ser desenvolvido, seguido de uma breve ação de fixação dos cartazes nos arredores do espaço cultural. A atividade contou com a participação de aproximadamente 20 pessoas, entre artistas, produtores culturais e público geral.



Figura 39: Público visitando a exposição. Foto: Sandro Ka. Data: 30/10/2015.

A segunda experiência dessa ação-dispositivo foi realizada durante a 16ª. *Mostra SESC Cariri de Culturas*, entre os dias 11 e 13 de novembro de 2014, em Juazeiro de Norte, cidade do interior do estado do Ceará. A ação foi inscrita e selecionada por via de um edital de chamada pública e se inseriu na programação do evento na categoria de artes visuais. O trabalho foi realizado em dois dias, envolvendo etapas de mapeamento e colagem em zonas centrais da cidade.

No primeiro dia da intervenção, junto com a equipe de produção, fiz um levantamento breve das zonas comerciais da cidade, onde a colagem de cartazes de divulgação de festas e eventos fosse algo comum e onde os lambes de *Sorria!* pudessem facilmente ser assimilados pelo seu circuito da comunicação visual. Essa assimilação e perda de sentidos, comum nos centros urbanos, não seria um

problema dentro da proposta, visto que é uma das características próprias desse tipo de veículo e suporte. Nesse dia, foram instalados cartazes em locais próximos ao Estádio Municipal Mauro Sampaio (Romeirão) e à Praça da Bíblia, nos muros do Centro de Artes Reitora Violeta Arraes Gervaiseau (Universidade Regional do Cariri), em pontos de ônibus, na fachada de estabelecimentos comerciais e em outros locais de grande movimentação popular (fig.37).

No segundo dia, os cartazes foram instalados nas proximidades da unidade do espaço cultural SESC Juazeiro do Norte: em fachadas de espaços comerciais e casas; e na parede lateral e no entorno da Basílica Menor de Nossa Senhora das Dores, local onde acontecem grandes concentrações de romeiros durante os festejos religiosos da localidade (fig.40 a 46).



Figura 40: Colagem dos cartazes em locais da zona central de Juazeiro do Norte/CE. Foto: Sandro Ka.  
Data: 12/11/2014.



Figura 41: Vista da ação-dispositivo *Sorria!* em locais da zona central de Juazeiro do Norte/CE.

Foto: Sandro Ka. Data: 12/11/2014.



Figura 42: Registro da ação-dispositivo *Sorria!* na zona central de Juazeiro do Norte/CE.  
Foto: Sandro Ka. Data: 13/11/2014.



Figura 43: Registro da ação-dispositivo *Sorria!*, zona central de Juazeiro do Norte/CE.

Foto: Sandro Ka. Data 12/11/2014.



Figura 44: Registro da ação-dispositivo *Sorria!*, zona central de Juazeiro do Norte/CE.

Foto: Sandro Ka. Data: 12/11/2014.





Figura 45: Registro da ação-dispositivo *Sorria!*, estabelecimento comercial de Juazeiro do Norte/CE. Foto: Sandro Ka. Data: 13/11/2014.

A realização dessa ação dispositivo em Juazeiro do Norte revelou aspectos bastante interessantes quanto aos modos de instauração, sobretudo no que diz respeito à relação entre artista e espectador e entre o que se propõe e o que de fato se opera. Sua elaboração foi sendo assinalada por condições inesperadas, criando circunstâncias para refletir a respeito do caminho de intenções entre o que o artista deseja e aquilo que se estabelece a partir dos arranjos contextuais e culturais onde o trabalho é realizado. A imprevisibilidade da correlação entre o espaço da rua como suporte, o público como participante e os aspectos culturais de Juazeiro do Norte foi definitiva para a instauração do trabalho.

A cidade talvez seja a mais popular da região do Cariri, embora não seja a mais antiga e sua fama se deve ao fato de ser conhecida como a terra do Padre Cícero, sacerdote considerado santo embora nunca tenha tido seus milagres mais famosos reconhecidos oficialmente pela Igreja. Daí provém o mito e a perpetuação de narrativas que, com o tempo, viriam a inspirar pedidos de graças e a levar sistematicamente milhares de romeiros ao local. O lugarejo, então, se tornou cidade e imprimiu uma nova história à região.

Dado o contexto fortemente cerceado por uma dominação cultural – no caso a religião católica – o aspecto crítico e ácido do trabalho se alterou. Em sua dimensão política, *Sorria!* trouxe para o mesmo espaço compartilhado possibilidades impensáveis, até então, de relação. Mudou, assim, seu aspecto marginal e fugaz e se tornou uma intervenção que despertou afeto e devoção, revelando a potência do dissenso e da imprevisibilidade como única certeza da experiência artística. Algumas condições – a serem reveladas e aprofundadas no próximo capítulo – reafirmaram aspectos políticos do trabalho, trazendo muitas questões para a pesquisa: outras operações, outros modos de se relacionar.



Figura 46: Registro da ação-dispositivo *Sorria!*, em locais da zona central de Juazeiro do Norte/CE. Foto: Sandro Ka. Data: 12/11/2014.

A ação na cidade de Porto Alegre – terceira e última experiência - dadas as proporções de metrópole, foi realizada entre os meses de abril e maio de 2015, em dias, lugares e horários diferentes. Com essa estratégia, procurei entender o funcionamento deste tipo de circuito de comunicação alternativa e, dessa forma, elaborar estratégias interessantes que me dessem boas condições de registros e acompanhamento das colagens ao longo dos dias. Assim, as ações descritas a seguir foram realizadas em três momentos distintos, com o objetivo de perceber, na diversidade da cidade, modos de funcionamento.

A primeira experiência foi realizada em 24 de abril de 2015, numa sexta-feira, entre 6h30min e 8h30min da manhã, num trecho da Av. Perimetral, entre a Rua Lima e Silva e Avenida João Pessoa, no bairro Cidade Baixa, na zona central da cidade. Como o auxílio de uma assistente de produção<sup>52</sup>, a intervenção foi instalada em uma área da cidade habitualmente utilizada para fixação de cartazes de divulgação de eventos culturais e atos políticos, possuindo uma rotatividade muito grande de colagens (fig.47 a 49). Por essa característica dinâmica, a expectativa inicial era de que o trabalho durasse, no máximo, três dias. Dessa forma, três dias após a colagem voltei ao local para fazer registros e grande parte da montagem já havia desaparecido, se incorporando, conforme esperado, ao circuito de comunicação visual (fig. 50). A partir dessa experiência de montagem, percebi o quão extenuante e demorada poderia ser a montagem de painéis grandes de modo solitário<sup>53</sup>, levando a uma simplificação do método nas instalações seguintes.



Figura 47: Registro da ação-dispositivo *Sorria!*, na Av. Perimetral, entre a Rua Lima e Silva e a Avenida João Pessoa, realizada em 24 de abril de 2015, Porto Alegre/RS. Foto: Ariane Laubin. Data: 24/04/2015.

<sup>52</sup> Ariane Laubin.

<sup>53</sup> Neste caso, o apoio de produção era voltado à execução dos registros fotográficos.



Figura 48: Registro da ação-dispositivo *Sorria!*, realizada na Av. Perimetral, entre a Rua Lima e Silva e Avenida João Pessoa, Porto Alegre/RS. Foto: Ariane Laubin. Data: 24/04/2015.



Figura 49: Registro da ação-dispositivo *Sorria!*, realizada na Av. Perimetral, entre a Rua Lima e Silva e Avenida João Pessoa, Porto Alegre/RS. Foto: Sandro Ka. Data: 24/04/2015.



Figura 50: Registro da ação-dispositivo *Sorria!*, realizada na Av. Perimetral, entre a Rua Lima e Silva e Avenida João Pessoa, realizado três dias após a sua montagem, Porto Alegre/RS. Foto: Sandro Ka. Data: 27/04/2015.

O segundo momento de colagem foi realizado no dia 03 de maio de 2015, à noite, por volta das 22h, nas proximidades da Casa de Cultura Mario Quintana, no Centro de Porto Alegre. Com auxílio de uma assistente de produção, diferentemente da primeira instalação, as colagens foram feitas de forma unitária ou comendo pequenos painéis, em espaços que habitualmente já recebem outros cartazes lambe-lambe de caráter artístico ou de divulgação, bem como intervenções em graffites e pichações. Nessa ocasião, utilizei também como suporte caixas de luz e de redes telefônicas, além de tapumes e fachadas de prédios onde, de certa forma, já haviam sido inauguradas áreas de intervenção urbana. Por ser uma região próxima da minha residência e parte integrante do meu circuito de deslocamento habitual, nos dias seguintes pude realizar alguns registros nos locais. Percebi que algumas intervenções perduraram durante vários dias seguintes. Algumas ainda estão fixadas no espaço até o momento atual (fig.51 a 53).



Figura 51: Registros da ação-dispositivo *Sorria!*, realizada no Centro de Porto Alegre, um dia após sua fixação.

Foto: Sandro Ka. Data: 04/05/2015.



Figura 52: Registros da ação-dispositivo *Sorria!*, realizada no Centro de Porto Alegre/RS, um dia após sua fixação. Foto: Sandro Ka. Data: 04/05/2015.





Figura 53: Registros da ação-dispositivo *Sorria!*, realizada no Centro de Porto Alegre/RS, um dia após sua fixação. Foto: Sandro Ka. Data: 04/05/2015.

Para o terceiro momento de trabalho, contei com a utilização de um carro, o que facilitou a realização da ação de forma mais ágil. A ação foi realizada numa madrugada, no final do mês de maio de 2015, em zonas localizadas nos arredores do Centro Histórico, nos bairros Bom Fim, Santana e Cidade Baixa. Contou com o trabalho de duas assistentes de produção. O objetivo era ampliar a cobertura de colagem dos cartazes. Embora essa condição viesse a dificultar o acompanhamento posterior dos cartazes colados, sair do perímetro do Centro respondia ao interesse de ampliar meu espectro de atuação também. Ainda, me daria condições de fazer um número maior de intervenções simultâneas pela cidade e acessar espaços mais difíceis, já que as colagens – a fim de evitar transtornos – são feitas à noite (fig.54 e 55).

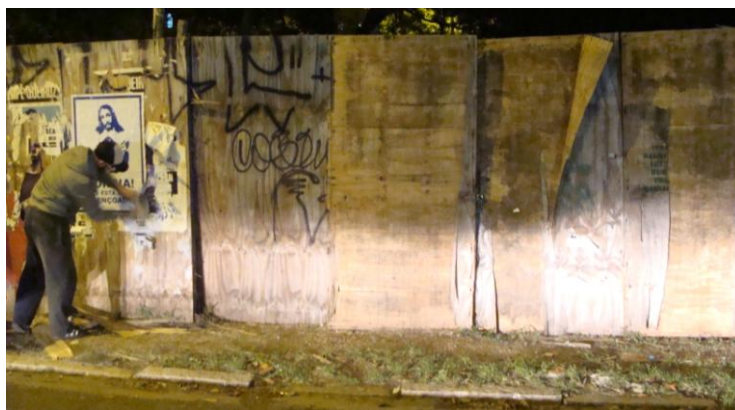


Figura 54: Registros da ação-dispositivo *Sorria!*, realizada nos bairros Cidade Baixa, Santana e Bom Fim, Porto Alegre/RS. Fotos: Ariane Laubin e Michele Frantz. Data: 25/05/2015.



Figura 55: Registros da ação-dispositivo *Sorria!* realizada no bairro Centro Histórico, em Porto Alegre/RS. Fotos: Ariane Laubin e Michele Frantz. Data: 25/05/2015.

A realização das colagens em Porto Alegre seguiu um rumo bastante diferente daqueles das ações realizadas em Juazeiro do Norte e em Caxias do Sul. Na cidade, tensionamentos de todos os tipos acompanharam constantemente a execução dos trabalhos. O fato de muitas das áreas escolhidas para as colagens se concentrarem em regiões inóspitas, sobretudo à noite, criava situações de perigo, nas quais a atenção necessitava ser redobrada e a ação, mais ágil (embora a maioria das abordagens que aconteceram tenham sido amistosas e demonstrando interesse e dúvidas em relação ao trabalho).

Também percebi, conforme fui realizando as colagens, que a cidade possui muitas áreas demarcadas, zonas essas onde se estabelecem relações de poder. Esses códigos de demarcação ideológica e territorial estão por toda a parte, basta olhar a cidade com mais atenção. Entre erros e acertos, à medida que ia me inscrevendo nesse contexto – deixando a minha marca –, fui percebendo como outras demarcações espaciais se davam. Isso acontece tanto pela disputa por espaços mais valiosos de visibilidade – como paredes maiores e pontos mais altos

que o circuito de comunicação visual ocupa e onde a rotatividade da imagem é gigante – quanto pela rejeição de algumas intervenções feitas. Estas, logo depois de executadas, eram violadas, o que revela um funcionamento singular desses locais. Aparentemente sem normas, o espaço urbano é circunscrito por regras e códigos: um modo de funcionamento que está inscrito nos muros da cidade, mas não ao alcance de qualquer vista. Esse aspecto será analisado nas próximas páginas, à medida que a percepção a respeito das questões contextuais e da interação dos espectadores se torna mais evidente neste trabalho.

### 2.2.3 AÇÃO-DISPOSITIVO: PISCINA

A ação-dispositivo *Piscina* tem uma caminhada singular dentro desta pesquisa, pois foi a proposta formulada como projeto de ingresso no curso de mestrado. De certa forma, funciona como uma metáfora que dá sentido às distensões entre o possível e o impossível quando nos lançamos ao fazer artístico no espaço público. Torna-se, pois, um caso bastante complexo e central neste projeto.

Em relação à sua forma de espacialização, a ação se desenvolve como uma instalação a partir da adaptação de um chafariz desativado numa piscina de bolinhas – como a de um *playground* infantil. Propõe, assim, discussões acerca dos usos e das formas de relação entre o público e o espaço público e chama atenção para processos de destruição a que bens patrimoniais estão submetidos. O trabalho se instaura a partir de um monumento e equipamento público que já não funciona como deveria, pois está desativado e sujeito ao esquecimento e ao abandono em meio às ofertas e demandas de um espaço tão diversificado como o centro de Porto Alegre.

Sua trajetória perpassa dois momentos que atravessam simbolicamente esta pesquisa: o primeiro foi um projeto nunca executado destinado ao antigo chafariz *Afluentes*<sup>54</sup> (1866/1867) localizado na Praça Dom Sebastião – ponta-pé inicial para a

---

<sup>54</sup> Tendo título original de *Chafariz Imperador*, ao longo do tempo o monumento passou a ser também conhecido por outros nomes, como “Fonte dos Quatro Rios”, “Afluentes do Guaíba”, “Rio Guaíba e seus Afluentes”, “Ninfas dos Afluentes” e “Mitologia Aquática do Guaíba”. Segundo a pesquisadora Cristina Gibrowski (2014), essa profusão de designações pode ser decorrente tanto das dificuldades de acesso a informações precisas quanto de “questões de desapego, esquecimento e atribuição de valor negativo”. Entretanto, como opção para fins de orientação da leitura, tratarei o chafariz como Afluentes, o primeiro título com o qual me deparei durante a pesquisa.

formulação das demais ações-dispositivo – e o segundo, como a instalação efetivamente realizada na Praça da Alfândega, na fonte *A Samaritana* (1925), ambas na região central de Porto Alegre.

Durante praticamente todo o primeiro ano do curso, entre 2013 e 2014, minhas intenções investigativas estiveram voltadas para a realização dessa ação junto ao antigo chafariz *Afluentes*, de autoria atribuída<sup>55</sup> ao artista e arquiteto italiano José Obino. Desde o início, sua realização foi idealizada como o principal trabalho desta pesquisa por conta de todo potencial vislumbrado em virtude de suas características históricas, de seu espaço de inserção e de sua relação afetiva com a cidade.

*Afluentes* teve sua instalação original na Praça Marechal Deodoro, também conhecida como Praça da Matriz, no centro da cidade, realizada pela Companhia Hidráulica Porto Alegrense em comemoração ao início do fornecimento de água potável na cidade. Estava localizada precisamente onde atualmente se situa o monumento a *Julio de Castilhos* (1913), de Décio Villares (1851 - 1931). Em seu formato original, era constituído por estruturas de ferro e partes escultóricas em mármore alusivas à mitologia greco-romana, em estilo neoclássico<sup>56</sup>, sendo duas figuras masculinas e duas femininas que representam os rios afluentes Gravataí, Jacuí, Caí e Sinos circundando o Guaíba – este representado como menino, uma alegoria da “Liberdade”. Ainda, compunham o conjunto duas bacias e outros ornamentos de menor porte dentro da temática marina (ALVES, 2004; GIBROWSKI, 2014).<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Alves (2004) nos indica uma informação levantada pela crítica de arte Angélica de Moraes, relacionando a autoria da obra a Adriano Pittanti (1837-1917). Já Gibrowski (2014) indica que, embora não tenha se identificado de forma precisa a autoria da obra por José Obino, conforme dados levantados em sua pesquisa, houve possíveis relações do arquiteto italiano com grupos vinculados ao movimento farroupilha de 1835, bem como “a sua descendência de um local marcado por conflitos sócio-econômico-políticos e pela luta de movimentos em nome da liberdade”. Isso sugere, segundo a autora, uma familiaridade e possibilidades de autoria de um monumento que traz uma estátua com o barrete frígio (espécie de uma touca que remete à ideia de liberdade) instalada numa praça pública neste período. Entretanto, seguiremos nosso texto considerando a perspectiva de Alves (2004), que atribui a autoria a Obino.

<sup>56</sup> Estilo predominante na cidade de Porto Alegre entre meados do século XIX e 1930, com referenciais iluministas e com uma retomada de princípios relacionados à Antiguidade Clássica.

<sup>57</sup> Em virtude da inexatidão ou mesmo da inexistência de dados precisos sobre a obra, referências a sua origem remontam à região de Carrara, na Toscana, onde suas peças teriam sido encomendadas e fabricadas, tratando-se de um projeto não-original inspirado na *Fontana dei Quattro Fiumi* (1648-1651), de Gian Lorenzo Bernini (1598 – 1680), localizada na Praça Navona, em Roma. Entre as principais semelhanças com a fonte italiana, estaria, além dos motivos clássicos, a homenagem aos quatro continentes e seus principais rios: o rio

Conforme Gibrowski (2014), o surgimento desses equipamentos públicos se inicia, em Porto Alegre, ainda no período colonial e se amplia à medida que a cidade vai se urbanizando. Eram destinados à organização sanitária pública, ao controle de doenças e principalmente, ao fornecimento de água potável. Embora tenha sido instalado com esse objetivo funcional, segundo Alves (2004), o chafariz é considerado o primeiro monumento de Porto Alegre, em virtude de sua imponência e, principalmente, por ser um marco comemorativo e simbólico<sup>58</sup>.

