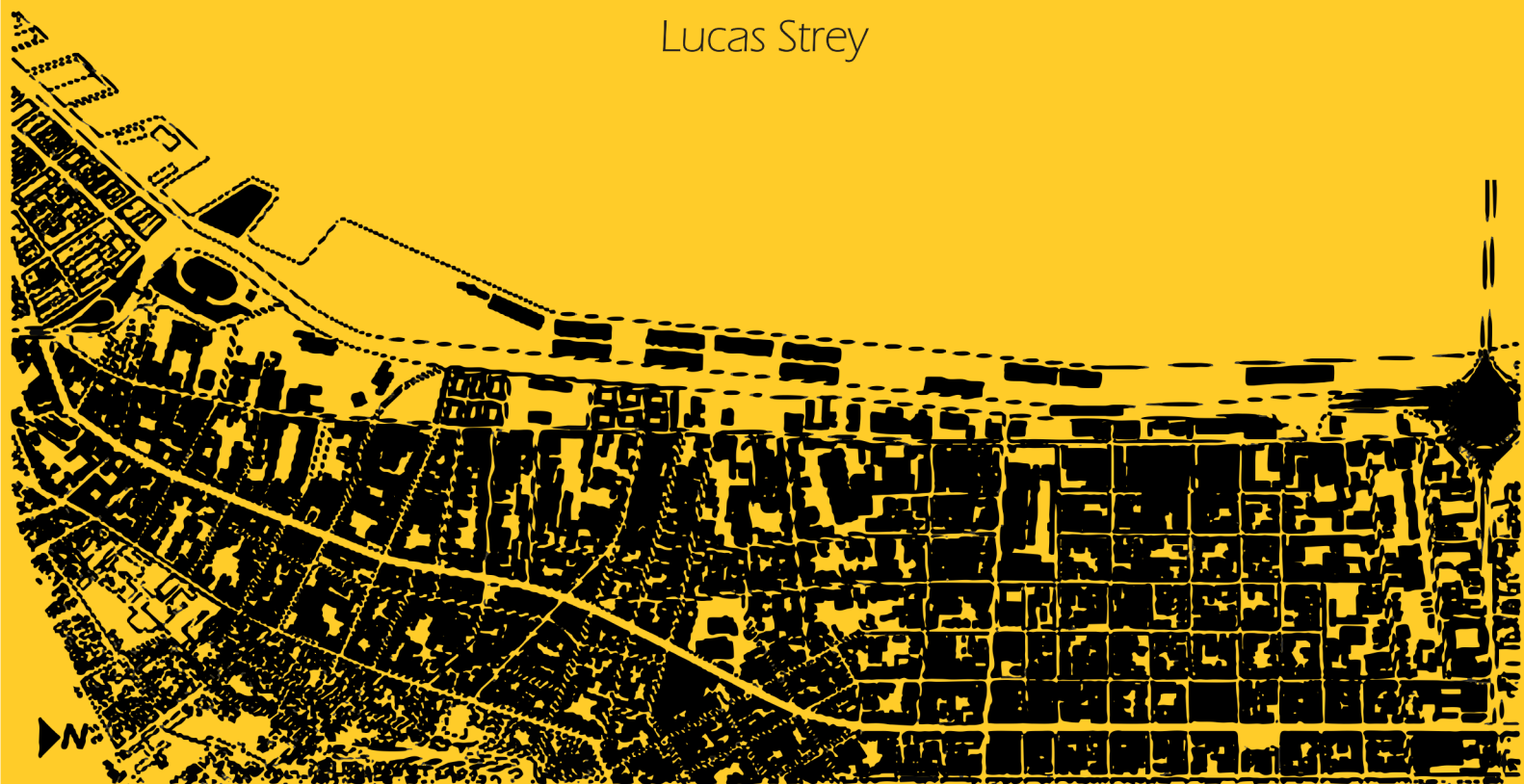


Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Instituto de Artes Visuais  
Programa de Pós-Graduação de Artes Visuais