Com a ampliação urbana e o avanço dos processos de modernização, bem como de novos sistemas de abastecimento de água, por volta de 1911 o chafariz foi desativado e desmontado<sup>59</sup>. Algumas de suas partes foram abandonadas em depósitos da Cia. Hidráulica e outras, até hoje extraviadas, foram vendidas pela empresa a coleções particulares ou para produção de pó de mármore. Entretanto, após comoção pública promovida pelo jornal *Correio do Povo*, iniciada em 1924, a Intendência Municipal de Porto Alegre recomprou as partes restantes do chafariz e fez levantamentos a respeito de sua situação irregular. Após mais de dez anos, entre promessas de reinstalação na ocasião do remodelamento paisagístico da Praça Montevideu – o que não se cumpriu –, é somente em 1935 que *Afluentes* é reinstalado em espaço público, sendo seu local de destino a Praça Dom Sebastião, no bairro Independência, na época, uma região sofisticada e nobre da cidade. Entretanto, sua reinstalação é mal sucedida por apresentar apenas as quatro esculturas dos “afluentes” – as únicas localizadas – e em composição muito diferente do projeto original. A remontagem das estátuas provoca novas manifestações públicas, pela mídia local a partir das décadas de 1960 e 1970, questionando sobre o destino da figura central e sobre a situação de abandono e depredação constantes. A série de problemas motiva a Prefeitura a recolher o conjunto escultórico, visando salvaguardá-lo de atos de vandalismo.

---

africano Nilo, o asiático Ganges, o americano Rio da Prata e o europeu Danúbio (ALVES, 2004; GIBROWSKI, 2014).

<sup>58</sup> O monumento homenageia os rios que deram origem ao povoamento que viria a se transformar na atual capital gaúcha.

<sup>59</sup> Praticamente todos os chafarizes de ferro são desativados em virtude desse processo de urbanização que teve lugar no final do século XIX e início do século XX. É o caso do *Chafariz Conde D’Eu*, localizado no Parque Farroupilha, no Bairro Farroupilha, o único exemplar em funcionamento pleno, embora com fins exclusivamente decorativos (GIBROWSKI, 2014).



Figura 56: *Afluentes*, na Praça Dom Sebastião (Porto Alegre/RS), no bairro Independência, em composição datada de 1996. Foto: Sandro Ka. Foto: 2014.

Somente em 1994, após promessas de nova instalação junto ao Parque Farroupilha, *Afluentes* é recolocado ao acesso do público: voltou à Praça Dom Sebastião e, mais uma vez, em 1996, foi reinstalada numa composição mais próxima ao projeto original, num formato de espelho d'água circular protegido por um gradil de ferro (fig. 56) (ALVES, 2004; GIBROWSKI, 2014). Parecia estar finalizada, assim, sua jornada de quase 130 anos de deslocamentos pela cidade.

Dezoito anos depois, em 2013, momento em que iniciei esta pesquisa, o chafariz se encontrava nessa última configuração. Chamavam-me a atenção o fato de estar constantemente desativado – fato comum à maioria das fontes da cidade – e as constantes depredações a que vinha sendo submetido. Nesse período, dediquei-me a levantar informações históricas sobre o monumento e sobre a problemática da arte pública na cidade de Porto Alegre para subsidiar uma proposta de trabalho de intervenção urbana. Já havia, nesse período, pensado em ocupar a bacia do chafariz com bolinhas multicoloridas de plástico, reconvertendo-o a uma situação funcional e lúdica – como uma grande piscina de bolinhas – e estava me preparando para iniciar um processo de solicitação de licenças e apresentação pública do projeto. O objetivo era agregar parcerias institucionais, tendo em vista que me interessava, também no âmbito da pesquisa, documentar os

passos de uma ação de intervenção urbana que se propõe a dialogar com a gestão pública. Entretanto, em maio de 2014, descobri que a praça foi interditada para a realização de uma reforma, criando instantaneamente uma situação de descontrole quanto aos caminhos a serem seguidos na pesquisa.

Por vários meses, a praça ficou cercada e o acesso público, impedido. Durante este período, fiquei sem obter informações precisas a respeito da conclusão da revitalização do espaço e, principalmente, do destino a ser dado ao conjunto escultórico tão desejado. Em outubro do mesmo ano, aconteceu sua reinstalação no Jardim da Estação Moinhos do Departamento Municipal de Água e Esgotos (DMAE) no bairro Moinhos de Vento (PORTO ALEGRE, 2014a); a reinauguração aconteceu em dezembro (PORTO ALEGRE, 2014b). A medida, com recomendação do Ministério Público Estadual do RS, visa proteger o monumento que, no novo local, estaria mais protegido, visto que o jardim é cercado, tem acesso mais controlado de público e horários restritos de funcionamento, com fechamento à noite e horários limitados durante o dia (JORNAL METRO, 2014). O jardim, localizada numa das zonas mais nobres da cidade, é um espaço de lazer frequentado por visitantes de perfil variado durante seus dias e horários de funcionamento. Também lá estão o complexo de prédios e a sede administrativa do DMAE, além da Estação de Tratamento de Água (ETA) Moinhos de Vento, reservatório que abastece uma parte da cidade com o recurso.

Nesse novo local, “protegido do próprio povo” (JORNAL METRO, 2014, p.3), o monumento estaria, aparentemente, mais controlado. Para a realização do projeto *Piscina*, a nova situação se colocava bastante oportuna, visto que resolveria alguns dos problemas identificados anteriormente na Praça Dom Sebastião, como falta de segurança e a situação de abandono. No novo espaço (fig.57), por ser um contexto mais estável, imaginei que seria mais fácil de desenvolver a ação. Também me parecia que essa nova condição possivelmente evitaria transtornos durante a realização da intervenção ao minimizar conflitos de todas as ordens, desde acordos com a gestão pública até choques em seu contexto de instauração.



Figura 57: Atual instalação do monumento *Afluentes*, no Jardim do DMAE, no bairro Moinhos de Vento, em Porto Alegre/RS. Foto: Sandro Ka. Foto: 2015.

No dia 02 de dezembro de 2014, entrei em contato, via *email*, com Luiz Merino Xavier, arquiteto da Secretaria Municipal de Cultura (SMC/PMPA), vinculado ao Programa de Aceleração do Crescimento das Cidades Históricas (PAC<sup>60</sup>), a fim de marcar uma reunião para a apresentação do projeto. Em resposta, Xavier orientou-me a falar diretamente com a Coordenação de Memória Cultural (SMC/POA), na pessoa de seu coordenador, Luiz Antônio Bolcato Custódio, arquiteto, para uma apresentação formal do projeto – acompanhada de cartas de indicação do programa de pós-graduação de vínculo, bem como da professora orientadora desta pesquisa. O objetivo era pedir autorização para sua realização, mas era preciso destacar seu caráter “efêmero”. Nesse mesmo período, apresentei o projeto

---

<sup>60</sup> Programa ligado ao Governo Federal que visa a aceleração do crescimento econômico do país, também conhecido outrora como Projeto Monumenta, ligado ao Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN).



também à Coordenação de Artes Plásticas de Porto Alegre (SMC/POA) de modo a dar visibilidade à ação e conquistar aliado no âmbito institucional.

Após o período de festejos de final de ano, Xavier me encaminhou um *email* datado de 8 de janeiro de 2015 em que Custódio informava que poderia marcar uma reunião na semana seguinte. Assim, enviei *email* para Custódio no dia 16 de janeiro solicitando agendamento de reunião, que aconteceu no dia 27 do mesmo mês. Na ocasião, apresentei formalmente o projeto. Como resultado desse encontro, entrei em contato com Aline Antunes Coelho, coordenadora de Equipe de Relações Públicas da Unidade de Comunicação Social do DMAE. A ela, apresentei a proposta de trabalho no dia 5 de fevereiro, em reunião presencial. No encontro, o projeto foi debatido em conjunto com o coordenador da Galeria de Arte do DMAE, Jaime Pereira Junior: pensou-se sobre formas para viabilizar a ação, de modo a evitar danos ao funcionamento e à rotina do parque. Como proposta, Coelho sugeriu uma nova reunião com a diretoria responsável pela manutenção do espaço que, até hoje, não aconteceu. Nos dias 9 de março, 4 de maio e 19 de maio contatei a profissional, via email, solicitei uma posição sobre a reunião, mas não obtive retorno algum. Assim, desde o primeiro contato com a gestão pública até o momento de finalização desta pesquisa se passaram oito meses, mas o projeto não se mostrou executável. Todas essas negativas e obstáculos surgidos ao longo do caminho me motivaram a buscar respostas aos meus desejos e intenções enquanto artista.

É sabido que alguns trabalhos de arte contemporânea se sustentam hoje apenas como relatos ou outros documentos processuais, incluindo projetos e registros. Inclusive, no campo das ações realizadas no espaço público, anotações, fotografias e vídeos são reconhecidos como artefatos – vetores – tão importantes quanto a realização das obras em si. Isso porque se estabelecem como elementos indexadores entre a ideia e a obra, ou entre o acontecimento real e outras formas de se perpetuar no tempo. Mas um trabalho que não passara de projeto não executado não respondia aos meus anseios artísticos. Pensar, projetar, tentar pôr em prática uma ideia e se contentar com o fato de que ela não pôde ser realizada me motivou a procurar outros meios que viabilizassem o que pretendia como artista-pesquisador que se propõe a testar uma tese, que se propõe à dúvida, que se propõe a habitar um lugar pouco confortável. No meu caso, esse era um lugar nunca antes habitado. O espaço público evidenciava novos agenciamentos e formas de operar diferentemente das práticas de ateliê aparentemente mais controladas e estáveis. Compreendi, assim, que, somente a realização desta ação-dispositivo me

traria essas respostas, mesmo sabendo que o processo a ser enfrentado pudesse ser bastante problemático. Dessa forma, em maio do ano corrente, decidi voltar minhas atenções à realização desse trabalho como uma última cartada, o que me levou há um processo que considero o mais potente dentro desta pesquisa. Foi um processo bastante intenso que me reposicionou como artista, como agente propositor de mudanças e, sobretudo, como cidadão.

Retomei, assim, as andanças pela região central da cidade na tentativa de identificar um espaço potente para a realização dessa ação. Foi então que me aproximei novamente<sup>61</sup>, como num reencontro, da escultura hidráulica *A Samaritana*<sup>62</sup> (1925), de autoria do alemão Alfred Adloff (1874 - ?<sup>63</sup>), localizada na Praça da Alfândega (fig. 58). Felizmente, dentro dos padrões metodológicos desta pesquisa, a condição atual de abandono da fonte<sup>64</sup> favorecia a realização do trabalho, vindo a dar início ao segundo momento desta ação-dispositivo.

De trajetória singular e desconhecida do público geral, essa escultura trata-se de um importante exemplar do conjunto da arte pública local. A versão da Praça da Alfândega é, na realidade, uma réplica da escultura original, fundida em bronze, inicialmente instalada num espelho d'água na Praça Montevideó, em frente à sede da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, em 1925. Em 1935, *A Samaritana* foi transladada desse sitio para a instalação da *Fonte Talavera*, de Juan Ruiz de Luna (Espanha/1863-1945) e Fernando Corona (Santander/Espanha, 1895 - Brasil/Porto Alegre, 1979), em comemoração ao centenário da Revolução Farroupilha. A estátua, então, seguiu para um novo local, uma fonte na Praça da Alfândega, onde está atualmente (ALVES, 2004), não antes sem passar por novos deslocamentos. Em 2002, após inúmeros atos vândalos, a versão original foi recolhida da praça e levada para o depósito da Divisão de Conservação e Manutenção da Secretaria Municipal do Meio Ambiente (ALMANAQUE GAÚCHO, 2012). No início de 2013, voltou à Praça da Alfândega como réplica, enquanto sua versão original se encontra atualmente dentro do Paço Municipal, com acesso restrito e longe dos olhos da população (ZERO HORA, 2013).

---

<sup>61</sup> No início do projeto, em 2013, já havia incluído a fonte na lista de possíveis monumentos aptos à realização de intervenções. Na ocasião, como na imagem, ela estava com a bacia cheia d'água parada, com seu funcionamento ideal desativado. Entretanto, naquele momento da pesquisa, havia um interesse e uma intenção muito maiores voltados à *Afluentes*, dada sua magnitude.

<sup>62</sup> Título popular atribuído à escultura, também chamada de "Componesa com o cântaro".

<sup>63</sup> Data e local de morte não identificados.

<sup>64</sup> Na ocasião do reencontro com a fonte, ela estava completamente desativada.



Figura 58: A *Samaritana* (Alfred Adloff, 1925), localizada na Praça da Alfândega, no Centro de Porto Alegre. Foto: Sandro Ka. Data: 28/09/2013.

A réplica na praça se insere num contexto de constante invisibilidade e esquecimento: constitui um histórico que novamente propõe reflexões sobre os processos de transformação dos bens patrimoniais ao longo do tempo e atualiza o debate sobre a presença e a manutenção dessas obras de arte no espaço público. Não sendo um fato isolado, sua história em muito se relaciona com o antigo chafariz *Afluentes* e outros monumentos públicos da cidade, abandonados e repetidamente transladados e instalados em novos sítios<sup>65</sup>. O estado atual de destruição também torna a fonte como elemento potente à intervenção, em caso semelhante ao dos pedestais da ação *Monumento*.

---

<sup>65</sup> Exemplo disso foi o que aconteceu com o *Laçador*, de 1958, de autoria de Antônio Carangi (Pelotas, 1905-1981). A escultura-símbolo da capital gaúcha foi transferida em 2007, para o *Sítio do Laçador*, em frente ao primeiro terminal do Aeroporto Internacional Salgado Filho, em virtude da construção do viaduto Leonel Brizola em seu local de instalação original.

Assim, retomei as negociações em maio de 2015, em reunião com Xavier. Na ocasião, fui buscar uma carta de apoio solicitada em virtude do projeto não realizado com o antigo chafariz *Afluentes*. Em razão de problemas de saúde, não havia ainda pego o documento, mesmo depois de meses. Na retomada das atividades, reencontrei Xavier e conversamos sobre o não andamento do projeto anterior e sobre as dificuldades apresentadas frente a sua execução no “oportuno” jardim do DMAE. Na ocasião, agradei o apoio e lhe contei sobre meus novos interesses de retomar o projeto na fonte *A Samaritana*, mesmo que sem autorização. Em conjunto, avaliamos que a nova situação era mais favorável à realização do trabalho, tendo em vista que a Praça da Alfândega é um espaço de responsabilidade do órgão público que Xavier representa (PAC/SMC). O novo contexto se mostrava bastante adequado e novos passos começavam a ser dados para a execução da obra *Piscina*. Solicitei, dessa forma, uma nova carta de apoio aos órgãos citados, confirmando o interesse na realização do trabalho. Os passos seguintes foram dados, de forma protocolar, na Secretaria Municipal do Meio Ambiente (SMAM), na Supervisão de Parques, Praças e Jardins (SUPPJ), setor responsável pela liberação e autorização de uso desses espaços públicos para eventos em geral. Nesse caso singular, a Praça da Alfândega, espaço solicitado para realização do trabalho, é um sítio tombado como patrimônio público, o que cria uma nova situação de ocupação. Na ocasião, na SMAM, os servidores acharam curioso o pedido, destacando os impedimentos de utilização do espaço desejado, destinado atualmente ao uso exclusivo (e não menos agressivo, tanto em razões paisagísticas quanto econômicas) do evento chamado Feira do Livro de Porto Alegre<sup>66</sup>. Embora com estranhamento evidente e tendo já declarado o apoio do PAC e da SMC, o pedido foi entregue e protocolado na entidade e recebeu liberação para realização no dia 27 de julho de 2015, com possibilidade de mudança de data tendo em vista eventuais adversidades climáticas e outras possíveis condições apontadas pelo órgão.

Se comparada à situação *sui generis* que se começava a desenhar, esta etapa deixou de ser a mais difícil. Entre a “descoberta” d’*A Samaritana* até a dificultosa autorização para utilização do espaço, uma situação singular começou a se delinear na praça. De modo permanente, alguns moradores de rua iniciaram uma ocupação

---

<sup>66</sup> Trata-se de uma feira ligada à comercialização de livros e afins. Inscrito no calendário cultural da cidade, é um dos mais antigos eventos do gênero do país. É realizada anualmente desde 1955 entre os meses de outubro e novembro na cidade de Porto Alegre e se expandiu ao longo dos anos, interferindo drasticamente no funcionamento da praça durante os dias de realização. Além de levar milhares de participantes ao espaço, o evento interfere bastante na estrutura física e nos modos de circulação do local (FEIRA DO LIVRO DE PORTO ALEGRE, 2015).

com barracas de lona e barracos de papelão e outros materiais na área ao redor da fonte. A instalação de grandes proporções no espaço se destacava no cenário da praça, embora esta já fosse marcada por usos diversos a qualquer horário do dia: comércio de ambulantes, prostituição, venda e consumo de drogas, além de uma grande concentração de pessoas em situação de rua. Entretanto, de modo diferente pela permanência, a ocupação como moradia aconteceu sem nenhum acompanhamento aparente do poder público (fig.59).



Figura 59: Situação de abandono e ocupação junto à fonte d'A Samaritana (1925). Foto: Sandro Ka. Data: 21 de julho de 2015.

Nos primeiros dias após ter constatado a nova situação, entrei em contato novamente com o PAC, relatando a conjuntura “adversa”; imediatamente tive como resposta que alguma atitude seria tomada para solucionar a questão. Entretanto, para além de uma problemática ligada à produção executiva para a realização de uma ação artística, instalava-se um novo problema de ordem sócio-política. A partir desse momento, o trabalho começou a ganhar outra dimensão. Provocou, em mim, profundos reposicionamentos e trouxe à tona questões frente às circunstâncias dadas. Como lidar com esse problema? É esse mais um obstáculo no meio do caminho do meu projeto? Meu projeto, no meu espaço? Ou meu projeto no espaço deles? Ou um projeto num espaço comum? Em que medida esse espaço estava sendo de fato compartilhado e de que modo a nova situação me colocava frente ao meu problema de pesquisa, como num espelho, revelando o que

seria de fato uma ação política que sangra o *estabishment*? Qual o sentido de uma intervenção artística efêmera, colorida e classista, que se diz política, que pede para ser reconhecida pelo sistema legitimado de arte frente a uma instalação real que informa muito mais sobre a vida e suas circunstâncias intangíveis e intocáveis, senão imensuráveis? O que representa uma proposta de intervenção urbana, de intenções político-estéticas, frente a uma ocupação política, de fato, da vida real, de existência concreta e concretamente transformadora; frente a uma realidade tão invisível à cidade quanto o monumento abandonado? E qual a importância da invisibilidade de um monumento frente à invisibilidade de seres humanos?