# GEOGRAFIA OCULTA

Práticas Corporais no 4º Distrito de Porto Alegre  
e a Poética das Ruas

Lucas Strey



Lucas Strey

# **GEOGRAFIA OCULTA**

Práticas Corporais no 4º Distrito de Porto Alegre  
e a Poética das Ruas

Orientadora:

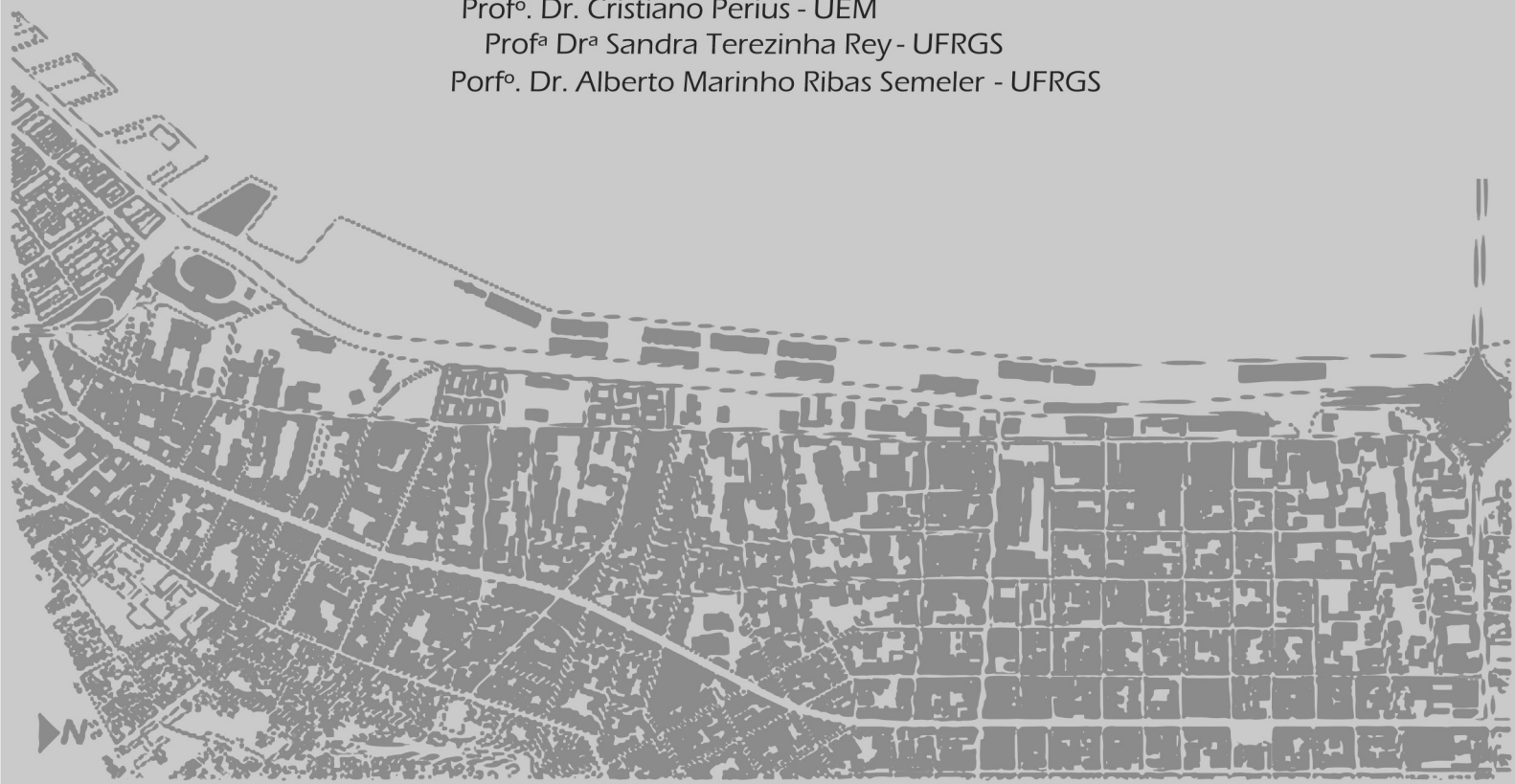
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Teresinha Barachini - UFRGS

Banca:

Prof<sup>o</sup>. Dr. Cristiano Perius - UEM

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Sandra Terezinha Rey - UFRGS

Prof<sup>o</sup>. Dr. Alberto Marinho Ribas Semeler - UFRGS



Dedico este momento a todos que contribuíram de alguma forma para realização desta pesquisa. Seja com seu conhecimento, seja com sua complacência nas horas de ausência, seja com o ombro amigo nas horas de angústia.

## CIP - Catalogação na Publicação

Strey, Lucas Frota  
GEOGRAFIA OCULTA - Práticas corporais no 4º  
Distrito de Porto Alegre e a poética das ruas / Lucas  
Frota Strey. -- 2019.  
104 f.  
Orientadora: Terezinha Barachini.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,  
2019.

1. Cicloerrância, Errância . 2. Intervenção Urbana.  
3. Corpo . 4. Espaço Urbano. 5. 4º Distrito-Porto  
Alegre. I. Barachini, Terezinha, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os  
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

## RESUMO

Esta pesquisa acadêmica propõe estruturar conceitualmente uma prática artística que envolve um programa de intervenções urbanas e a produção de trabalhos de arte que refletem e tencionam questões pertinentes a região do 4º distrito de Porto Alegre por meio da evidenciação de algumas práticas corporais pertinentes a esse território. Como parte desse processo, criei um procedimento de sensibilização artística voltada para o meio urbano, o qual denominei *cicloerrância*. Esse procedimento surge a partir de um estudo realizado por Paola Jaques, que caracteriza as experiências históricas dos nômades urbanos e seus percursos errantes no contexto cultural da cidade.

**Palavras-chave:** Cicloerrância; corpo; intervenção urbana; espaço urbano; 4º Distrito-Porto Alegre

## ABSTRACT

This academic research proposes to conceptually structure an artistic practice that involves a program of urban interventions and the production of works of art that reflect and strains pertinent questions to the the 4th district of Porto Alegre, through the disclosure of body practices pertinent to this territory. As part of this process, I created a procedure for artistic sensitization focused on the urban environment, which I called Cycloerrance. This procedure arises from a study by Paola Jaques, which characterizes the historical experiences of urban nomads and their wandering paths in the cultural context of the city.

**Keywords:** Cycloerranance; body; urban intervention; urban space; 4th District-Porto Alegre

## RELAÇÃO DAS IMAGENS

<b>Figura 1:</b> Placa de Antoni Muntadas instalada na Galeria Pedro Chaves Barcellos, centro histórico de Porto Alegre, 2002, Fonte: Descoberta de Obras Invisíveis ao Olhar Cotidiano, Dra. Blanca Brites – UFRGS .....	16
<b>Figura 2:</b> Mapa do 4º Distrito produzido a partir do google Maps. Edição gráfica: Lucas Strey .....	20
<b>Figura 3:</b> <i>Bicicleta de Cicloerrância</i> , 2019. Foto: Lucas Strey.....	27
<b>Figura 4:</b> Instalação Tropicália de Hélio Oiticica, Acervo Projeto Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, RJ). Foto: César Oiticica Filho.....	29
<b>Figura 5:</b> Placa de vestígios da primeira errância coletiva realizada no 4º Distrito, em 17/12/2017.. Foto: Lucas Strey .....	44
<b>Figura 6:</b> Mala encontrada no 4º Distrito em março 2018. Foto: Lucas Strey .....	45
<b>Figura 7:</b> Momento do encontro com a metade do manequim encontrado na Rua Moura Azevedo no 4º Distrito de Porto Alegre. Foto: Lucas Strey.....	46
<b>Figura 8:</b> Lucas Strey, <i>Amala</i> (2018); exposição <i>Café com Sal</i> , 2018. Foto: Lucas Strey.....	47
<b>Figura 9:</b> Nino Cais, <i>Sem título</i> (2014); Paço das Artes, São Paulo .....	51
<b>Figura 10:</b> Lucas Strey, <i>Amala</i> (2018); atuando como objeto performático junto com garotas de programa na Rua Cância Gomes, Bairro Floresta, 2018. Foto: Lucas Strey .....	53
<b>Figura 11:</b> Salvador Dalí - <i>Venus de Milo com gavetas</i> , 1964. Fonte: Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2014.....	57
<b>Figura 12:</b> Registro da aquisição do manequim base para o	