Buscando novamente apoio da gestão pública com interesse de solucionar de forma ética a questão, entrei em contato via email com a Fundação de Assistência e Cidadania ligada à Prefeitura Municipal (FASC) para pedir orientações e denunciar a situação de negligência, com relação tanto àquelas pessoas quanto ao espaço público. Após dias sem retorno, telefonei para a entidade e fui informado de que “nada poderia ser feito a não ser que os moradores do lugar tivessem interesse”. Compreendi, neste momento, a resposta do Estado como uma posição de indiferença com relação à situação: enquanto não houvesse nenhuma solicitação, não prestaria assistência alguma a essa população.

Imediatamente se colocavam novos obstáculos para a realização do trabalho. Se, por um lado, a situação reafirmava a noção de espaço em disputa da rua, sedimentava a ideia de não compartilhamento, uma vez que eu também ficava imobilizado, sem poder fazer uso comum daquele espaço. E assim, a noção de espaço público, de todos, ou de compartilhamentos públicos se refazia conceitualmente, à medida que também me via impedido de ocupá-lo e de exercer o direito de ir e vir enquanto cidadão – embora numa situação evidentemente hierarquizada por relações de poder. Mais uma vez, me questiono: o meu uso, artístico e estético, teria uma valoração maior ou mais importante do que a ocupação realizada por aquelas pessoas em situação de rua? Em que medida minha postura ao solicitar acesso ao espaço não configura uma postura de gentrificação<sup>67</sup>, uma atitude burguesa ou classista? O que me afeta mais? O que nos afeta mais? Mais uma vez me deparei com um reprocessamento imediato dos sentidos que até então vinha atribuindo aos usos “políticos” do espaço que, nesse momento, foram imediatamente colocados em xeque.

---

<sup>67</sup> O conceito de gentrificação está associado à ação ou efeito de atribuir a lugares e espaços uma condição de enobrecimento. Nas grandes cidades, afeta diretamente o contexto de populações empobrecidas e, portanto, mais vulneráveis.

Em paralelo às minhas inquietações, descobri que a Coordenação de Memória Cultural (SMC/POA), órgão municipal responsável pelos monumentos públicos da cidade, tomou ciência da ocupação e, considerando indevida a instalação de “residência fixa” por parte desses moradores de rua, solicitou ao Gabinete do vice-prefeito de Porto Alegre uma solução. Na sequência dos dias, o gabinete da FASC entrou em contato comigo e pediu detalhes sobre o trabalho, procurando entender minha proposta e meus modos de ação. Com este movimento, foi-me explicada a forma de funcionamento da entidade e propostos novos encaminhamentos para a situação: o órgão colocou-se à disposição para a solução do impasse e afirmou seu comprometimento com a manutenção do espaço público e com o devido acompanhamento social daquelas pessoas em situação de rua que já estavam sendo monitoradas e participando de processos de acolhimento e encaminhamento para outros locais da cidade, como os albergues municipais.

Em mais uma parada e num momento de reavaliação do projeto me perguntei: o que eu, como artista-pesquisador, quero e o que estou fazendo?

Na sequência da semana, entretanto, do mesmo modo que surgiu no local, a ocupação foi desfeita: fora do alcance de nosso olhar, não vista. E o local voltou ao mesmo ponto em que o encontrara; como se ali não tivesse se operado nenhum outro acontecimento, a não ser a situação comum de abandono da fonte desativada. Constatei, então, que os acontecimentos se fazem e se desfazem sem deixar rastros visíveis, mimetizando-se à diversidade do contexto urbano, embora tenham me marcado profundamente.

Assim, três meses após a retomada deste trabalho junto à gestão pública, *Piscina* finalmente se realizou em 17 de agosto de 2015, numa manhã de segunda-feira, dois anos após ser concebida originalmente como projeto. A ação se desenrolou por, aproximadamente, 10 horas, das 8h às 18h, numa proposta que interligou diversas etapas de produção e formas de envolvimento social. A antiga fonte desativada foi convertida numa “piscina de bolinhas”, como previsto no projeto inicial, de forma interativa e efêmera. Sua realização propôs uma revitalização temporária da fonte *A Samaritana*, re-significando-a e potencializando seu papel no imaginário coletivo e na paisagem urbana. Além de propor, também, reflexões acerca da sensibilização do olhar dos espectadores frente aos processos de apagamento visual e situação de abandono dos monumentos públicos, numa perspectiva aliada aos novos usos e compartilhamentos do espaço urbano.



Figura 60: Registro da ação-dispositivo *Piscina*. Praça da Alfândega, em Porto Alegre/RS. Foto: Sandro Ka. Data: 17/08/2015

A ação foi proposta de modo que a praça amanhecesse com uma surpresa na paisagem. Desta forma, no início da manhã, em conjunto com uma equipe de produção formada por quatro assistentes - Ariane Laubin, Everton Cardoso, Marcelo Chardosim e Mitchi Frantz -, comecei a montagem do trabalho diretamente na bacia da fonte, que estava há dias sem água. Na montagem foram utilizadas 4500 bolinhas de plástico coloridas, mesmo material utilizado nas piscinas de bolinhas dos parques infantis. Logo após a colocação de todo o material, realizei o “primeiro mergulho” – físico, real – na obra, seguido do restante da equipe, sempre atentos à realização de registros de cada momento (fig. 60 e 64).





Figura 61: Registro da ação-dispositivo *Piscina*. Praça da Alfândega, em Porto Alegre/RS. Foto: Sandro Ka. Data: 17/08/2015



Figura 62: Registro da ação-dispositivo *Piscina*. Praça da Alfândega, em Porto Alegre/RS. Foto: Sandro Ka.  
Data: 17/08/2015.

Aos poucos, a ação interativa foi sendo percebida pelos usuários da praça, mesmo que alguns olhares aparentemente desinteressados, acostumados a não ver, passassem sem notar ou dar importância sequer para o acontecimento. Ao longo do dia, dezenas de pessoas se reuniram e interagiram na ação, desde frequentadores da praça – como usuários, pessoas em situação de rua ou bastante empobrecidas, aparentemente – até pessoas consideradas iniciadas no campo das artes. Criou-se, então, uma situação efetiva de compartilhamento do espaço, conforme minhas intenções. Além disso, o estranhamento e a ativação daquele local converteram a ação em um acontecimento midiático, de amplo impacto e cobertura jornalística. Despertou a atenção dos principais veículos de mídia locais – jornais, TV e internet – e se configurou numa ação “viral”, se consideradas suas articulações em rede, seus modos de alcance e sua reverberação.



Figura 63: Registro da ação-dispositivo *Piscina*. Praça da Alfândega, em Porto Alegre/RS.

Foto: Ariane Laubin. Data: 17/08/2015.

De um projeto não realizado a midiático, com uma trajetória emblemática dentro desta pesquisa, *Piscina* pode ser analisada a partir do encadeamento de situações distintas que vão desde a sua idealização no início do mestrado, passando pela não realização de sua primeira versão, até sua concretização de fato. Isso confirma algumas de suas hipóteses, como a impossibilidade de controlar processos artísticos como esse e a potência política de intervenções com essas características instauradas nesse espaço. Também estão aí contemplados os limites jurídicos próprios de uma ação autorizada (ou não) e os limites éticos determinados pelos compartilhamentos públicos desse lugar.



Figura 64: Vista aérea da ação-dispositivo *Piscina*. Praça da Alfândega, em Porto Alegre/RS.

Foto: Ariane Laubin. Data: 17/08/2015.

De modo geral, embora tenham sido realizadas a partir de estratégias e circunstâncias próprias e singulares, as ações *Monumento*, *Sorria!* e *Piscina* partilham do fato de serem experiências instauradas no e para o espaço público, um contexto intermediado por diversos agenciamentos e em relação a diferentes públicos. Tomar ciência dessas especificidades ao longo de cada ação me encaminhou à percepção da importância da inserção contextual e da diversidade de público como *modos de compartilhamento* – meios próprios da política e inerentes a esse espaço – que serão tema de reflexão de forma mais adensada e problematizada no capítulo seguinte.

### 3 MODOS DE COMPARTILHAMENTO: RELAÇÕES ENTRE PÚBLICO E CONTEXTO

A partir dos relatos recriados das experiências das ações-dispositivo é possível refletir acerca dos seus modos de instauração em relação aos seus espaços de inserção contextual e às formas de articulação com o público. Tratam-se de *modos de compartilhamento* que inter-relacionam e articulam as questões referentes ao contexto e ao público, peças fundamentais em ações voltadas ao campo da intervenção urbana. O compartilhamento, aqui, também é compreendido como um meio político.

A condição de “público” relacionado ao espaço urbano pede por estratégias articuladas a outros campos, agentes e instituições que influenciam na revisão e na tomada de constantes posturas políticas de minha parte. Em outras palavras, demandam um jogo de cintura apropriado num caminho que envolve muitas escolhas e posicionamentos ao longo das negociações, por mais que sejam autorizadas ou não, para a realização das ações. Ou seja, à medida que parte dos elementos da composição dos trabalhos é de domínio compartilhado, ou está inserida num campo de domínio público, sua realização se encaminha para duas vias: oficiais ou não-oficiais, consentidas ou clandestinas. Essas vias – como nas obras *Sobrevivência*, de Srur, e *Ensacamento*, do 3NÓS3 –, embora diferentes, demandam processos encadeados de produção, o que não significa que deixem de ser estratégias igualmente políticas.

Enquanto na execução de *Piscina* optei pelo percurso tortuoso e burocrático das vias legais, conforme relato amplamente detalhado no capítulo anterior, *Monumento* se desenvolveu em todas as suas etapas de forma clandestina, ou seja, sem autorização prévia. Nesse caso, surpresa e estranhamento eram chaves de leitura para o trabalho e potencializavam o aspecto das “reinaugurações”, da redescoberta desses monumentos.

Mesmo estando sujeitas a situações de assédio e interações espontâneas por parte do público, percebi que nos momentos de montagem das intervenções nos bustos, o envolvimento com a obra durante sua realização era menor. Talvez, por conta do fluxo mais intenso de trânsito e de passantes desses lugares. Isso, no entanto, não impediu que, no decorrer das horas houvesse interação concreta: enquanto os monumentos “à girafa” e “ao dinossauro” não duraram sem

intervenções do público uma noite sequer, o “monumento ao leão-marinho” se manteve intacto até o dia seguinte. O boneco inflável do “monumento à girafa”, instalado no Parque Farroupilha, segundo relatos de informantes, já havia sumido na manhã seguinte, restando a placa deslocada jogada à frente do monumento. Já a placa do “monumento ao dinossauro”, instalado na Praça Dom Feliciano, até o momento da finalização deste texto – passado mais de um mês de sua instalação –, continua fixada no pedestal. Acredito que, por se mimetizar à visualidade do monumento, também tenha reafirmado sua falsidade, ou seja: sem apelo lúdico algum para ser roubada como o brinquedo, sem valor algum como um metal nobre a ser desmanchado e vendido, foi ignorada. Já o leão-marinho, instalado num lugar bastante ermo do Parque Farroupilha, por sua vez, se manteve íntegro por pelo menos um dia: foi registrado de modo espontâneo e publicado através da plataforma de rede social *Instagram* por um usuário informante no dia seguinte à montagem. Isso leva a pensar que, em espaços onde o perímetro é mais aberto e diversificado no que se refere ao público e à paisagem, a ação artística também é passível de diluição e, talvez, de uma absorção mais imediata. E, ao contrário do ruído intencionado, talvez fosse só mais um elemento rapidamente engolido pela urbe (fig.65).

De modo intermediário, *Sorria!* articulou as duas situações: foi clandestina e consentida. Também englobou formas diferenciadas de instauração e de relação, tanto nos modos de espacialização quanto nas estratégias distintas voltadas para galeria e rua, ou seja, circuitos oficial e não-oficial. De modo não oficial, nas ruas de Porto Alegre, o trabalho se vinculou à visualidade do circuito da arte urbana e seus modos próprios de funcionamento.<sup>68</sup> Além disso, tomei ciência da existência de uma espécie de código de conduta entre os artistas do graffiti, do pixo e de *sticker art*<sup>69</sup>, pois me inteirei que realizara atropelos<sup>70</sup> sobre outras obras. Já no circuito oficial, se realizou em espaços consagrados como no caso de Caxias do Sul, numa galeria, e em Juazeiro do Norte – embora na rua –, integrando a mostra de artes visuais de um festival nacional.

---

<sup>68</sup> Nessa experiência, destaco o compartilhamento de informações e troca de saberes com outros artistas residentes e atuantes em Porto Alegre, como Vital Lordelo (Brasília/DF, 1984) e Dione Martins da Luz, o Xadalu (Alegrete/RS, 1985). No período desta pesquisa, me aproximei desses artistas, interessado em conhecer suas metodologias de trabalho e modos de pensar o espaço urbano.

<sup>69</sup> Trata-se de uma modalidade de arte urbana que envolve colagem de adesivos e cartazes.

<sup>70</sup> Expressão utilizada no graffiti e no pixo para designar a situação em que um trabalho é realizado sobre outro, sem autorização.



Figura 65: Sandro Ka, *En passant*, 2015. Fotografia, dimensões variáveis.

Em relação a seus “modos de espacialização” (CARVALHO, 2005), na instalação em Caxias do Sul, a galeria forrada de cartazes com uma imagem religiosa de amplo reconhecimento popular, se apresentava como um lugar sagrado que se colocou de forma acolhedora e, ao mesmo tempo, intimidadora e excessiva (fig.66). Simultaneamente, na contramão de um templo – símbolo de rigidez e permanência –, sua montagem remetia a uma materialidade efêmera e banal, sendo inserida na lógica de um espaço expositivo de rotina não permanente, que não se fixa, que logo será substituída. Além disso, a instalação proporcionou, como num jogo de sentidos, a criação de uma lógica inversa; criou uma atmosfera que contempla o espectador, onde habitualmente é o espectador quem contempla o lugar e seus objetos. Nesta situação, o espectador é observado de um modo imediatamente estabelecido de forma que não há como fugir. Afinal de contas, o que resta àquele que contempla o cartaz invasivo e imperativo senão apenas sorrir, pois já “está sendo abençoado”, acreditando ou não?



Figura 66: Vista da exposição *Sorria! Você está sendo abençoado*, Galeria do Centro Municipal de Cultura Dr. Henrique Ordovás Filho, em Caxias do Sul/RS. Foto: Sandro Ka. 30/10/2015.

Por certo, o revestimento da galeria possibilitou à ação *Sorria!* modos de relação diferentes dos processos estabelecidos no espaço urbano. Também, por estar inserido num espaço expositivo legitimado ligado a uma coleção pública, reposicionou-se mais uma vez. Os cartazes não utilizados na montagem foram colocados para livre distribuição; o público podia levá-los para casa. Na ocasião da abertura, entretanto, fui solicitado a autografar os cartazes que eram distribuídos, de modo a legitimá-lo, ou “abençoá-lo” como obra, mesmo que estivesse atrelado a uma linguagem informal e a uma materialidade pouco nobre. Esse processo se tornou objetivo, concreto, sobretudo quando um dos cartazes foi emoldurado e adicionado ao acervo da galeria, convertendo definitivamente o seu estatuto. De efêmero, o trabalho passa a ter um *status* de peça de valor e, com isso, se articula às demandas próprias de catalogação e de colecionismo – estas não pensadas, até então, dentro do projeto. Seu *status* enquanto obra a ser guardada e colecionada, assim, integrou uma espécie de processo de “fetichização”.





Figura 67: Registro da ação-dispositivo *Sorria!*, na Rua Vasco da Gama, no bairro Bom Fim, em Porto Alegre/RS. Foto: CG Hünninghausen.. Data: 31/08/2015.

Por sua vez, as experiências dessa ação-dispositivo realizadas no espaço público seguem formas de instauração completamente diferentes dos modos de instauração de espaços institucionalizados. No espaço urbano, os códigos e formas de se relacionar são menos precisos – o que não quer dizer que não existam. Pelo contrário, estão inseridos nesse campo de disputas de forma múltipla e diversa, como pode ser constatado nos casos de Juazeiro do Norte/CE e Porto Alegre/RS. Tratam-se de cidades que podem ser relacionadas por inúmeros pontos de aproximação e distanciamento, como pode ser exemplificado nesta análise a partir das formas contextuais distintas como o trabalho se instaurou nestes locais.

Em Porto Alegre, há um evidente campo de disputa ideológico mais presente no espaço urbano. Tanto é que, é bastante comum ver formas de pensar e ver o mundo inscritas na paisagem, como nas escritas ideológicas do pixo e do graffiti<sup>71</sup> –

---

<sup>71</sup> Com precedentes no final dos anos 60 e início dos anos 70, em sua origem nos Estados Unidos, o graffiti estadunidense estava fortemente ligado a questões ideológicas e políticas, como pode ser lembrado nos trabalhos dos artistas estadunidenses Keith Haring (1958-1990) e Jean-Michel Basquiat (1960-1988) que se

embora essa segunda uma categoria mais assimilada pela estética pop e incorporada à estética comercial, ao gosto da publicidade. Nesse contexto, os cartazes da ação *Sorria!* duravam pouquíssimo tempo íntegros, salvo algumas exceções. Parece-me que, em situações onde foram criados painéis compostos por vários cartazes, articulados como módulos, lado a lado, o trabalho durava menos tempo, sendo rapidamente destruído ou recoberto por outros cartazes publicitários. No entanto, os cartazes fixados isoladamente duravam mais. Talvez, isso tenha ocorrido por se configurar numa associação mais clara à imagem do ícone, por possibilitar uma leitura mais limpa, mais atenta. Pode, ainda, ter sido visto como um descanso para o olho – e para a alma, no caso de um espectador mais devoto –, diferente do exagero da acumulação que leva à perda de sentidos e à neutralização das imagens cotidianamente. Nas ruas de Porto Alegre, então, a imagem foi absorvida: incorporada ou imediatamente rejeitada (fig. 67).

Já em Juazeiro do Norte essa incorporação se deu por outra via. A cidade é fortemente marcada pela presença massiva de ícones religiosos pelas ruas. Padre Cícero, Virgem Maria, Jesus Cristo e outras figuras santas do Catolicismo estão por toda parte. São ícones religiosos em diversos materiais e dimensões que se espalham pela cidade, dentro e nas fachadas de casas e de estabelecimentos comerciais. Não há parâmetros, distinção ou hierarquias: o lugar se organiza como um grande parque temático religioso. A religiosidade é intrínseca à ordem do dia e nela se reafirma cotidianamente: uma cultura da fé e do fervor que movimenta comercial e afetivamente a localidade e ordena os modos de vida de seus habitantes. As ruas de Juazeiro do Norte são um exemplo de como as crenças religiosas se atualizam com o passar do tempo e por meio dos reprocessamentos de sentidos. Sobretudo a fé e seus símbolos são revistos e fortalecidos em ritos cotidianos de foro íntimo ou junto a grandes multidões. Nesse contexto, repleto de paradoxos e aproximações sacro-profanas, realizei a ação, o que trouxe ao trabalho aspectos bastante singulares em seus modos de instauração, principalmente no que diz respeito à relação entre obra e público.