trabalho Vênus de Marte. Foto: Lucas Strey .....	58
<b>Figura 13:</b> Manequim em condições naturais em relação a aquisição.	
Peça fotografada no ateliê. Foto: Lucas Strey .....	59
<b>Figura 14:</b> Manequim transformado. Peça fotografada no ateliê.	
Foto: Lucas Strey .....	61
<b>Figura 15:</b> Marc Quinn, <i>Buck e Allannah</i> , 2009, escultura em bronze.	
Fonte: <a href="http://marcquinn.com">:http://marcquinn.com</a> .....	62
<b>Figura 16:</b> Marc Quinn, <i>Pregnant Man Thomas Beatie</i> , 2008.	
Escultura em mármore. 179 x 63 x 53 cm. Fonte: <a href="http://marcquinn.com">http://marcquinn.com</a> .....	63
<b>Figura 17:</b> Lucas Strey, <i>Vênus de Marte</i> , 2018. Manequim transformado.	
179 x 63 x 53 cm, Exposição <i>Entre Beiras</i> , Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.	
Foto: Lucas Strey .....	64
<b>Figura 18:</b> Lucas Strey, <i>Vênus de Marte II</i> , 2019. Estrutura de malha de aço. Instalada na Rua São Carlos, Bairro Floresta 4º Distrito de Porto Alegre. Foto: Lucas Strey .....	68
<b>Figura 19:</b> Lucas Strey. <i>PLACA MURO (2017). Ação individual.</i>	
Porto Alegre: Muro da Av. Mauá, em 27-agosto-2016. Foto de: Pedro Ferraz .....	72
<b>Figura 20:</b> Clet Abraham aplicando uma de suas intervenções em Florença. Fonte: CBS News .....	74
<b>Figura 21:</b> Antoni Muntadas, <i>ATENÇÃO: Percepção requer envolvimento</i> , instalada na Fundação Fundação Vera Chaves Barcelos em Viamão - RS .....	77
<b>Figura 22 :</b> Lucas Strey, <i>modelos de placas de atenção</i> , 2019. Ilustração digital .....	79
<b>Figura 23 :</b> Lucas Strey, <i>modelos de placas de serviços locais</i> , 2019. Ilustração digital .....	80
<b>Figura 24:</b> Lucas Strey, <i>modelos de placas de atração turística</i> , 2019. Ilustração digital .....	80