Havia, desde o início da montagem em Juazeiro do Norte, por parte da equipe de produção do evento, uma expectativa grande para a realização do trabalho na mostra. Isso, na verdade, não me parecia tão surpreendente, uma vez que já conhecia a mítica religiosa da cidade. Entretanto, as surpresas se revelariam mais precisamente em relação à minha escolha pela utilização do ícone do Sagrado

---

valeram de suportes urbanos antes de se consagrarem nos circuitos artísticos oficiais, na década de 1980 (FARTHING, 2011).

Coração de Jesus e à importância dessa representação para a cidade. Descobri que a devoção ao ícone – cuja origem é europeia<sup>72</sup> –, tem, na configuração local do Cariri, forte apelo popular. É mantida através de rituais como os de “entronização” – quando o próprio Cristo se torna presente na imagem sacra, fundindo-se numa coisa só – e de “renovação” – momento de reafirmação dessa devoção. Dentro dessa tradição, o processo de “entronização” acontecia quando as famílias iniciavam sua vida e instalavam uma imagem do ícone religioso no lugar mais alto da casa, uma espécie de trono de onde o Cristo, como se estivesse ali encarnado, passava a proteger e cobrir de benefícios toda a família residente e devota (RELIGIOSIDADE E CULTURA, 2010).

Embora menos comum nos dias de hoje, a devoção ao Sagrado Coração de Jesus ainda está presente em famílias mais fervorosas. Também, é notória a presença entre a população local de modo geral, como pôde ser constatado durante a execução dessa ação-dispositivo pelas ruas da cidade. Durante a realização do trabalho, conforme íamos definindo os locais e partíamos para a execução das colagens, éramos surpreendidos pelas pessoas que circulavam nos arredores. Num estranhamento inicial, achei que sofreríamos algum tipo de advertência ou mesmo xingamento em resposta à “profanação” realizada – e idealizada – ao colar a imagem santa aleatoriamente pelas ruas da cidade. Primeiro, um operário de meia idade se aproximou. Logo, uma senhora gritou do outro lado da rua e correu em nossa direção, atenta para não perder seu ônibus. Depois, alguns curiosos. Então, veio o dono de uma garagem e a dona de um restaurante. Mais tarde, aproximou-se um jovem que passava pelo Centro e disse que queria um cartaz para colocar na porta da sua casa, pois era conhecido pelo apelido de Abençoado. Todos vinham pedir um cartaz para enfeitar suas salas, para colar na fachada de suas casas, para adorar aquela imagem. Ao perceber que o que se operava ali poderia ser outra ação artística, passei a pedir para cada presenteado que posasse para um retrato junto do cartaz. Como resposta, todos exibiam orgulhosamente o lambe-lambe enquanto posavam para a foto.

---

<sup>72</sup> Originário da Europa, historicamente, a devoção ao Sagrado Coração de Jesus teve origem no século XVII, em *Paray-le-Monial*, na Borgonha, na França. Seu início remonta a 1675, ano em que, segundo a tradição católica, o próprio Jesus Cristo teria aparecido a *Santa* Margarida Maria Alacoque. Ele chamava a monja da Ordem da Visitação para contemplar seu peito dilacerado. Em três aparições, o Cristo confiou mistérios à futura santa e lhe pediu para dar início a essa devoção. A tradição do culto religioso popular ao ícone veio para o Brasil durante o período colonial. Como a Igreja não conseguia atender às demandas das longínquas colônias, a população inventava meios de fortalecer sua fé, elaborando reprocessamentos culturais (CERINOTTI, 2004).



Figura 68: Sandro Ka, *Sorria!*, 2015. Fotografia, dimensões variáveis.

Neste momento, a partir desta “virada”, percebi que as intenções irônicas iniciais perdiam seu sentido e que o trabalho ganhava uma inesperada abordagem a partir da interação com o público. Essa relação era estabelecida a partir de uma familiaridade pré-existente com aquela imagem e com tudo o que ela representa. Percebi, então, que minhas intenções já não eram tão claras quanto pensava e que o trabalho já não era mais meu. Estabeleceu-se, pois, um processo vivo de trocas que colocou em xeque a intenção artística e os modos de recepção daquelas pessoas e naquele lugar. O aspecto crítico da obra mudou, tomando outro sentido: com aqueles espectadores, o trabalho foi re-significado e absorvido na ordem do dia não por seu aspecto ordinário de cartaz de rua – como era esperado –, mas sim, por ser significativo naquele contexto cultural (fig.68).

Partindo dessas reflexões, é possível retomar a questão da ironia e da importância do *contexto* para que ela produza estranhamentos e sentidos como forma de aproximação do espectador. A ironia é, assim, uma peça fundamental para compreender as formas de relação contextual a partir dessas ações-dispositivo.

Pensando no caso de *Sorria!*, em Porto Alegre – campo onde as disputas ideológicas são mais presentes – percebo que há uma rejeição da “mensagem do cartaz” – associada à uma cultura hegemônica de dominação moral – isso quando o pôster não se dilui rapidamente no circuitos de comunicação visual, o que reduz a atenção a ele direcionada e período de visibilidade (fig.69). Em Juazeiro do Norte, por outro lado – contexto marcado fortemente por essa mesma dominação religiosa –, a imagem assumiu quase que exclusivamente um caráter de adoração. De modos diferentes, nas duas cidades, a intenção irônica inicial alterou-se completamente ou, simplesmente, se desfez.



Figura 69: Registro da ação-dispositivo *Sorria!*, na Rua Duque de Caxias, no Centro de Porto Alegre/RS. Foto: Ariane Laubin. Data: 26/08/2015.



Figura 70: Registro da ação-dispositivo *Monumento*. Foto: Marcelo Chardosim. Data: 03/05/2015.

Já em *Monumento*, ao assumir o espaço destinado à figura de poder homenageada, o boneco passa a ocupar esses lugares destinados originalmente a elementos de valor. O “bobo” propõe uma discussão acerca do caráter simbólico desses elementos na cidade, à medida que substitui uma imagem de poder, já destituída de seu posto. Além disso, o bobo, diferentemente de uma estátua de bronze ou mármore, é frágil, instável e precário. As características lúdicas do brinquedo leve e cheio de ar e a intervenção de ordem efêmera dialogam ironicamente com a escultura que habitualmente deveria estar naquele lugar: pesada, sisuda e consolidada (fig.70). Essas são características que insinuam, num jogo irônico, noções de valor simbólico. O mesmo ocorre na ação *Piscina*, que se disfarça como uma atmosfera lúdica para levantar denúncias e críticas à gestão pública quanto à falta de manutenção e ao abandono dos monumentos. A diferença entre as ações é o tipo de envolvimento do público, mas a estratégia de visibilização do problema opera-se de modo semelhante.

As estratégias empregadas para gerar o efeito irônico dependem tanto da compreensão contextual, quanto do pertencimento a uma comunidade de sentido. “Sem esse componente – cumplicidade [e compartilhamento contextual] – a ironia pode não ser percebida como tal, resultar inócua, sendo tomada em sentido literal ou não considerada em toda a extensão de sua potencialidade provocativa” (CARVALHO, 2012a, p.52). Para ter disparado seus atributos peculiares, a ironia necessita do compartilhamento de códigos comuns, de um contexto comum, ou seja, elementos comuns a um universo conceitual e situacional partilhado entre artista e espectador, solicitando uma proximidade cultural e ideológica (CARVALHO, 2012a).



Figura 71: Registro da ação-dispositivo *Piscina*. Praça da Alfândega, em Porto Alegre/RS.

Foto: Sandro Ka. Data: 17/08/2015.

No caso de *Piscina*, de modo singular e bastante ilustrativo para as intenções desta pesquisa, a ação foi apropriada pelos mais diferentes públicos, revelando diversos extratos sociais completamente articulados, trazendo a questão do *público* à reflexão. A experiência – em forma de brincadeira, a partir da re-significação de um monumento –, em diversos momentos, possibilitou o compartilhamento da experiência e do espaço por pessoas de diferentes classes sociais, faixas etárias, identidades de gênero, orientações sexuais, raças/etnias, citando apenas as impressões mais evidentes a olho nu (fig.71). Tornou-se uma re ligação a um monumento histórico, o que contribui para a evocação de lembranças que podem ser compartilhadas e disseminadas entre diferentes grupos sociais, que, a partir de suas narrativas, podem integrar a construção de diversos eventos, inclusive a própria história da cidade (GIBROWSKI, 2014).



Figura 72: Registro da ação-dispositivo *Piscina*. Praça da Alfândega, em Porto Alegre/RS.

Foto: Michele Frantz. Data: 17/08/2015.

A experiência dessa ação-dispositivo revelou, igualmente, situações paradoxais, como a aproximação inicialmente arisca e depois extasiada de crianças empobrecidas – talvez em situação de rua –, e de outras crianças – aparentemente de classe média – que se comportavam como se estivessem entrando num brinquedo pago de um shopping center. Também reafirmou hierarquizações sociais, como no momento em que duas mulheres jovens brancas, aparentemente de classe média, se aproximaram da fonte e pediram para as mesmas crianças pobres e negras se retirarem da piscina para que pudessem fazer uma foto e postar em seus perfis nas plataformas de redes sociais.





Figura 73: Registro da ação-dispositivo *Piscina*. Praça da Alfândega, em Porto Alegre/RS. Foto: Michele Frantz. Data: 17/08/2015.

Ao longo do dia, um grande número de pessoas interagiu com a ação, seja fisicamente ou através da resposta “viral”, disparada pela divulgação de diversos meios de comunicação, como sites e plataformas de redes sociais, ocorrida ao longo do dia. Isso aponta novas possibilidades de mensuração da ação artística. Durante o dia, conforme o público ia intervindo na ação, eu sugeria a publicação de fotos e postagens em seus perfis em redes sociais com a *hashtag*<sup>73</sup> *#piscinadaalfandega*, criada durante a execução da ação com o objetivo de facilitar o mapeamento do conteúdo produzido e divulgado via internet.

Também como estratégia de divulgação, propus outras ações dirigidas com objetivo de estimular a produção de um fato midiático: o lançamento de um release e um trabalho de assessoria de imprensa, realizado por mim, voltado às editorias de Arte e Cultura de veículos de mídia e TV; e a criação de um evento como forma de chamariz na plataforma de rede social *Facebook*. No release, objetivando chamar a atenção e ocupar o espaço de visibilidade pretendido, enfatizei no texto dois aspectos centrais: a situação de abandono dos monumentos da cidade e, ao mesmo tempo e a criação de um evento para incentivar a socialização e formas de ocupação nos espaços públicos.

Como resposta, no dia da intervenção, o jornal *Correio do Povo* (fig.74) publicou uma nota discreta, informando sobre o acontecimento – embora no dia anterior tivesse publicado já uma matéria em seu site. Porém, ao longo do dia, outros agentes foram chegando para cobrir a atividade, como um fotógrafo do jornal *Zero Hora* que produziu um ensaio visual que logo fora divulgado no site e na *fanpage* (*Facebook*) do veículo. Imediatamente, tomou proporções de “viralização” e chamou a atenção de outros meios de comunicação – sobretudo mídia impressa e de internet – que vieram cobrir o acontecimento. Penso que, a ampla cobertura tenha sido estimulada em virtude da competitividade entre os veículos e, especialmente, pela dimensão do espetáculo presente na ação.

---

<sup>73</sup> Expressão utilizada entre os usuários de plataformas virtuais de redes sociais com a função de criar categorias de conteúdos publicados da internet, de forma a produzir situação de compartilhamento e interação entre os sujeitos.



Figura 74: Jornal Correio do Povo, Caderno Arte e Agenda, pág. 4.

Data: 17/08/2015.

No dia seguinte da sua realização, a ação-dispositivo foi destaque nos principais jornais impressos do estado: no jornal *Zero Hora*, ocupou a contracapa inteira da edição junto à chamada "Fonte criativa" (fig.75); e no *Correio do Povo*, com destaque na capa do jornal e matéria na editoria Geral, com os títulos "Fonte vira piscina de bolinhas" (fig.76) e "Piscina de bolinhas na praça" (fig.77). Em ambos os casos, a cobertura ocupou espaços não convencionais para a cobertura de acontecimentos de âmbito artístico-cultural. Também, foi matéria no jornal impresso *Metro*, que destacou a ação como "intervenção colorida contra o descaso" (fig.78), e no jornal online *O Sul*, a figura do artista como destaque na coluna social, "esbanjando talento" (fig.79). Além disso, recebeu espaço em vários sites, como *ClicRBS*, *Correio do Povo* e *Sul21*, e em blogs diversos. Na plataforma de rede social *Facebook*, também ganhou visibilidade em perfis privados e em *fanpages* institucionais, como o de *Zero Hora*, na qual registrava, até o dia 30 de agosto, quase duas semanas após sua realização, centenas de compartilhamentos e milhares de curtidas.

Analisando ainda a perspectiva do alcance editorial, é possível considerar que, na medida em que a mídia local deu ampla cobertura à ação, para além da visibilidade, há uma distinção que se reproduz de forma hierárquica. Lugares como capa e contracapa distinguem-se como espaços de grande relevância dentro de um jornal impresso, pois aferem julgamento de importância aos acontecimentos. E sobre essas questões é possível refletir acerca do papel da mídia na legitimação do campo artístico.

# CORREIO DO POVO

ANO 120

ANO 120 | Nº 322

PORTO ALEGRE, TERÇA-FEIRA, 18 DE AGOSTO DE 2015

SC, PR - R\$ 2,00 | RS - R\$ 1,50



No RS, conforme Detran, total de 227 empresas já cumpriu com a sua obrigação **PÁGINA 14**

## LAVA JATO Cerveró, Baiano e Camargo condenados

As penas são por corrupção e lavagem de dinheiro. Até agora, 33 já foram considerados culpados **Página 4**

### ZOOBOTÂNICA

Fundação pode sair da lista de extinção

A secretária estadual do Meio Ambiente e do Desenvolvimento Sustentável, Ana Pellini, disse ontem que o projeto de lei que propõe a extinção da Fundação Zoobotânica precisa ser revisto. "O projeto é ruim e temos que rever essa posição", disse, ao falar num megafone para servidores e estudantes que protestavam contra o projeto na frente da secretaria, no Centro em Porto Alegre. **PÁGINA 3**

### ECONOMIA

BC mostra como vai ficar o PIB até 2016

A economia vai demorar mais tempo para se recuperar, segundo os mais de cem economistas do mercado financeiro consultados pelo relatório semanal Focus do Banco Central (BC). Divulgado ontem, o relatório aponta que o Produto Interno Bruto (PIB) deverá "encolher" não somente neste ano, mas também no ano que vem. É a primeira vez que os economistas acreditam que o PIB ficará negativo em 2016. **PÁGINA 6**

**DESMANCHES**  
Cadastramento vai até quinta

**PROBLEMAS**  
Fiscais da Receita em greve

**PÁGINA 5**

**CENTRO**  
Fonte vira piscina de bolinhas



Intervenção foi ideia de artista plástico para tese de mestrado na Ufrgs. Proposta é observar interação do público com a arte nos espaços urbanos **PÁGINA 15**

Figura 75: Jornal Correio do Povo, Capa, pág. 1. Data: 18/08/2015.

## Geral



## Fogo simbólico aceso na prefeitura

■ O Fogo Simbólico da Semana da Pátria foi aceso na Prefeitura de Porto Alegre ontem à tarde, onde ficará até 1º de setembro, quando será conduzido para o Monumento ao Expedicionário. A centelha foi trazida de Uruguaiana. "O Brasil vive um momento de crise ética, política e econômica. Que esta chama seja uma rerepresentação da esperança, para que continue acreditando em um país melhor", disse o prefeito José Fortunati. Uma caravana passará por 300 municípios gaúchos nos próximos dias.

# Piscina de bolinhas na praça

A fonte 'A Samaritana', na Alfândega, é utilizada para uma obra do artista plástico Sandro Sá

As cores e a alegria de uma piscina de bolinhas transformaram a fonte 'A Samaritana', na Praça da Alfândega, Centro Histórico de Porto Alegre. O artista plástico e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Poéticas Visuais da UFRGS, Sandro Ka, buscou chamar atenção com uma intervenção urbana na tentativa de revitalizar temporariamente um espaço público. "Os monumentos estão largados na nossa cidade. Eles têm valor histórico e artístico, porém não são percebidos dessa forma pela população", explicou.

O espaço criado para ser ocupado por água, foi abastecido por bolas coloridas das 8h às 18h. Nesse período, os visitantes foram os mais diversos. "Tive um público bem variado, de moradores da própria praça a profissionais que trabalham com essa temática", relatou o artista. A piscina foi espaço de muitas fotos e diversão, principalmente, para as crianças, que não queriam deixar o local. A interação dos diferentes públicos será observada, analisada e descrita na dissertação do pesquisador.

Outras ações como essa foram realizadas em outros momentos em bustos deprezados na cidade. No local do homenageado, um boneco "joão-bobo" foi colocado. "É uma maneira irônica de questionar, até mesmo



Ação quer chamar a atenção das pessoas para os monumentos históricos da Capital

politicamente, a conservação dos patrimônios e espaços públicos. A Alfândega, por exemplo, é um ambiente ermo, que precisa ser mais ocupado." Para o artista, mesmo

após a revitalização da praça, ela não é usada da melhor maneira, sendo ponto de passagem e visitação apenas na época da realização da Feira do Livro.

## IMIGRANTES 18,2 mil concessões de trabalho

Entre janeiro e junho deste ano, o Ministério do Trabalho e Emprego (MTE), por meio da Coordenação Geral de Imigração, concedeu 18.213 autorizações de trabalho para estrangeiros entre temporárias e permanentes. A maior parte, 14.771, foram para os estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Ceará. Em termos de escolaridade, mais de 10,4 mil dos trabalhadores estrangeiros têm ensino superior completo, outros 6,4 mil concluíram o ensino médio e 921 têm mestrado. A maioria tem idade entre 20 e 49 anos, naturais dos Estados Unidos e atuais, principalmente, nas áreas de ciências e artes. As autorizações de trabalho para profissionais do Mercosul somaram 511, com Argentina, Colômbia, Venezuela e Peru, liderando os pedidos. Na comparação com o primeiro semestre do ano passado, houve uma redução de 2.787 autorizações de trabalho.

50% grêmio  
50% inter  
100% daqui

Há 8 anos, somos 100% Rio Grande.

Maior programação local, transmissão HD e uma razão de existir: você.

RECORDERIO GRANDE DO SUL

Sabrina Sato André Haar Ana Hickmann Alexandre Mota

Figura 76: Jornal Correio do Povo, editoria Geral, 15, pág. 1. Data: 18/08/2015.