<b>Figura 25:</b> Lucas Strey, <i>modelos de placas de orientação de destino</i> 2019. Ilustração digital.....	81
<b>Figura 26:</b> Lucas Strey, <i>Aplicação de vários modelos no mesmo poste,</i> 2019. Adesivagem sobre PS. Rua São Carlos esquina com a Comendador Azevedo. Foto: Lucas Strey .....	82
<b>Figura 27:</b> Lucas Strey, <i>Serviço local - Catadores,</i> 2019. Adesivagem sobre PS. Esquina da Rua São Carlos com a Rua Sete de Abril. Foto: Lucas Strey.....	85
<b>Figura 28 :</b> Lucas Strey, <i>Atenção catadores na pista,</i> 2019. Adesivagem sobre PS. Avenida Farrapos. Foto: Lucas Strey.....	86
<b>Figura 29:</b> Lucas Strey, <i>Trânsito de malas nos dois sentidos,</i> 2019. Adesivagem sobre PS. Avenida Farrapos. Foto: Lucas Strey.....	88
<b>Figura 30:</b> Lucas Strey, <i>Atenção pernas no corredor,</i> 2019. Adesivagem sobre PS. Avenida Farrapos. Foto: Lucas Strey.....	89
<b>Figura 31:</b> Lucas Strey, <i>Atenção mala com pernas de manequim,</i> 2019. Adesivagem sobre PS. Esquina da Rua São Carlos com a Rua Gaspar Martins. Foto: Lucas Strey.....	90
<b>Figura 32:</b> Lucas Strey, <i>Atração turística Vênus de Marte ,</i> 2019. Adesivagem sobre PS. Rua São Carlos. Foto: Lucas Strey.....	92
<b>Figura 33:</b> Lucas Strey, <i>Serviços locais Vênus de Marte ,</i> 2019. Adesivagem sobre PS. Rua São Carlos. Foto: Lucas Strey.....	93
<b>Figura 34:</b> Exposição <i>GEOGRAFIA OCULTA - Práticas corporais no 4º Distrito de Porto Alegre e a poética das ruas,</i> 2019. Centro Cultural Vila Flores. Foto: Lucas Strey.....	96

## SUMÁRIO

RESUMO .....	5
ABSTRACT .....	6
RELAÇÃO DAS IMAGENS .....	7
SUMÁRIO .....	9
INTRODUÇÃO.....	11
1. TERRITÓRIO - ESPAÇO DE SENSIBILIDADE, LUGAR DE AÇÃO .....	15
1.1 4º Distrito como território .....	19
2. DESLOCAMENTO E PERCEPÇÃO - CICLOERRÂNCIA O EXERCÍCIO DA SENSIBILIDADE.....	24
3. CORPO E CIDADE: UM JOGO DE SIMBIOSE .....	31
4. ESCULTURAS OBJETOS .....	40
4.1 Objeto - Amala.....	40
4.2 Objeto - Vênus de Marte .....	56
4.3 Esculturas - Estruturas de malha.....	67
5. SINALIZAÇÃO POÉTICA .....	71
5.1 Placa de Catadores .....	83
5.2 Placa pernas de manequim e mala .....	87
5.3 Placa Vênus de Marte .....	91
CONCLUSÃO .....	94
REFERÊNCIAS .....	98

## INTRODUÇÃO

O interesse pelo tema desta pesquisa surgiu como desdobramento de um longo percurso de formação acadêmica e profissional. Tratar sobre esse assunto é para mim a possibilidade de sintetizar uma jornada de vida em forma de produção artística e acadêmica.

Estudei bacharelado em Artes Visuais na UFRGS, em um currículo que permitia a especialização em uma área específica. Diante desta possibilidade me formei em Artes Visuais com a habilitação em Escultura. Ao longo do bacharelado construí toda minha percepção artística sobre a orientação da tridimensionalidade. Sendo sempre o corpo o foco de interesse das minhas construções artísticas. Inicialmente trabalhei a anatomia e suas ligações mecânicas, desse modo estudei a fundo o assunto e procurei levar estas questões para o meu trabalho em escultura.

Após a conclusão do curso de graduação com o início do trabalho profissional, percebi que as questões físicas e mecânicas de um corpo em si, tornam-se irrelevantes se não forem associadas a questões de natureza imaterial, como por exemplo: aspectos de comportamento, cognição, relações humanas e sociais, entre outras.