EDIÇÃO CONCLUÍDA ÀS  
23:30

### GISELE LOEBLEIN



*Agronegócio foi a principal origem das exportações gaúchas em julho, com 71,3% dos embarques.*

**PÁGINA 15**

### TULIO MILMAN



*Na corrida e na vida, temos maneiras muito erradas de medir as coisas.*

**PÁGINA 31**

### DIOGO OLIVIER

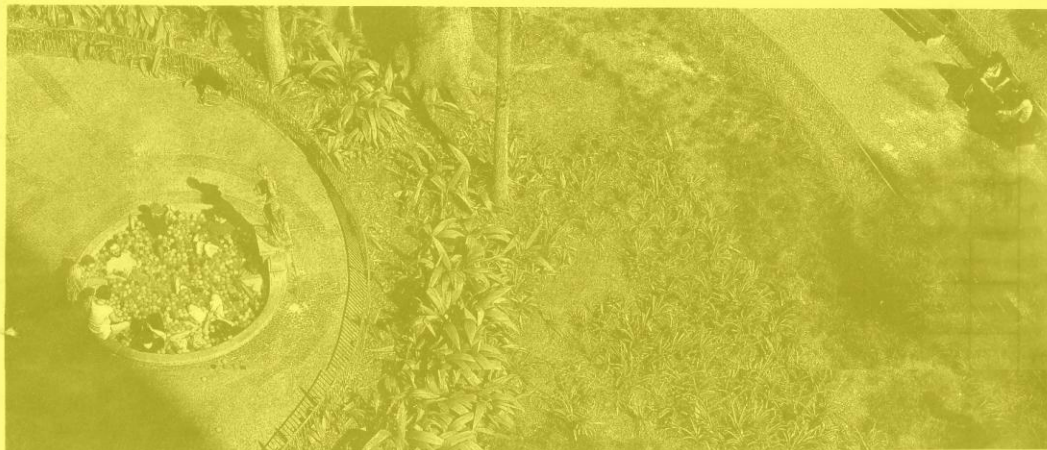


*“Magic Douglas” e outros apelidos que os jogadores do Grêmio ganharam da torcida.*

**PÁGINA 34**



**JÁ FOI DITO** *“Nem todos os artistas são jogadores de xadrez, mas todos os jogadores de xadrez são artistas.”* **MARCEL DUCHAMP (1887-1968)**



## Fonte criativa

O monumento *A Samaritana*, na Praça da Alfândega, ficou bem mais chamativo ontem, quando o artista Sandro Ka (à esquerda) o preencheu com bolinhas coloridas. A ação, batizada de *Piscina*, foi idealizada em pesquisa de mestrado no Instituto de Artes da UFRGS. O objetivo, nas palavras do autor, é instigar “uma reflexão sobre a situação de abandono dos monumentos públicos e sobre a revitalização dos espaços públicos da cidade”.

Leia reportagem completa e assista ao vídeo da intervenção em [zhora.co/piscinaSK](http://zhora.co/piscinaSK)

#### REDAÇÃO

Avenida Ipiranga, 1.075  
CEP 90169-900  
Porto Alegre (RS)  
(51) 3218-4300  
[leitor@zerohora.com.br](mailto:leitor@zerohora.com.br)

#### ATENDIMENTO AO ASSINANTE

[assinante@rbs.com.br](mailto:assinante@rbs.com.br)  
De Porto Alegre e celular:  
(51) 3218-8200  
Demais cidades:  
0800.642.8200

#### PARA ASSINAR

0800.642.8222  
[zerohora.com/assinaturas](http://zerohora.com/assinaturas)  
**COMERCIAL**  
(51) 3218-4900  
[comercial@zerohora.com.br](mailto:comercial@zerohora.com.br)

#### ANÚNCIOS

[anunde@gruporbs.com.br](mailto:anunde@gruporbs.com.br)

#### TELEANÚNCIOS - (51) 32.139.139

Loja virtual para classificados:  
[zhclassificados.com.br](http://zhclassificados.com.br)

#### ATENDIMENTO

#### PONTO DE VENDA

0800.642.4088

#### RBS PUBLICAÇÕES

[rbspublicacoes.com.br](http://rbspublicacoes.com.br)  
0800.051.3323

Figura 77: Jornal Zero Hora, Contracapa, pág. 40. Data: 18/08/2015.



Figura 78: Jornal Metro. Pág: não identificada: 18/08/2015.

### **Bolinhas coloridas**

● Sandro Ka evidenciou talento e criatividade na intervenção com bolas de plástico enchendo o lago da fonte "A Samaritana", na Praça da Alfândega, e chamando a atenção para o descuido total com parques e monumentos da capital. Grande Sandro Ka, esbanjando talento.

Figura 79: Jornal O Sul, Coluna Sociedade, pág. 36. Data: 19/08/2015.

Retomando a discussão deste capítulo acerca dos modos de compartilhamento, no desenvolvimento das ações-dispositivo, o papel do público constitui-se como peça fundamental.

Partindo da premissa apontada pelo do pesquisador e curador brasileiro José Teixeira Coelho, de que “não existe um público de arte, mas públicos de arte” (COELHO, 2000 *apud* MOSTESQUI, 2009, p.176), a pesquisadora e antropóloga mexicana Ana Rosas Mantecón (2009) questiona qual o papel do público - este que se produz somente “no encontro com as ofertas culturais, não preexiste a elas” (p.178). Ou seja, o público se estabelece nessa relação.

Trata-se de uma posição em um contrato cultural; assume modalidades que variam historicamente, são produto da negociação desigual de *pactos de consumo* e vão se transformando em relação aos processos que ultrapassam o campo cultural. Dentro deste, o papel transforma-se em um referente identitário e de adscrição (oferece respostas às inquietudes sobre quem somos e a que lugar pertencemos) a partir do qual os públicos relacionam-se com o que é produzido no campo, com outros agentes do campo (artistas, críticos, outros públicos, etc.) e no exterior do campo, transcendendo a relação com as ofertas culturais e impactando outras dimensões da vida social. Ao pensar a noção de público neste sentido, reconhecemos que “ser público não é uma mera atividade; é uma condição, um modo de existência dos sujeitos” que se entrecruza com outras modalidades de ser em sociedade (MANTECÓN, 2009, p. 178).

Em relação a essa noção estabelecida sobre as práticas de consumo cultural, Montecón (2009) se refere às “formas de estar juntos” e “à situação literal da co-presença” (p.202). Desse modo, “ao entrar em relação com outras instituições e equipamentos coletivos, geram transformações nos modos de habitar e interagir nos âmbitos urbanos e rurais, maneiras diferentes de conceber as relações sociais e a vida cotidiana” (p.204).

O envolvimento do público relacionado à questão contextual também é determinante para a percepção acerca da dimensão política de obras da arte, como essas ações. Segundo o filósofo Jacques Rancière (2012), esse caráter – condição contemporânea de algumas propostas artísticas – é constituído a partir de uma ideia de dissenso própria da política. Ou seja, uma política ligada ao conflito de “vários regimes de sensorialidades” coexistentes, viabilizados por sua eficácia estética e por sua imprevisibilidade. Ou seja, na “[...] eficácia de uma suspensão de



qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado” (RANCIÈRE, 2012, p. 58).<sup>74</sup>

Ao propor a inserção das ações-dispositivo em contextos diferentes, produziram-se possibilidades diversas de ser, a partir das desconexões e rupturas de um trabalho artístico que não se situa somente em uma única possibilidade de significação, mas, sim, na polissemia de sentidos que são frutos de dissensos. Sua dimensão política se centra em sua pluralidade de sentidos e não numa ideia hierárquica da relação entre artista e espectador. Estabelece-se na situação contextual e na imprevisibilidade de sua instauração e não na relação transmissão- interpretação de mensagens. Implica, assim, na possibilidade múltipla de sentidos e no modo como se pode articular considerando seus diferentes espectadores. Trata-se de uma relação mais imediata entre arte e vida (RANCIÈRE, 2012) pois, em articulação com o pensamento de Bourriaud (2009), “[...] a obra de arte funciona como o término provisório de uma rede de elementos interconectados, como uma narrativa que prolonga e reinterpreta as narrativas anteriores” (p.16).

No mesmo sentido, é possível pensar no “ato criador”, segundo a descrição elaborada por Duchamp (1975), como uma cadeia de reações e processos subjetivos que é atravessada por uma série de sentimentos – tampouco conscientes – que produzem uma diferença, ou seja, algo novo ou o “elo” entre o aquilo que o artista desejava e o de fato se realizou. O “coeficiente artístico” duchampeano seria como o resultado de uma relação aritmética que corresponde ao que permanece implícito embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente (DUCHAMP, 1975). Ou seja, a obra é realizada tanto pelo artista quanto pelo espectador numa articulação contextualmente marcada. E, se o público é parte integrante da criação, “[...] as variantes relacionadas aos diferentes contextos de

---

<sup>74</sup> Essa noção de política contrapõe ao entendimento mais comum do termo, que afirma uma condição ligada a formas que revelam os estigmas da dominação, a ridicularização dos ícones dominantes e os deslocamentos de seus lugares próprios. Nesta compreensão, a política continua a afirmar questões de poder e posicionamentos sócio-culturais conectados ao sistema dominante para serem reconhecidos; nessa leitura, põe em evidência – no caso da arte – as intenções do autor e os modelos pré-estabelecidos da relação entre espectador e obra. Ou seja, supõe ser previsível a relação de causa e efeito entre o trabalho do artista e a reação do público. É como se as formas sensíveis de produção artística tivessem uma relação de continuidade com as formas sensíveis de quem as recebe e necessitassem de um entendimento dos signos propostos pelo artista e de uma correspondência de significação entre o que se propôs e o que deveria ser significado (RANCIÈRE, 2012).

exibição são também fundamentais para esta atividade criativa do público” (FREIRE, 2006, p.35).

O artista torna-se um manipulador de signos, mais do que um produtor de objetos de arte, e o espectador, um ativo leitor de mensagens mais do que um contemplador estético ou um consumidor de espetáculo. É por isso que o procedimento do *ready-made* duchampiano, a fotomontagem e a apropriação do pop são significativos ao apontar para o papel da arte como signo social, misturado a outros signos num sistema de produção de valor, poder e prestígio (FOSTER, 2014 *apud* FREIRE, 2006, p.17).

Conforme diz Bourriaud (2009),

“São os espectadores que fazem os quadros”, dizia Marcel Duchamp: a frase só adquire sentido quando a relacionamos com a intuição duchampiana sobre o surgimento de uma cultura do uso, na qual o sentido nasce de uma colaboração, de uma negociação entre o artista e as pessoas que vêm observá-la. Por que o sentido de uma obra não há de provir do uso que lhe é dado, além do sentido que é conferido pelo artista? É essa a aceção daquilo que poderíamos nos arriscar a chamar de *comunismo formal* (BOURRIAUD, 2009, p.17, grifo do autor).

Essas reflexões se afinam ao sentido de “política da arte” proposta por Rancière; referem-se, pois, às colaborações e compartilhamentos de experiências entre artista e espectador como numa rede de relações. “Não é mais um ponto final: é um momento na cadeia infinita das contribuições” (BOURRIAUD, 2009, p.17).

Esta dimensão proposta por Rancière (2012) corresponde a uma “eficácia estética”, própria do regime da arte, e que “significa propriamente a eficácia da suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas de arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado”.

[...] é a eficácia da própria separação, da descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais os espectadores, os leitores ou os ouvintes se apropriam desta. A eficácia estética é a eficácia de uma distância e de uma neutralização (RANCIÈRE, 2012, p.56).

Segundo Rancière (2012, p. 55), o que a eficácia da arte contrapõe à moral da representação “é simplesmente a arte sem representação, a arte que não separa a cena da performance artística e a da vida coletiva”. É uma estratégia presente em obras e ações artísticas, como as ações-dispositivo, que propõem mudar referenciais do que é visível e enunciável, e que trazem outras possibilidades de correlação de sentidos por meio de rupturas. Tratam-se de ações artísticas que produzem dissensos e mudam as coordenadas do representável.

As formas da experiência estética e os modos da ficção criam assim uma paisagem inédita do visível, formas novas de individualidades e conexões, ritmos diferentes de apreensão do que é dado, escalas novas. Não o fazem da maneira específica da atividade política, que cria formas de enunciação coletiva (nós). Mas formam o tecido dissensual no qual se recortam as formas de construção de objetos e as possibilidades de enunciação subjetiva próprias à ação dos coletivos políticos. Enquanto a política propriamente dita consiste na produção de sujeitos que dão voz aos anônimos, a política própria à arte no regime estético consiste na elaboração do mundo sensível do anônimo, dos modos do *isso* e do *eu*, do qual emergem os mundos próprios do *nós* político (RANCIÈRE, 2012, p. 65, grifos do autor).

Assim, é possível dizer que as intervenções urbanas propostas no contexto desta pesquisa são tipos de trabalho que se relacionam com esse conjunto de práticas artísticas desenvolvidas como possibilidades de repolitização da arte, conforme as reflexões de Rancière (2012). Sua realização refletiu “uma incerteza mais fundamental sobre o fim em vista e sobre a própria configuração do terreno, sobre o que é política e sobre o que a arte faz” (p.52), reafirmando “[...] a suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado de comunidade” (p.57). A imprevisibilidade da correlação entre o espaço da rua como suporte, o público como participante e os aspectos culturais de cada cidade foram condicionantes para a instauração das ações-dispositivo. Ao interagir, o público traz outras verdades; ou melhor, as suas verdades.

A realização desses trabalhos renova a ideia que mobiliza toda esta pesquisa. Evidencia, assim, que toda ação voltada ao espaço urbano é política à medida que se articula a diversas esferas e propõe inúmeros agenciamentos, seja de público ou de instituições. O espaço público agencia modos de agir e modos de se relacionar inimagináveis em processos de investigação artística que se estabelecem no percurso criação, instauração e modos de exibição, no itinerário ateliê-galeria.

De modo bastante revelador, por exemplo, as especificidades ligadas à não realização do projeto original no caso de *Piscina* permitiram estruturar a pesquisa e compreender, conforme o tempo foi passando, os limites entre o desejável e o realizável frente à impossibilidade de ter completo controle da situação e à falta de controle de uma ação que se propõe a ser realizada no espaço urbano. Dificuldades como as tentativas de marcação de agenda com entidades responsáveis, o fechamento da praça inicialmente escolhida para reformas, a transladação do monumento desejado para outro local da cidade, as retomadas de reuniões, as novas e controversas liberações, bem como uma ocupação de moradores de rua na forma de “residência fixa” junto ao novo monumento escolhido numa das principais praças da cidade são exemplos de situações que ajudam a compreender o tipo de arena que envolve a manutenção, a presença e a realização desse tipo de ação. De modo também elucidativo, sua realização, tanto quanto na ação *Monumento*, trouxe à tona o conturbado histórico de alguns monumentos públicos em sua relação com a cidade: trajetórias envoltas em descaracterização e desmonte, deslocamentos espaciais, ausência de informações precisas sobre sua memória, indícios sobre um processo truncado de falta de diálogo entre sociedade civil e gestão e, principalmente, apontamentos quanto à necessidade de reflexão sobre o sentido da sua existência, hoje, no contexto urbano. Sobretudo, evidencia os paradoxos e paradigmas da Arte Pública como uma questão atemporal e ainda pertinente.

Por fim, as práticas de intervenção urbana dão visibilidade a uma complexidade de outras operações que, neste caso, são partes fundamentais do processo – como demandas de produção cultural que comumente não são visibilizadas na instauração de obras de arte. A realização da obra em si é, neste caso, somente uma etapa do processo de instauração de um trabalho de se realiza no espaço público. A obra, enquanto acontecimento (situação) é o momento chave que conecta a intenção a seus possíveis desdobramentos. Um trabalho de intervenção urbana não se encerra em si: é um projeto de articulação ampla com diversos espaços, tempos e agentes. Em sua dimensão política, os trabalhos pensados enquanto ações-dispositivo trouxeram para o mesmo espaço compartilhado possibilidades de relação não experienciadas por mim até então. Isso se deve ao fato de que

A política, [...] é algo como uma necessidade imperiosa para a vida humana e, na verdade, tanto para a vida do indivíduo como da sociedade. Como o homem não é autárquico, porém depende de outros em sua existência, precisa haver um provimento da vida relativo a todos,

sem o qual não seria possível justamente o convívio. Tarefa e objetivo da política é a garantia da vida no sentido mais amplo (ARENDR, 2002, p.17).

E o que fica além da experiência compartilhada?

Nesse conjunto de especificidades próprias das intervenções urbanas, colocaram-se questões operacionais e conceituais em relação à sua realização. Embora sejam de natureza efêmera, as ações são capazes de se desdobrar em novas obras, como se pode perceber a partir dos registros e documentos processuais. Mas, ao fotografar, quando estava produzindo registros, documentos ou obras de arte? Com que condições e intenções eu poderia definir a função desses registros? E de que forma poderia trazer para o espaço expositivo a experiência vivida no contexto urbano, sem perder sua vitalidade e sem que se torne somente um vestígio, um registro asséptico de um acontecimento?



## 4 ENTRE DOCUMENTO E OBRA: O ESTATUTO DA IMAGEM EM REGISTROS DE INTERVENÇÃO URBANA

A fotografia tem sido um recurso de produção recorrente em minha pesquisa, desde a realização das obras que envolviam o princípio de colagem, principalmente nas relações entre objetos – conforme apontado no primeiro capítulo desta dissertação. Nesses trabalhos, o recurso fotográfico era entendido com um meio auxiliar para compreender o funcionamento de aspectos ligados especialmente à forma – como escala, proporção e luz. Auxiliava, também, na definição de frontalidade e outros modos de vista das obras. Habitualmente, esses registros eram realizados por mim ou por algum profissional, em ambientes de estúdio e voltados à catalogação, à divulgação dos trabalhos e, conseqüentemente, como material de apoio a eventuais exposições.

Diferentemente desses registros funcionais onde se operava o interesse pelo protagonismo da obra e a busca por uma neutralidade asséptica da imagem fotográfica, nos trabalhos atuais elaborados no espaço público não há como ignorar as articulações contextuais como os elementos do entorno e os passantes. Nesse contexto de inserção, a fotografia assume outro papel. Trata-se de uma ação que opera em oposição aos trabalhos elaborados para o cubo branco: no caso das propostas de intervenção urbana, “sem o isolamento da obra é preciso aceitar a heterogeneidade de um conjunto” (BUREN, 2001, p.192) que, inevitavelmente, passa a ser parte dos trabalhos. Essas condições levantam questões acerca do estatuto dessas fotografias produzidas a partir dos registros das ações-dispositivo, revelando problematizações a respeito das inter-relações que mesclam na mesma imagem sentidos de *documento* e *obra*.

O texto que segue propõe uma reflexão sobre o papel assumido pela fotografia em minha pesquisa. Esse papel nem sempre é o mesmo: ora assume o caráter de registro e pretende uma “estética” fria, distanciada, documental; ora assume o estatuto de um trabalho autônomo que carrega potencialidade poética, estética e formal. Proponho, assim, um comentário acerca dos registros que intercalam noções híbridas que partem do mesmo lugar, ou seja, são derivações das intervenções realizadas. Tanto um quanto o outro têm dimensão narrativa, sob

certo aspecto, e podem assumir seu lugar em uma exposição projetada para uma galeria do tipo “cubo branco”. A reflexão sobre o estatuto dessas imagens – entre documento e obra – tem como fio condutor as reflexões decorrentes da prática e do uso da fotografia nas ações-dispositivo *Monumento*, *Sorria!* e *Piscina*. Na medida em que foram sendo produzidas as intervenções, foram sendo deflagradas suas problemáticas.