Sintetizada no título: *GEOGRAFIA OCULTA - Práticas corporais no 4º Distrito de Porto Alegre e a poética das ruas*. A presente pesquisa parte da prática e análise de intervenções artísticas no meio urbano, produzidas em um território específico denominado 4º Distrito de Porto Alegre. Tendo como foco de interesse as práticas corporais e suas articulações sociais, ideológicas, filosóficas e cotidianas. Na ten-

tativa de desvendar a geografia oculta do território e proporcionar a sensibilização necessária para produzir as intervenções, criei um método baseado nas experiências de deslocamentos errantes a qual denominei *Cicloerrância*. O deslocamento da *cicloerrância* ocorre sobre uma bicicleta e explora o território, buscando desvendar essa geografia humana construída em camadas sobrepostas.

Tratar de geografia humana no contexto territorial nos aponta para a articulação efetiva entre corpo e espaços urbanos. Que no contexto desta pesquisa tem o intuito de compreender suas novas ocupações, seus movimentos sociais e políticos, suas circulações e apropriações pela cidade. Proponho com essa pesquisa levantar estas questões evidenciadas no microuniverso urbano do 4º Distrito, traduzindo assim, algumas de minhas percepções em forma de intervenções urbanas poéticas e trabalhos de arte que sejam capazes de tencionar na sua construção questões pertinentes aos corpos presentes na região e suas articulações sociais e políticas desenhadas pelo cotidiano da região.

Objetivando teorizar de modo efetivo a prática artística desta pesquisa, organizei esse registro em quatro capítulos que tratam dos conceitos que operam e instauram a poética dessa produção. No primeiro capítulo intitulado: *TERRITÓRIO - espaço de sensibilidade, lugar de ação* - a partir da geografia humanista de Milton Santos, procuro definir os conceitos de “espaço geográfico”, “território usado” e “lugar”, para então, estabelecer um recorte territorial para acessá-lo como suporte das minhas intervenções artísticas. Ainda nesse capítulo, caracterizo essa delimitação estabelecendo o 4º Distrito de Porto Alegre como território alvo destas ações. Para tanto, construo um panorama histórico da região com o apoio arquiteta e professora da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) Leila Mattar. Avanço nessa construção apontando aspectos atuais da região, apresentados na

forma de observações cotidianas e relatos de vivências pessoais associados a dados técnicos disponíveis.

O segundo capítulo intitulado: *DESLOCAMENTO E PERCEPÇÃO - Cicloerrância o exercício da sensibilidade* - procuro apresentar as bases estruturais de um método de sensibilização frente ao meio urbano que denominei como *Cicloerrância*. Parto do conceito de errância estabelecido pela autora Paola Jaques, para apresentar suas peculiaridades dentro do meu processo de criação. A *cicloerrância* consiste em circular por um território previamente determinado, mas sem roteiro definido. Embora em alguns casos o território seja um local previamente conhecido, o exercício propõe a desnaturalização da percepção para que sejamos capazes de identificar elementos dinâmicos dos lugares vivenciados, no caso desta pesquisa, práticas corporais. Sugere-se andar na contra mão, alternar entre o espaço da rua e da calçada. Fazer breves paradas, conversar com pessoas, recolher objetos.

O capítulo seguinte tem por meta apresentar a relação entre corpo e cidade evidenciando o cerne da pesquisa. Essa parte do documento começa situando a importância da temática do corpo para o campo das artes a partir dos estudos de Viviane Mattesco. Sigo então, apresentando a noção de corpo que vai orientar a pesquisa, evidenciada na fenomenologia de Merleau Ponty, precisamente na noção de *intersubjetividade, motricidade e sexualidade*. Com apoio de Richard Sennet, introduzo a relação entre corpo e cidade, evidenciada na forma como os corpos, através de suas práticas, influenciam na construção dos espaços urbanos e assim a cidade se encarna. Essa visão trazida por Sennett é justaposta ao conceito de tempo hegemônico e tempo lento analisada por Milton Santos. São essas definições que embasam o recorte temático das práticas corporais que orientam a produção prática desta pesquisa. Na sequência recorro ao conceito de *corporeografia urbana*

---

cunhado por Paola Jaques e Fabiane Brito, para sustentar essas práticas artísticas, e tento aprofundar esse conceito relacionando-o a *etnografia urbana*, termo oriundo da antropologia e posto em relação ao anterior por Silvana Nascimento.