A percepção em relação ao papel da fotografia em meu trabalho se deflagrou após a realização dos primeiros estudos de intervenção urbana e, mais precisamente, frente à necessidade de elaborar trabalhos para a exposição *Viveiros*<sup>75</sup>, realizada em agosto de 2014, na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (PBSA/IA/UFRGS), em Porto Alegre/RS. A mostra reuniu objetos, entre obras e documentos de trabalho, relacionados aos processos artísticos dos artistas-pesquisadores expositores – meus colegas egressos do curso de mestrado cuja ênfase é em Poéticas Visuais (2013) – e o propósito da curadoria era apresentar as articulações entre as obras e seus documentos processuais, compreendidos como elementos fundamentais em pesquisas em arte.

Para a exposição, pensando na condição de materiais de trabalhos que pudessem referenciar minhas pesquisas selecionei três fotografias produzidas durante a realização da primeira etapa da ação-dispositivo *Monumento* e uma girafa inflável idêntica à utilizada no trabalho e que havia se rasgado após se aventurar pela cidade.

Inicialmente proposto como um objeto documental, a intenção ao expor o brinquedo junto às imagens fotográficas era agregar informações a respeito da ação realizada: o brinquedo estava lá na condição de ferramenta de trabalho – tal como as tintas e pincéis o são para uma pintura, ou como filmes e fotografias, para uma obra de videoarte. Em meio à montagem da exposição, sua forma de exibição foi elaborando-se como uma instalação a partir da reunião do João-bobo e de um cubo expositivo. Foi finalizada com uma placa de metal em sua parte frontal em que estava inscrito o título, *Monumento* (fig.80). Ao receber o emplacamento, a girafa inflável disposta sobre o pedestal expográfico parecia se converter de brinquedo a monumento<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> Exposição coletiva, com curadoria de Marilice Corona e Flávio Gonçalves, realizada no período de 03 de julho a 14 de agosto de 2014.

<sup>76</sup> Esse trabalho, elaborado em tais circunstâncias acabou por indicar pontos de estranhamento e, também, revelações sobre meu processo de trabalho. Além de reverberar na solução plástica do emplacamento de





Figura 80: Sandro Ka, *Monumento*, 2014.  
Instalação, dimensões variáveis.  
Foto: Wesley Stutz. Data: 03/07/2014.

Por sua vez, o conjunto das fotografias intitulado *Bobo*, em virtude de seus aspectos compositivos elaborados como um retrato oficial, mostrando os bustos em destaque como numa pose, configurava uma atmosfera rememorativa à situação de “reinauguração” daqueles monumentos (fig.81 a 83). Agrupadas numa espécie de nicho, as fotografias cercaram a instalação, sugerindo outras articulações entre as vistas do monumento e do monumento em relação a suas vistas (fig.84). Produziu-se, assim, um terceiro diálogo sobre o espaço, como se sua montagem rememorasse o acontecimento realizado no espaço público e produzisse uma espécie de auto-referência. Ao serem exibidas no cubo branco, as obras criavam um simulacro do acontecimento, reafirmando as relações dicotômicas e imbricadas de galeria/rua e dentro/fora.

---

reinauguração dos pedestais abandonados na segunda etapa da ação-dispositivo *Monumento*, realizada um ano depois.



Figura 81: Sandro Ka, *Bobo*, 2014, Fotografia, 60x40cm.



Figura 82: Sandro Ka, *Bobo*, 2014, Fotografia, 40x60cm.



Figura 83: Sandro Ka, *Bobo*, 2014, Fotografia, 40x60cm.



Figura 84: Conjunto de obras exposto na mostra *Viveiros*, PBSA/IA/UFRGS. Foto: Wesley Stutz. Data: 03/07/2014.

As escolhas quanto à forma de exposição desses trabalhos produziram novas problemáticas à pesquisa, sobretudo em relação ao aspecto de dualidade envolvendo esses elementos inicialmente propostos somente como documentos de trabalho.

Ao ir para a rua fazer os primeiros estudos da ação *Monumento* – que produziram essas imagens –, me muni de equipamento fotográfico com o objetivo de registrar as ações. Buscava, também, sua utilização de modo que fosse funcional ao entendimento da obra. Em outras palavras, a fotografia aqui entrava com um papel funcional, acessório. Havia um indício de que poderia servir como apoio à pesquisa, ainda que em funções indicadoras das ações. Entretanto, constatei, a partir da montagem dessa exposição, que a imagem não se apresentava somente como registro de uma ação. De modo mais evidente, a potência discursiva dos estados de transitoriedade presentes nestes trabalhos envolvendo conceitos aparentemente opostos – como espaço urbano e espaço expositivo, acontecimento e registro, documento e obra – se deflagrou. Passou, assim, a servir como um parâmetro investigativo na execução das ações-dispositivo seguintes. Essa condição leva à busca por equipamentos com capacidades técnicas melhores e com maior abrangência de formas de captura, desde câmeras fotográficas profissionais até registros em celular. Nestes momentos, tornava-me cada vez mais consciente de que as fotos não eram somente um mero documento de trabalho ou registro para a pesquisa: assumiam o caráter de construção de uma narrativa, até mesmo uma certa ficcionalização das ações.

Na contramão da ideia de permanência associada à noção habitualmente relacionada àquilo que o senso comum designa como objetos de arte, a condição de efemeridade é um dos aspectos mais representativos em ações de intervenção

urbana. Por se caracterizarem como acontecimentos, situações, e por se tratarem de trabalhos que levam em consideração as especificidades dos locais de inserção, instauram-se noutro espaço e noutro tempo, como “obras do instante ou do desenrolar de um processo” (FREIRE, 2006, p.43). Assim, seus modos de perdurar no tempo se dão pela via de documentos processuais capazes de perenizar “o gesto fugaz” (p.43); meios esses de se inscrever na memória e, por conseguinte, na história e na legitimação institucional. É o que ocorre, por exemplo, com os trabalhos *Ensacamento*, do 3NÓS3, e *Sobrevivência*, de Eduardo Srur, anteriormente analisados, que, após sua realização – imediatamente ou com o passar do tempo – se desdobraram na forma de anotações, desenhos e esboços de projetos não realizados, entre outros documentos vetores que, inseridos nos sistemas mercadológicos e institucionalizados da arte, passam a ser legitimados como obras.

Entre essas práticas, a fotografia tem lugar central. Nesses trabalhos, a imagem fotográfica, como documento processual produzido a partir da ação realizada, “percorre a distância do espaço externo ao interno”, sugerindo um intervalo “entre a experiência e a informação”, assumindo assim um sentido de transitoriedade, como “zonas de passagem”. Com o caráter de documento, a fotografia carrega em si o dado de uma “presença ausente” (FREIRE, 2006, p. 51). Entretanto, esse é um sentido documental que se estabelece de forma diferente do papel atribuído à fotografia desde seu surgimento, na primeira metade do século XIX, até o final do século XX, quando predominava a ideia de uma função exclusivamente utilitária de registro fiel da realidade.

Embora originalmente a palavra documento se referencie a “ensinar” – do latim, *documentum* –, seu sentido mais usual pressupõe a noção de atestado de verdade. Ou seja, comprova que algo é real ou verdadeiro, mesmo que essa condição esteja determinada a partir de uma escolha – como a do historiador – (LE GOFF, 2003)<sup>77</sup>. Em outras palavras, o documento carrega o pressuposto da verdade, papel esse conferido equivocadamente à fotografia (ROUILLÈ, 2009). Segundo Rouillè (2009), esse “regime documental” (p.27) era atribuído equivocadamente, durante muito tempo, à imagem fotográfica por sua suposta objetividade mecânica e precisa que se associava perfeitamente aos valores da modernidade e da industrialização. Nesse contexto, cabia à “fotografia-documento” referir-se ao

---

<sup>77</sup> A noção de documento vem a se problematizar no século XX, com a ampliação de categorias associadas ao seu sentido e chegando à sua exacerbação na era tecnológica, com o surgimento do computador, o que provocou uma “revolução documental” (LE GOFF, 2003).

“palpável, material, preexistente, a uma realidade desconhecida, em que se fixa com a finalidade de registrar as pistas e reproduzir fielmente a aparência” (p. 62). Em virtude de todo seu processo de criação, no entanto, essa reprodução da verdade estivesse mais ligada à produção de crenças e de certezas, ou seja, àquilo que se convencionou como verdade (ROUILLÈ, 2009).<sup>78</sup> Nesse sentido, a fotografia não se trata de um documento, está apenas provida de um “valor documental, variável segundo as circunstâncias” (p.19) e, portanto, nunca totalmente desconectada de subjetividades, intenções e convicções.

A verdade dos fatos e das coisas não coincide com a verossimilhança dos discursos e das imagens. Apesar de seu contato com as coisas, a fotografia-documento não foge à regra: ela própria obedece à lógica de verossimilhança, não à da verdade; a passagem da verossimilhança para o real e para o verdadeiro é, também com ela, sempre sinuosa e improvável (ROUILLÈ, 2009, p.67).

Em complementação a esta reflexão sobre a noção de real, Rancière (2012) afirma que

Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como o objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e de nossas intervenções. O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de

---

<sup>78</sup> À essa ideia de verdade contida na imagem fotográfica pode ser associada a noção de instante. Como imagens, o instante fixado seria capaz de fornecer informações sobre o acontecimento representado de forma codificada através da noção de como uma tentativa de extrair de modo imaginário do fluxo temporal um “ponto” singular, mas sua “dimensão temporal intrínseca” é totalmente nula (AUMONT, 1993). Essa noção é presente na produção de imagens desde o final da Idade Média. Segundo Aumont (1993), essa tentativa de, na imagem, através da representação de um instante, exprimir o sentido completo de um acontecimento, está relacionada à noção de instante pregnante que Lessing (Alemanha, 1729 - 1781) aborda no tratado *Laocoonte*, de 1766 (AUMONT, 1993). “O instante pregnante (ou “instante mais favorável”) é pois definido como um instante que pertence ao acontecimento real e que é fixado na representação” (AUMONT, 1993, p.231). Entretanto, baseia-se num pressuposto filosófico que não se sustenta na realidade, pois “não há motivo para que um instante particular de um acontecimento real possa resumir toda a sua significação” (p.232), sendo essas imagens produções referenciadas a um sentido de representação. Entretanto, somente com o surgimento, em 1860, da fotografia capaz de registrar instantaneamente uma reprodução do real é que pode se derrubar a ideologia do instante pregnante. “Foi a partir dessa possibilidade de retenção de um instante qualquer que se percebeu que os supostos instantes figurados pela pintura tinham sido inteiramente reconstituídos” (p.233). E, mesmo embora tendo sido derrubado enquanto verdade estética, esse lugar logo foi ocupado pela fotografia, que continuou a perseguir a noção do instante completo, do “instante significativo” (p.234), o que pode ser associado ao lugar e função destinado à “fotografia-documento” e mesmo à “fotografia-expressão” ao longo do tempo (ROUILLÈ, 2009).

uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível (RANCIÈRE, 2012, p.74).

Ao longo do século XX, a constatação de que a fotografia não é fidedigna ao real produz mudanças, abrindo espaço à “fotografia-expressão” (ROUILLÈ, 2009). É frente a um mundo complexo e “objeto de uma larga desconfiança” (p.20) que esta transição opera-se, pois,

[...] no plano das imagens e das práticas, mesmo o documento reputado como o mais puro é, na realidade, inseparável de uma expressão: de uma escrita, de uma subjetividade e de um destinatário – mesmo que reduzidos ou rejeitados - , porque, em resumo, a diferença entre documento e expressão não está na essência, mas no grau (ROUILLÈ, 2009, p.20).

Segundo o autor,

A fotografia-documento apoiar-se-ia nesta utopia (ou nesta ilusão) que tende a ignorar tudo aquilo que preexiste virtualmente ou efetivamente à imagem, tudo aquilo que sempre envolve as coisas, todos os dados extrafotográficos inerentes à fotografia. Muitos elementos que a fotografia-expressão, ao contrário, reconhece. Enquanto a fotografia-documento pretende ser uma impressão direta, a fotografia-expressão assume seu caráter indireto. Em vez de garantir a aderência de um modelo à sua cópia, ela joga as coisas com as “imagens que já estão lá”, às vistas, isto é, com clichês, maneiras de escrita e subjetividades. No regime da expressão, o já-visto não supõe o visto, é o visto que se extrai do já-visto. Do documento à expressão, passa-se do decalque para o mapa: do ideal do verdadeiro e da proximidade para os jogos infinitos das interferências e das distâncias (ROUILLÈ, 2009, p.159).

Ainda que de modo paralelo a estas transformações, no início do século XX, a fotografia surge como documento processual no *hall* das obras de arte ao lado de outros materiais que aproximam “conceitos visuais e linguísticos” em trabalhos artísticos<sup>79</sup> (FREIRE, 2006, p.39). No Dadaísmo, seu princípio estaria fortemente

---

<sup>79</sup> Como no caso da obra *Caixa verde*, de 1934, de Duchamp, que, segundo Freire (2006) é um marco da presença de processos documentais no âmbito da arte. A obra reunia uma série de réplicas de desenhos e



associado à noção “paradigmática” dos *ready-mades* à medida que traz para o campo da arte a noção de escolha, um modo de funcionamento que definitivamente põe em xeque “a fabricação manual e artesanal da imagem, em prol da seleção [...]” (ROUILLÈ, 2009, p.295). Isso possibilita a realização de uma operação de uma “transformação simbólica”, de “uma conversão” (p.296).

Com o *ready-made*, a novidade reside, entretanto, no fato de a instituição não estar simplesmente registrando obras já constituídas, mas estar constituindo como obra qualquer coisa escolhida pelos artistas. O registro químico é tão necessário à fotografia quanto o registro institucional é indispensável ao *ready-made*. Depois da fotografia, que introduziu o paradigma do registro no domínio das imagens, o *ready-made* estendendo-o à arte moderna. Desde o momento em que foi escolhida e registrada, uma coisa qualquer é, no âmbito da fotografia, convertida em imagem e, no âmbito do *ready-made*, convertida em obra (ROUILLÈ, 2009, p.297).

Avançando no tempo, a partir dos anos 60 e 70, a presença dos documentos processuais se acentua com seu entendimento como elementos vetores, indexadores. Muitas dessas novas modalidades, por serem de linguagens de existências temporárias – como as obras de *site-specific*, *in situ*, instalações e performances, por exemplo –, terão suas remontagens e formas de acesso viabilizadas a partir de projetos, mapas, textos e esquemas, entre outros registros, sobretudo nos trabalhos de Arte Conceitual.

Essa condição mobilizada por obras de ordem efêmera conduz à produção desses documentos de bases conceituais. São, então, compreendidos como o “índice de uma obra ausente e ocupa um lugar híbrido, intermediário entre a obra de arte e sua documentação ou entre a idéia e sua realização (FREIRE, 2006, p.38). E, sendo “realizáveis ou utópicos, projetos conceituais tomam a forma de diagramas, mapas, textos ou listas de instruções. Identificam o conteúdo da arte na ideia e, como projetos, a fruição que sugerem é absolutamente intelectual” (p.40). Reafirmam, assim, uma posição artística que ressalta o “declínio do objeto em prol das atitudes e dos processos” (ROUILLÈ, 2009, p.312). Embora suas bases

---

notas relacionados à produção da obra *A Noiva Despida pelos Seus Celibatários, Mesmo*, de 1915-1923, também conhecida como *O Grande Vidro*. De modo desordenado e pouco lógico, a reunião de objetos e documentos apontava caminhos para a leitura não-menos enigmática da obra, considerada inacabada pelo autor (MINK, 2006).

conceituais contestem processos de institucionalização da arte, paradoxalmente, incorporam-se a seu sistema, vindo a integrar importantes acervos e garantir espaço em circuitos comerciais.

Das experiências dadaístas às inúmeras práticas e experimentações que se sucedem nas últimas décadas do século XX, com o advento das tecnologias – especialmente da computação –, a fotografia garante sua presença entre as práticas processuais artísticas. Trata-se, para a fotografia, de um lugar legitimado como matéria da arte, seja como ferramenta, referencial temático ou vetor (Land Arte e Arte Corporal) em conjunção com a ampliação de formas, meios e linguagens artísticas que, a partir das décadas de 60 e 70, marcam a ruptura com a Arte Moderna (FREIRE, 2006; ROUILLÈ, 2009). A partir dos anos 80, na abertura para a Arte Contemporânea, a arte passa por novas transformações decorrentes do processo de globalização, com novos referenciais geopolíticos e sociais, deslocamento de fronteiras e reconfigurações de passagens e limites (ROUILLÈ, 2009, p.389). A arte, como produto cultural, não fica alheia a esse processo de “secularização”,

[...] um processo por meio do qual as obras se voltam do interior para o exterior da arte. Mistura o mundo e a arte, afrontam-se e exploram-se as novas configurações, sem no entanto, se confundirem. Os temas, as formas, os procedimentos, as áreas e os modos de circulação da te, bem como a figura do artista, encontram-se profundamente transformados. Questões outrora proibidas ou impensáveis – sexo, feminismo, mídias, intimidades, etc. – transitam pelas obras mais pertinentes de hoje em dia. Os funcionamentos políticos da arte são redefinidos. A arte toma posse da rua, fora dos perímetros autorizado das galerias e dos museus, e os problemas das ruas melhoram as obras. Na verdade, é uma outra arte que se cria na arte (ROUILLÈ, 2009, p. 389-340).

A incorporação das problemáticas de dimensão social, da macro e das micro-políticas, fortalece a presença e a adoção do material-fotografia no campo da arte, sendo esses os aspectos principais da “secularização da arte” (ROUILLÈ, 2009, p.390). Tratam-se de questões que se conectam a noção de campo ampliado da cultura (FOSTER, 2014) e de seus limites borrados pela transformação e ausência de relatos (CANCLINI, 2012): uma nova posição da arte junto ao real social e político que situa a produção de imagens num amplo espectro de potências discursivas. Nesse contexto, a fotografia como linguagem artística se consolida ao se ampliar para um espectro de práticas plurais, cujos usos pelos artistas se diversificam e

tomam como questão em si “a produção de imagens em geral” (COTTON, 2013, p.8).