No quarto e último capítulo abordo as Intervenções e decorrências da pesquisa, são as ações da prática artística no território escolhido. Neste capítulo descrevo como cada trabalho foi concebido na sua lógica processual. Antes de intervir no espaço com ações e objetos artísticos, foi necessário no processo, criar produções a partir de elementos originários dos lugares vivenciados. De início produzi duas esculturas (objeto) as quais forneceram o potencial imagético que orientou a sequência das ações posteriores de intervenção no espaço urbano em questão, para embasar essa produção estabeleço algumas relações conceituais ancoradas na história da arte e cito duas referências artísticas contemporâneas importantes para essas construções: Marc Quinn e Nino Cais. As intervenções propriamente ditas surgem com  *sinalização poética*, conjunto de ações que consistem na produção e instalação de placas de sinalização de trânsito com conteúdo poético ao longo do território definido. Esse procedimento recorre a regras preestabelecidas por um código existente (código brasileiro de trânsito) e insere arbitrariamente, informações por mim selecionadas num sistema fechado de comunicação. Para embasar esse procedimento apresento alguns trabalhos de Antoni Muntadas e Clet Abraham como referências artísticas.

## 1. TERRITÓRIO - ESPAÇO DE SENSIBILIDADE, LUGAR DE AÇÃO.

É possível para uma mente crítica que admira as ruas e o meio urbano ter uma relação passiva com a cidade? Independente da resposta, creio que para se manter uma relação ativa com o meio urbano é preciso conhecê-lo e vivenciá-lo para além das rotinas, isso pressupõe ser capaz de ler as entrelinhas de suas narrativas. O artista Antoni Muntadas (Barcelona, 1945), em suas placas artísticas, já alertava que “ATENÇÃO PERCEPÇÃO REQUER ENVOLVIMENTO” (fig.01). Placas que fazem parte de um projeto em curso, On Translation, o qual tem sido mostrado internacionalmente e que, em 2002, chegou a Porto Alegre. A sua placa foi instalada inicialmente na Galeria Pedro Chaves Barcellos, localizada no centro histórico da cidade. Misturada a inúmeras outras informações comerciais e comunicações visuais, a inserção artística funciona tanto como uma instrução quanto como um desafio para o espectador, hoje a obra faz parte do acervo da Fundação Vera Chaves Barcelos, localizada na cidade de Viamão, região metropolitana de Porto Alegre. O curso da vida urbana cotidiana é acompanhado por uma massa de sinais, os quais visam persuadir, explicar e influenciar a maneira como existimos na cidade. Essa obra de Muntadas atua como um aviso deliberado para o espectador, sugerindo, talvez, que precisamos repensar nossa compreensão daquilo que é comum e prosaico.

Partindo dessa ideia de estabelecer uma relação mais ativa com o meio urbano, pensei uma forma de me envolver com a região da cidade de Porto Alegre denominada 4º Distrito, a fim de percebê-la na sua essência oculta. Entender o que se esconde em sua geografia, o que conta sua história e que legado essa história proporciona à região nos dias de hoje, além de tentar entender como essa região se articula junto à cidade como um todo por meio do envolvimento poético. Esse envolvimento poético naturalmente transcende a pura prática artística, instaurando-se também na forma da reflexão teórica. Não como um texto explicativo processual, mas como algo que organiza as ideias que circunscrevem o projeto artístico e esclarece minhas práticas artísticas diante do campo da arte de modo geral.



**Figura 1:** Placa de Antoni Muntadas instalada na Galeria Pedro Chaves Barcellos, centro histórico de Porto Alegre, 2002, Fonte: Descoberta de Obras Invisíveis ao Olhar Cotidiano, Dra. Blanca Brites – UFRGS.