Ao visualizar algumas dessas práticas, é possível estabelecer relações entre as imagens criadas a partir da realização das ações-dispositivo com os aspectos da fotografia-artística contemporânea elencados por Cotton (2013), que situa sua diversidade de forma panorâmica, no livro *A Fotografia como Arte Contemporânea*. Nesse mapeamento, a autora situa a produção de artistas-fotógrafos – consolidados ou em projeção de carreira – tomando como critério categorias que os reúnem por pontos de contato entre suas práticas e motivações. Dessa forma, localiza esses trabalhos a partir de categorias que perpassam à produção de estratégias cênicas para a criação das imagens, à ênfase na narrativa, à busca de uma neutralidade, às temáticas ordinárias, às temáticas pessoais, à presença de aspectos da fotografia documental e, por fim, às suas formas de inserção e circulação nos meios midiáticos e digitais. Embora demarcadas em capítulos distintos, as categorias propostas por Cotton parecem imbricar-se em vários aspectos – reafirmando, talvez, seus aspectos dinâmicos e transitórios. Essa organização, entretanto, é oportuna para esta pesquisa à medida que me auxilia a pensar em estruturas conceituais e metodológicas relacionadas à produção de imagens em meu trabalho. Embora a fotografia apareça como recurso recorrente em minha obra – como indicado no início do capítulo –, a reflexão acerca da potência e do estatuto dessas imagens é recente e demanda posicionamentos inéditos em minha forma de operar. Constatado que, embora inicialmente pensada como registro, a fotografia se expande em processos e aspectos autônomos, inter-relacionando questões inicialmente documentais que assumem, ao longo da pesquisa, caráter estético e discursivo.

É importante destacar que, no decorrer das ações-dispositivo, tendo em vista a produção facilitada pelos recursos de câmeras digitais e celulares, foram produzidas centenas de imagens. Entretanto, a rigor metodológico, as imagens apresentadas a seguir foram selecionadas como recorte da pesquisa em razão de características que continuam a potencializar questões dentro desta investigação. Trata-se de uma produção de imagens feitas durante todos os momentos de cada ação-dispositivo, seja durante seu processo de montagem, sua instauração e, posteriormente, sua contemplação, gerando tipos diferenciados de imagens.

Além disso, como elemento de destaque na produção dessas fotografias, embora nem todas as imagens tenham sido realizadas tecnicamente por mim – apesar de ter dirigido vários enquadramentos e instantes dos registros – é através

do gesto da apropriação que são escolhidas e determinadas enquanto obras. Portanto, neste caso, a escolha e o deslocamento de sentido (elementos centrais e de aproximação do *ready-made* e da fotografia, dadas suas especificidades) são compreendidos como uma prática artística. Tal definição implica na apresentação das imagens a seguir que são compreendidas como obras. Neste caso, na legenda opto por não informar os dados de data de execução, nem a autoria do disparo fotográfico. Tratam-se, pois, de fotografias-obras, diferenciando-se dos registros que carregam predominantemente a função documental.

Em *Monumento*, a produção de imagens se concentrou em todos os momentos de sua realização, com ênfase na produção dos retratos finais dos “monumentos reinaugurados” ao final da montagem. Conforme apontado no capítulo 2 deste texto, desde a realização dos primeiros estudos dessa ação-dispositivo o papel da imagem já se evidenciava e indicava sua relevância como elemento vetor nas práticas de intervenção urbana. Ao “reinaugurar” os bustos, produzi imagens que viessem a reposicioná-los na paisagem e na memória da cidade. Como foco central dessas fotografias, elaboradas dentro de preocupações formalistas relacionadas a composição e luz, os “novos bustos” voltavam a seu lugar de destaque, de imponente importância própria da razão da existência do monumento. As fotos assumiam um caráter documental, mesclando noções de registro do real e do fantástico, numa afirmação transitória de status. Dessa forma, foram produzidas as fotografias intituladas *Monumento ao Dinossauro* (fig.85), *Monumento à Girafa* (fig.86) e *Monumento ao Leão-Marinho* (fig.87).



Figura 85: Sandro Ka, *Monumento ao Dinossauro*, 2015. Fotografia, dimensões variáveis.



Figura 86: Sandro Ka, *Monumento à Girafa*, 2015. Fotografia, dimensões variáveis.



Figura 87: Sandro Ka, *Monumento ao Leão-Marinho*, 2015. Fotografia, dimensões variáveis.

*En passant*, por sua vez, é uma série de fotografias feitas a partir das ações-dispositivo *Monumento* e *Sorria!*. Embora essas imagens produzam uma atmosfera *nonsense* semelhante à dos retratos dos monumentos, o fato de trazer pessoas junto à composição, em atitudes aparentemente indiferentes às intervenções – simplesmente passando, por exemplo – leva a pensar a respeito da constante indiferença com relação a certas coisas frente às demandas do espaço público e à completa e imediata absorção e mimetização no contexto (fig.65, 88, 89 e 90).



Figura 88: Sandro Ka, *En passant*, 2015. Fotografia, dimensões variáveis.





Figura 89: Sandro Ka, *En passant*, 2015. Fotografia, dimensões variáveis.



Figura 90: Sandro Ka, *En passant*, 2015. Fotografia, dimensões variáveis.

A noção da pose também é retomada nas imagens produzidas a partir de *Sorria!*. Essas fotografias surgiram com uma troca criada inicialmente de modo espontâneo pelo público de Juazeiro do Norte. Enquanto colava os cartazes pela cidade, as pessoas começaram a me pedir, de forma direta, os lambe-lambes para fins de adoração. Pediam para levar ou para que eu fixasse a imagem na frente de suas casas. Em troca do cartaz, eu pedia aos presenteados que posassem para um retrato (fig.91 a 94).



Figura 91: Sandro Ka, *Sorria!*, 2014/2015. Fotografia, dimensões variáveis.



Figura 92: Sandro Ka, *Sorria!*, 2014/2015.  
Fotografia, dimensões variáveis.



Figura 93: Sandro Ka, *Sorria!*, 2014/2015. Fotografia, dimensões variáveis.



Figura 94: Sandro Ka, *Sorria!*, 2014/2015. Fotografia, dimensões variáveis.

De certa forma, a noção da pose é retomada de outra maneira a partir da ação-monumento, junto aos bustos, na série intitulada *Retrato* (fig.95). De modo diferente do retrato junto ao cartaz de *Sorria!*, essas imagens sugerem uma demarcação de lugar, tanto físico/formal – evidenciando pela escala, quanto uma posição de autoria. Nessas imagens é como se quisesse assinar a autoria do acontecimento “clandestino”, o feito, através de um registro: como uma prova.





Figura 95: Sandro Ka, Retrato, 2015. Fotografia-trípico, dimensões variáveis.



Figura 96: Sandro Ka, *Playground*, 2015. Fotografia, dimensões variáveis.

Como um acontecimento criado, a produção de fotografias envolvendo a ação-dispositivo *Piscina* foi a mais numerosa e diversa, considerando tanto o perfil de público participante, quanto os meios variados de captura e de formas de circulação e divulgação dessas imagens. Inserida num contexto oposto às outras ações-dispositivo, o fato de ser autorizada viabilizou uma estratégia de divulgação junto à imprensa e de convocação de público participante – amigos meus e desconhecidos. Por se tratar de uma ação que apresentava um dispositivo lúdico e interativo – uma piscina de bolinhas –, envolveu emotivamente o público participante e possibilitou a criação de imagens carregadas de narrativas e sentidos, derivadas de uma atmosfera real de relaxamento e diversão, das quais tomaria conhecimento no dia seguinte.





Figura 97: Sandro Ka, *Playground*, 2015. Fotografia, dimensões variáveis.

A diversidade da produção de imagens se deve ao fato de a ação ter-se desenvolvido ao longo do dia durante 10 horas. A luminosidade, por exemplo, possibilitou registros variados, produzidos por diferentes meios de captura. Ainda, as imagens produzidas pelos participantes, quando inseridas no contexto das redes sociais, logo “viralizaram”. Além disso, inserida numa lógica de espetáculo, a ação chamou a atenção dos principais veículos de mídia da cidade que, no mesmo dia – por meio de sites e das redes sociais – e nos dias posteriores, proporcionaram uma visibilidade – desejada, mas não imaginada – à ação. Sendo destaque nos principais veículos de comunicação, sobretudo na mídia impressa, a ação tomou uma dimensão de produção de imagens dinâmica e de impossível controle.

Essas especificidades de *Piscina* como acontecimento vivo e interativo, propiciaram a criação de imagens de caráter documental e expressivo. Reunidas ou separadamente, as fotografias carregam em si elementos que possibilitam a criação

de narrativas que a refazem tanto quanto acontecimento, quanto transmitem emoções (fig.96 e 97). Ao mesmo tempo que trazem o acontecimento para representações da ordem do fantástico, ao apresentar um *playground* em plena praça cinzenta, chamam à curiosidade sobre sua existência real.

Assim, retomando as categorizações elencadas por Cotton (2013), é possível dividir as imagens apresentadas em quatro categorias: a) como imagens produzidas a partir da criação de um evento com o objetivo de produzir uma imagem fotográfica, de caráter cênico e ambíguo e que produz uma “versatilidade do status da fotografia, como documento e evidência da arte” (p.22) – caso de *Monumento*; b) como imagens nas quais “a narrativa pictórica se concentra numa única imagem, ou seja, a fotografia conta toda uma história” (p.49) – atmosfera presente nos registros dos processos de montagem de todas as ações aqui descritas e, especialmente, nas imagens que reconstituem a experiência vivencial propiciada por *Piscina*; c) como imagens de caráter documental, de modo a assumir o lugar de “testemunha dos modos de vida e dos acontecimentos” (p.167) – como no papel de registro das três ações-dispositivo enquanto acontecimentos; e, por fim, d) como a possibilidade de recriação de cenas ao gosto da tradição da fotografia, tomando como referencial seus atributos inerentes, como a “possibilidade de reprodução, imitação e falsificação” (p.191) que produzem certo estranhamento às imagens – caso das poses dos retratos com o cartaz, em *Sorria!*, e dos bustos “reinaugurados”, em *Monumento*. Conforme já mencionado, essas categorias aproximam vários aspectos de forma transitória de modo que acredito que os registros de todas as ações-dispositivo encarnam esses recortes, talvez sendo enfatizados mais em uns do que em outros.

Inicialmente, com uma atribuição para fins documentais, conforme foram sendo analisadas e incorporadas à pesquisa, essas fotografias tomaram dimensões discursivas específicas. Não abandonaram, no entanto, totalmente a referência do real, pois, enquanto documentos processuais – vetores – seu caráter documental continua a se conectar ao acontecimento realizado. Experiências de intervenções urbanas possuem caráter polissêmico no que diz respeito aos desdobramentos, à multiplicidade e à transitoriedade de sentidos e estatutos atribuídos às imagens que produzem. Nesse contexto, essas imagens são como vestígios e evidências de sua realização e podem vir a ser reconhecidas como obras.

Com o potencial de obras, essas imagens se articulam com o sentido da política – do dissenso, da partilha, das trocas. A partir do pressuposto de que a imagem não possui uma unicidade de sentidos, ela dispara e potencializa leituras

possíveis – uma condição própria e política da obra que “funciona por si mesma, independente dos desejos que os artistas possam ter de servir a esta ou aquela causa” (RANCIÈRE, 2012, p.63). Sua única verdade é possuir significações múltiplas.

Afirmando a condição semelhante à ideia de “obra aberta”, essas reflexões ainda reverberarão na forma de uma exposição pública<sup>80</sup>. Para esse momento, a fim de estabelecer outros trânsitos de sentidos, me interessa buscar formas de impressão e exibição dessas fotografias que possam continuar desdobrando algumas ideias relacionadas às obras. Há, aqui, o desejo de se levar ao espaço expositivo referências da experiência vivenciada no espaço público. Ou, de forma mais próxima possível, há o interesse de criar condições que remetam a esses acontecimentos, com a utilização de estratégias de montagem e escolhas por elementos que reafirmem sua materialidade e suas características, mesmo que operem a partir de suas formas singulares.

Assim, desejo exibir os registros da ação *Monumento* de forma a enaltecer, mesmo que alegoricamente, sua recondução a um bem de importância histórica com grandes e majestosas molduras; as fotografias relacionadas a *Sorria!* utilizando uma materialidade tão efêmera quanto o papel dos cartazes, a serem fixadas diretamente na parede e depois sumirem sem deixar rastro algum; e, em relação a *Piscina*, dar visibilidade à potência multimídia desencadeada pela ação, a partir da exibição de algumas imagens e documentos produzidos pelos espectadores e pelos diversos meios de comunicação.

Penso, ainda, que essas medidas possam suscitar reflexões sobre de que modo as formas de exposição desses objetos podem produzir, também, possibilidades de trocas e compartilhamentos. Pretendo conduzir o espectador, assim, nesse novo lugar, a outros contextos e a outras experiências. E, pensando pelo viés político, o que seria o momento da exposição senão, também, uma situação potente de compartilhamentos?

---

<sup>80</sup> Realizada no dia 27 de outubro de 2015, na PBSA/IA/UFRGS.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa aqui desenvolvida se constituiu a partir do desejo de elaborar uma série de estratégias que buscassem responder, na forma de trabalhos artísticos, de que modo ações de intervenção urbana poderiam problematizar e se inscrever na paisagem vindo a questionar a potência desse lugar. Propunham, desse modo, estabelecer meios de instauração junto a elementos presentes nesse contexto, como monumentos públicos e equipamentos urbanos em estágios de destruição ou que tivessem sofrido interferências de diversas ordens. Mesmo descaracterizados de suas funções originais ou constantemente interferidos, tais elementos continuam presentes na paisagem e no imaginário coletivo.

Em seu início, o processo investigativo se colocava como uma forma de dar continuidade às minhas pesquisas artísticas anteriores e também como um desafio, tendo em vista que sua elaboração viria a percorrer caminhos e formas de atuação em um território até então desconhecido para mim – a rua. Estava posto, assim, um problema de pesquisa, à medida que as práticas de intervenção urbana exigiam o desenvolvimento de outras metodologias de trabalho, significativamente distintas do que vinha desenvolvendo até então. Mesmo tendo como referenciais pesquisas artísticas anteriores, a experiência da intervenção urbana conduzia à necessidade de formulação de estratégias e modos específicos de atuação que correspondessem às demandas e às necessidades desse novo lugar.

O processo se configurou, assim, a partir de desejos inscritos numa investigação que, embora no início ainda apresentasse pouca precisão sobre os rumos a serem tomados, viria a percorrer um processo metodológico vivo e dinâmico, aos modos de uma pesquisa em arte. Em outras palavras, trata-se de uma condição inerente a esse tipo de pesquisa: é elaborada à medida que se vai fazendo; as escolhas artísticas, por isso, perpassam e orientam os métodos. Assim, para elaborar uma metodologia e definir propostas de ações artísticas, optei por tomar como ponto de partida a análise de elementos que têm sido centrais na minha forma de trabalhar e que pudessem estabelecer pontos de contato com a paisagem urbana pretendida.

Nessa mirada, percebi que a presença articulada de um repertório de elementos carregados de significados intrínsecos, o uso e o deslocamento de

materiais e imagens cotidianos como procedimentos de ação e a utilização da ironia como potente recurso de linguagem eram elementos recorrentes em minha trajetória e que poderiam ser retomados de modo a elaborar um lastro para a criação das pretendidas ações de intervenção urbana. Busquei, dessa forma, algumas estratégias metodológicas que se comunicassem com o método de trabalho com o qual já estava familiarizado, e projetei propostas de intervenção realizadas a partir da associação de elementos cotidianos a obras do conjunto estatutário público da zona central da cidade de Porto Alegre.

À medida que ia desenvolvendo meus primeiros estudos práticos no espaço público, percebi que a utilização deste lugar como suporte demanda formas de inserção e de relação específicas, vindo a ampliar as problemáticas desta pesquisa.

Inicialmente pensados como *planos de intervenção*<sup>81</sup>, logo os “planos” mostraram-se nem tão lineares, muito menos autônomos. Pelo contrário: articularam-se às dimensões fronteiriças e pouco precisas nesse contexto de inserção, conectadas a inúmeros agentes e inseridas em amplos e difusos contextos, num *modus operandi* diferente da lógica ateliê/galeria. Tratam-se, na realidade, de planos invisíveis, com articulações inúmeras, encadeadas e complexas.

Descobri, assim, que o espaço público se configura como um lugar onde se operam agenciamentos e tensões e que essas especificidades fazem dele um espaço diverso e plural. Além disso, pede por ações que nele se instalem e que a partir dele possam estabelecer problemáticas, sob pena de abrir mão de sua maior potência – a de ser um espaço onde se operam trocas e, que, conseqüentemente o caracterizam como um espaço político.

A partir dessa percepção, desenvolvi uma série de trabalhos compreendidos como ações-dispositivo. O objetivo era que, ao incorporarem questões atreladas ao contexto urbano, se articulassem a seu amplo espectro de significação e, assim, se

---

<sup>81</sup> *Planos de intervenção* foi o primeiro título da pesquisa. Em sua concepção inicial, o termo era pensado e tratado como elemento orientador da pesquisa a partir do qual estavam relacionados os sentidos de *projeto*, *estratégia* e *camadas de significados*. Desta forma, compreendia *projeto* enquanto planejamento e decodificação de uma ideia/desejo a ser desenvolvida, a fim de chegar a um determinado resultado; *estratégia* enquanto a elaboração de formas e meios de produção para sua realização; e *camadas de significados* como todas as esferas possíveis e imensuráveis de leituras e formas interpretativas do espectador ao se relacionar com a obra de arte. Por fim, em meio aos processos intensos e por vezes pessimistas, a última versão era chamada de *Planos Invisíveis: distensões entre o possível e o impossível em práticas de intervenção urbana*. Entretanto, todas as versões anteriores foram suprimidas.

estabelecessem como estratégias de intervenção no *status quo*, como dispositivos de questionamentos sociais, culturais e políticos. Constituíram-se, dessa forma, em atos artísticos que se estruturaram como dispositivos de ações políticas e que conduziram à compreensão da importância de dois elementos determinantes nesse novo lugar de atuação: as formas de inserção contextual e o estabelecimento de relações com o público. Em outras palavras, as articulações entre contexto e público passaram a ser compreendidas como meios políticos, como modos de compartilhamento.

Assim, ao longo desta pesquisa, a questão sobre a noção de política assumiu um lugar central. Percebi que a política se estabelece a partir do momento em que começo a operar escolhas. Escolhas não surgem prontas, mas compreendem referenciais, bagagens e convicções; ou seja, dizem respeito a um conjunto de crenças e formas de ver e se relacionar com o mundo. Por outro lado, esse sentido da política só pode se estabelecer à medida que as obras se instauraram de modo a tornar evidente a importância dos processos de trocas determinados pelo contexto e pelo estabelecimento de relações, seja entre os sujeitos, seja entre obra e espectador.

Primeiramente, o ato de escolher elementos cotidianos e reinseri-los como matéria de arte por via da ironia tomando como suportes de intervenções lugares abandonados ou desativados – destituídos de suas funções originais –, pode ser pensando como um ato político. Tratam-se de características que operam descentramentos e que dialogam com práticas e modos historicamente consolidados no campo da arte como formas de questionar o sistema estabelecido. Desse modo, pode-se dizer que, quando opto por esses meios, as estratégias do *ready-made* duchampeano – considerando seus inúmeros desdobramentos ao longo do tempo – aqui reverberam. E reverberam politicamente, pois seu sentido primeiro – o da escolha – reafirma liberdades e convicções.

Além disso, a ocupação desse lugar – deslocado dos espaços institucionalizados – retoma a discussão sobre as lógicas de funcionamento do sistema artístico. Traz à tona a discussão sobre os lugares da arte e sobre seus modos de circulação e exibição. Contudo, o aspecto político que me interessa é o da produção de compartilhamentos diversos, pois, ao se estabelecerem num espectro amplo e polissêmico de significação onde trocas sensíveis se estabelecem – determinadas pelas relações entre obra e espectador e entre obra e contexto –, reafirmam-se possibilidades políticas da arte.

Essas condições reverberaram na formulação de constantes e múltiplos problemas de pesquisa, instituindo um processo vivo de investigação. Mostraram o quão dinâmico e instigante é o contexto do espaço público e como suas especificidades podem ser compreendidas como elementos disparadores a serem contornados, subvertidos e re-significados. Revelaram, igualmente, a potência de um processo de pesquisa em arte atravessado por condições adversas e intensas que, ao produzirem problemáticas, reforçaram sua razão de ser, pois, desse modo, a reflexão em arte também se potencializa em seu papel político de questionar e de não se acomodar.

Ao promover “reinaugurações” de bustos depredados, a ação-dispositivo *Monumento* possibilitou uma nova mirada frente à situação de abandono de parte significativa da estatuária pública da cidade de Porto Alegre. De forma efêmera, alertou sobre o estado de ruína sem fazer questão de se constituir como um novo monumento: do mesmo modo que surgiu, se inseriu no seu processo de apagamento. Chamando a atenção a uma problemática pública, o novo monumento logo se mimetizou ao contexto, deixando de existir. Os modos de inserção de *Sorria!*, a depender do contexto e das relações de interação com o público, revelaram a potência política dos dissensos e da autonomia de significação da obra de arte, questionando acerca de seu endereçamento – nem sempre preciso e instaurado a partir de trocas. O processo de criação de *Piscina*, por sua vez, visibilizou as múltiplas formas de relações que se estabelecem no âmbito do espaço público. Ao mesmo tempo, a piscina de bolinhas dá visibilidade ao descaso relacionado a um bem patrimonial público sem nele se estabelecer, abrindo espaço a novas discussões.

Por fim, a partir da realização deste trabalho foi possível visualizar apontamentos, redirecionamentos e descobertas que, como pontos de ignição, conduziram a constantes reinvenções do meu fazer artístico articuladas a permanentes revisões sobre a minha forma de ver e de me colocar no mundo enquanto artista-pesquisador, enquanto artista-interventor e enquanto artista-propositor de mudanças. Constituiu-se num processo reflexivo constantemente inventado e – como diria Buren (2001) – assim como a rua, a ser conquistado com estratégias próprias e transformadoras.

## REFERÊNCIAS:

AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo**. In: O que é o contemporâneo e outros ensaios. Trad. Vinicius N. Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALVES, José Francisco. **A Escultura Pública de Porto Alegre – história, contexto e significado**. Porto Alegre: Artfolio, 2004.

ARENDT, Hannah. **O que é política?**. Tradução de Reinaldo Guarany. - 3ª ed. - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

ARCHER, Michel. **Arte Contemporânea**: uma história concisa. Tradução: Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira, 2ª. Edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ARTE E OFÍCIO. Disponível em: < [www.artemazeh.blogspot.com.br](http://www.artemazeh.blogspot.com.br) > . Acesso em: 20 set 2015.

AS EXTENSÕES DA MEMÓRIA. Site. Disponível em: < <http://www.ufrgs.br/extensoesdamemoria/> > . Acesso em: 07 set 2015, às 15h30min.

AUMONT, Jacques. **Formas do tempo, ou as intermitências do olho**. In: O olho interminável [cinema e pintura]. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 79 – 108.

AUMONT, Jacques. **O tempo representado**. In: A Imagem. Campinas, SP: Papyrus, 1993. p. 230 a 253.

BARROS, Anna. **Espaço, lugar e local**. In: Revista USP, São Paulo, no. 40, p. 32-45. Dezembro/fevereiro, 1998/1999.

BOHNS, Neiva. **A ironia como crítica**. In: Pomares / Fundação Vera Chaves Barcellos, n. 2, abr. 2012. 1ª. ed. – Porto Alegre, RS: Zouk, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BLANCO, Ángela García. **La exposición: um medido de comunicaci3n**. Madrid: Akal, 1999.

BUREN, Daniel. **À força de descer à rua, poderá a arte finalmente nela subir?** In: Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos, (1967-2000) / organização Paulo Sergio Duarte. Rio de Janeiro: Centro de Arte Helio Oiticica, 2001.

CANAL CONTEMPORÂNEO. Disponível em: <[www.canalcontemporaneo.com.br](http://www.canalcontemporaneo.com.br)>. Acesso em: 02 jun 2015, às 21h30min.



CANCLINI, Néstor García. **A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência**. São Paulo: Edusp, 2012.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. **Problemática Artística Contemporânea: os modos de espacialização e as especificidades do sítio**. Tese de Doutorado em Artes Visuais – ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Instituto de Artes da UFRGS: 2005. Profa. Dra. Icleia Borsa Cattani.

\_\_\_\_\_. Instalação como problemática artística contemporânea. In: CATTANI, Icleia Maria Borsa (Org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre, Editora UFRGS, 2007.

\_\_\_\_\_. **A exposição como dispositivo na arte contemporânea**: conexões entre o técnico e o simbólico. In: *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 1, p. 47-58, 2012.

\_\_\_\_\_. **Alguns pontos sobre a noção de ironia na arte contemporânea**. In: *Pomares / Fundação Vera Chaves Barcellos*, n. 2, abr. 2012. 1 ed. – Porto Alegre, RS: Zouk, 2012.

\_\_\_\_\_. BOHNS, Neiva Maria Fonseca; BARCELLOS, Vera Chaves. **Um Ponto de Ironia**. Catálogo da exposição. Tradução: Everton Terres Cardoso. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2012.

\_\_\_\_\_. **Um ponto de ironia**. In: *Pomares / Fundação Vera Chaves Barcellos*, n. 2, abr. 2012. 1 ed. – Porto Alegre, RS: Zouk, 2012.

CATTANI, Icleia Borsa. **Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea**. In: Icleia Borsa Cattani / organizador: Aguinaldo Farias. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

CATTANI, Icleia Borsa. **Mestiçagens na Arte Contemporânea: conceito e desdobramentos**. In: *Mestiçagens na Arte Contemporânea / organizador: Icleia Borsa Cattani*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

CERINOTTI, Angela. **Santos e Beatos de ontem e de hoje**. Tradução: Esníder Pizzo e Maria Margherita De Luca. São Paulo: Globo, 2004.

CHAVES, Ricardo. Almanaque Gaúcho. **A volta da Samaritana**. 2012. Nome do site, local, Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/almanaquegaucho/2012/10/23/a-volta-da-samaritana>>. Acesso em: 12 ago 2015, às 23h30min.

CHIARELLI, Tadeu. **Apropriação | coleção | justaposição**. In: catálogo da exposição *Apropriações/coleções*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002. 147p.

CHIARELLI, Tadeu. **Nelson Leirner**: Arte e não Arte. São Paulo: Takano, 2002.

CHRISTO AND JEANNE CLAUDE. Disponível em: <<http://www.christojeanneclaude.net/>> Acesso em: 15 set 2014, às 02h15min.

COM a retirada de obra, amplia-se o número de esculturas que mudaram de lugar ou desapareceram na Capital. **Zero Hora**, 2013. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticias/noticia/2013/03/com-a-retirada-de-obra-amplia-se-o-numero-de-esculturas-que-mudaram-de-lugar-ou-desapareceram-na-capital-4077747.html>> Acesso em 13 de setembro de 2015, às 01h56min.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. Tradução: Maria Sílvia Mourão Neto, Marcelo Brandão Cipolla. 2ª. edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

DELEUZE, Gilles. **¿Que és un dispositivo?** Disponível em: < [www.escolanomade.org/pensadores-textos-e-videos/deleuze-gilles/o-que-e-um-dispositivo](http://www.escolanomade.org/pensadores-textos-e-videos/deleuze-gilles/o-que-e-um-dispositivo)>. Acesso em: 15 ago 2015, às 22h46min.

DOCUMENTS DARTISTES. **Julien Blaine**. Disponível em: < [www.documentsdartistes.org/artistes/blaine/repro.html](http://www.documentsdartistes.org/artistes/blaine/repro.html)>. Acesso em: 30 ago de 2015, às 22h49min.

DUCHAMP, Marcel. **O Ato Criador**. In: BATTCKOCK, Gregory. A nova arte. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 71-74.

EDUARDO SRUR. Disponível em: [www.eduardosrur.com.br](http://www.eduardosrur.com.br). Acesso em: set de 2013 e set de 2015.

EDUARDO Srur veste colete salva-vidas em monumentos de São Paulo. **UOL ENTRETENIMENTO**. Disponível em: <[http://entretenimento.uol.com.br/album/srur\\_coletes\\_album.htm](http://entretenimento.uol.com.br/album/srur_coletes_album.htm)> Acesso em: 10 jan 2014, às 14h30min.

ESTÁTUA destruída por vândalos em 2002 ainda não foi restaurada por falta de verba da Capital. **Zero Hora**, 2010. Disponível em: < [www.zh.clicrbs.com.br/rs/noticia/2010/03/estatua-destruida-por-vandalos-em-2002-ainda-nao-foi-restaurada-por-falta-de-verba-da-capital-2843157.html](http://www.zh.clicrbs.com.br/rs/noticia/2010/03/estatua-destruida-por-vandalos-em-2002-ainda-nao-foi-restaurada-por-falta-de-verba-da-capital-2843157.html)>. Acesso em: 13 set 2015, às 01h39min.

ESTÁTUAS que representam afluentes do Guaíba ganham novo espaço. **Prefeitura Municipal de Porto Alegre**. Matéria publicada em 10/10/2014. Disponível em:<[www2.portoalegre.rs.gov.br/porta1\\_pmpa\\_cidade/default.php?p\\_noticia=173177](http://www2.portoalegre.rs.gov.br/porta1_pmpa_cidade/default.php?p_noticia=173177)>. Acesso em 20 ago de 2015, às 2h34min.

FARIAS, Agnaldo. **N Leirner 1994 + 10**. In: catálogo da exposição N.Leirer 1994 + 10 - Do desenho à Instalação. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2004.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FEIRA DO LIVRO DE PORTO ALEGRE. Disponível em: [www.feiradolivro-poa.com.br](http://www.feiradolivro-poa.com.br). Acesso em: 07 de set de 2015, às 21h38min.

FLORENTIJIN HOFMAN. Disponível em: [www.florentijinhofman.nl](http://www.florentijinhofman.nl). Acesso: 01 out 2013.

FONTE “A Samaritana”, na Praça da Alfândega, já está no local, funcionando. **PORTO IMAGEM**. Disponível em: < [www.portoimagem.wordpress.com/2013/03/04/fonte-a-samaritana-na-praca-da-alfandega-ja-esta-no-local-funcionando](http://www.portoimagem.wordpress.com/2013/03/04/fonte-a-samaritana-na-praca-da-alfandega-ja-esta-no-local-funcionando) >. Acesso em: 13 ago de 2015, às 01h30min.

FONTE criativa. **Zero Hora**, Porto Alegre, nº 18206, p.40, 18 ago 2015.

FONTE vira piscina de bolinhs. **Correio do Povo**, Porto Alegre, nº 322, Ano 120, p.1, 18 ago 2015.

FOSTER, HAL. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GALERIA JAQUELINE MARTINS. Texto de apresentação do Coletivo 3Nós3. Disponível em: < [www.galeriajaquelinemartins.com.br/artistas/3nos3/](http://www.galeriajaquelinemartins.com.br/artistas/3nos3/)> Acesso em: 14 jun 2015, às 18h30min.

GIUNTA, Andrea (ed). **León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2004**. São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial, 2006.

GIBROWSKI, Cristina. **A trajetória de um monumento na paisagem urbana de Porto Alegre (1866-2013)**: de Chafariz Imperador para Afluentes do Guaíba. Dissertação (mestrado). 2014. Pág. Centro Universitário La Salle. Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Bens Culturais. Canoas, RS. Orientação: Graebin, Cleusa Maria, Co-orientação: Graeff, Lucas. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/116037/000964644.pdf?sequence=1>. Acesso em: 10 agos 2015, às 21h30min.

HIDRÁULICA recebe monumento mais antigo de Porto Alegre. **Prefeitura Municipal de Porto Alegre**. Sítio. Matéria publicada em 15/12/2014. Disponível em: < [www2.portoalegre.rs.gov.br/portal\\_pmpa\\_cidade/default.php?p\\_noticia=173177](http://www2.portoalegre.rs.gov.br/portal_pmpa_cidade/default.php?p_noticia=173177)>. Acesso em 20 agos 2015, às 2h45min.

ITAÚ CULTURAL. **Hudinilson Jr. (2015) – Rumos Itaú Cultural 2013-2014**. Vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?t=23&v=plebQlloWiQ>>. Acesso em: 06 de set de 2015, às 23h38min.

KA, Sandro. **Relações Ordinárias**: composições cênicas a partir da associação de objetos apropriados. Monografia (Graduação em Artes Plásticas) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Brasil, 2007. Ori: Alfredo Nicolaiewsky. Publicação inédita.

KNAAK, Bianca. **Deixa Estar**. In: catálogo da exposição Deixa Estar / Sandro Ka. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2013.

KNAAK, Bianca. **O popular por mãos eruditas**: referências populares na arte brasileira contemporânea. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 1997. Ori.: Brites, Blanca Luz.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. **O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates**. Apresentação e tradução, Álvaro Luiz Montenegro Vallz. Petrópolis/RJ: Vozes, 2013.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo expandido**. In: Gávea I, revista do curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, PUC-RJ: 1984.

LEÃO, Jacqueline Oliveira. **Breves considerações sobre O conceito de ironia, de Søren Kierkegaard**. In: Revista Espaço Acadêmico, no. 144 – Especial Søren Kierkegaard, Maio de 2013 – Mensal – Ano XIII - Departamento de Ciências Sociais - Universidade Estadual de Maringá. Disponível em: <[www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/viewFile/20725/11095](http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/viewFile/20725/11095)>. Acesso em: 20 jun 2015, às 13h40min.

LE GOFF, Jacques. **Documento/Monumento**. In: História e memória. 5. ed. Campinas: Unicamp, 2003. p. 525-541.

MANTECÓN, Ana Rosas. **O que é o público?**. In.: Revista Poiésis, n 14, p. 175-215, Dez. de 2009.

MINK, Janis. **Marcel Duchamp – 1887-1968**: a Arte como contra-ataque. Lisboa: Taschen/Paisagem, 2006.

NIA – Núcleo de Instauração Artística – IA/UFRGS. Disponível em: < [www.ufrgs.br/nia/](http://www.ufrgs.br/nia/) >. Acesso em: 19 jul 2014.

NICELLE, Aracéli Cecilia. **O que está dentro fica / o que está fora se expande**. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Arte. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Florianópolis, SC: 2010. Ori: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Célia M. Antonacci Ramos. Disponível em: < [www.tede.udesc.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=2214](http://www.tede.udesc.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2214)>. Acesso em: 07 jul de 2015, às 19h33min.

NICOLAIEWSKY, A. ; GOMES, P. ; BRITES, B. ; CATTANI, I. ; CHIARELLI, T. ; COCCHIARALE, F. . **Alfredo Nicolaiewsky**: Desenhos e Pinturas. In: Alfredo Nicolaiewsky. (Org.). Alfredo Nicolaiewsky. 1ed.Porto Alegre: FUMPROARTE/Alfredo Nicolaiewsky, 1999.

PALLAMIN, Vera. **Arte urbana: São Paulo - Região Central (1945-1998)** - Obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2000. Disponível em: [http://www.fau.usp.br/fau/ensino/docentes/deptecnologia/v\\_pallamin/arte\\_urbana\\_livro.pdf](http://www.fau.usp.br/fau/ensino/docentes/deptecnologia/v_pallamin/arte_urbana_livro.pdf)

PISCINA de bolinhas na praça. **Correio do Povo**, Porto Alegre, nº 322, Ano 120, p.15, 18 ago 2015.

PONTES, Maria Adelaide do Nascimento. **A documentação nas práticas artísticas dos grupos Arte/Ação e 3NÓS3**. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual Paulista. Instituto de Artes. Programa de Pós-graduação em Artes. Ori.: Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo. São Paulo, 2012. Disponível em: [www.base.repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86952/pontes\\_man\\_me\\_ia.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://www.base.repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86952/pontes_man_me_ia.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em: 02 set de 2015, às 23h01min.

PRAÇA da Alfândega recebe intervenção em fonte desativada. **Correio do Povo**. Disponível em: [www.correiodopovo.com.br/ArteAgenda/564253/Praca-da-Alfandega-recebe-intervencao-em-fonte-desativada](http://www.correiodopovo.com.br/ArteAgenda/564253/Praca-da-Alfandega-recebe-intervencao-em-fonte-desativada). Acesso em: 18 ago 2015, às 10h20min.

PROTEGIDAS do próprio povo. **Jornal Metro**, Caderno Foco, em 09/05/2014, p.03.

RANCIÈRE, Jacques. **Paradoxos da arte política**. In: O espectador emancipado. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RELIGIOSIDADE E CULTURA. **Renovação ao Sagrado Coração de Jesus**. Blog. Publicado em 01/03/2010. Disponível em: [www.religiosidadeecultura.blogspot.com.br/2010/03/rito-de-familia.html](http://www.religiosidadeecultura.blogspot.com.br/2010/03/rito-de-familia.html) Acesso em: 14 jan 2015, às 19h50min.

REY, Sandra. **Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em artes visuais**. Porto Arte, Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais-UFRGS, n.13, v.7, 1996. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27713/16324>. > Acesso em: 01 ago 2015, às 21h30min.

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais**. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre : E. Universidade/UFRGS, 2002. p.123-140

REVEL, Judith. **Dicionário Foucault**. Tradução de Anderson Alexandre da Silva. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

SILVA, Fernando Pedro da. **Arte pública: diálogo com as comunidades**. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. 128p.

SRUR, Eduardo. **Manual de intervenção urbana / Eduardo Srur**. São Paulo: Bei Comunicação, 2012.

VELOSO, Marisa. **Arte pública e cidade**. In: Sociologia das Artes Visuais no Brasil. Organização e Introdução: Maria Lucia Bueno Ramos. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

ROUILLÉ, André. **Fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Ed. Senac, 2009.

De VARAZZE, Jacopo. **Legenda áurea: vidas de santos**. Tradução: Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.