Na contemporaneidade, os escritos de artistas apresentam-se como a sistematização das ideias que circunscrevem o projeto artístico, orientam a instauração da obra, e revelam a posição reflexiva e crítica do artista perante sua própria arte e, por extensão, sobre a arte



---

em geral. Constituindo-se não exatamente como textos explicativos; investigam o processo de criação através dos elementos geradores da obra, dos procedimentos adotados, e dos conceitos que a sustentam. Os escritos de artistas são um elemento meta-artístico, estreitamente articulados à obra. (REY, 2018, p.3230)

Assim, ao delimitar uma área urbana específica como foco de trabalho, acabo me aproximando de conceitos pertinentes a geografia humanista. Com apoio da geografia crítica de Milton Santos (1994,1996), focando os conceitos de “espaço geográfico”, “território usado” e “lugar”, utilizo esses três conceitos para tentar abranger a totalidade socioespacial do 4º Distrito de Porto Alegre. Compreendo então, a partir de Milton Santos, o Estado como uma formação socioespacial. Este então é constituído por: governo, povo, soberania e território configurando assim, o espaço geográfico do Estado. O território usado é entendido como uma totalidade espacial formada por um espaço material e por um espaço social. Por definição constitui também um espaço geográfico. Desta forma, o espaço material é o espaço físico, ou seja, engloba o espaço natural e o espaço produto do trabalho humano. O espaço social é o espaço imaterial, embora dependa da materialidade para existir, reflete as relações sociais e os usos específicos propostos pelos agentes sociais.

O território usado, para Milton Santos, não é construído unicamente pelo Estado, de mesma forma, não se restringe à dimensão política do espaço, ou seja, não é apenas um espaço estabelecido por relações de poder (SOUZA, 2013). Ele é fruto da apropriação territorial de outros agentes. O território abarca sim as relações de poder, mas também, as relações econômicas e simbólicas nele estabelecidas. Conforme o pesquisador Thiago Queiroz:

O território nas obras de Milton Santos é, em grande parte, baseado no conceito de território de Claude Raffestin, geógrafo suíço influenciado pela Escola Francesa de Geografia, ancorado no estruturalismo e no materialismo histórico. Esse autor entende o território como um conjunto de sistemas de objetos e sistemas de ações. Como também, o território é formado pelas diferentes territorialidades, uso e apropriação do espaço, dos diferentes agentes. Para ele o território também é formado por superfícies (as estruturas econômicas, políticas e culturais), por linhas (as redes) e por pontos (os lugares) [...]. A relação entre território, redes e lugares também é discutida por Milton Santos. (QUEIROZ, 2014, p. 157)

O lugar, assim como o território usado, é simultaneamente uma materialidade e uma imaterialidade; é uma dimensão vivida e percebida, corresponde assim a dimensão espacial do cotidiano (SANTOS, 1996). O lugar, portanto, é a escala da totalidade do cotidiano.

Na formulação de Milton Santos, essas definições se voltam para áreas políticas geográficas equivalentes as nações e suas subdivisões administrativas como os Estados e as Cidades. Esses conceitos permitem traçar uma estratégia de reconhecimentos e apropriação de um espaço material que remonta um espaço social construído em multi camadas sobrepostas. Busco a partir dessas definições amplas, compreender o território delimitado pela Municipalidade correspondente ao 4º Distrito de Porto Alegre. Definindo o espaço material como palco das relações econômicas, políticas e sociais que também será suporte das intervenções artísticas que proponho. Estas intervenções são construídas a partir do envolvimento e da compreensão do espaço social estabelecido, a partir do recorte de interesse voltado às práticas corporais presentes e o material humano da região. São cicatrizes poéticas de uma percepção ativa em construção.

## 1.1 4º Distrito como território

Compreendido pelos bairros São Geraldo, Navegantes, Farrapos, Humaitá, Floresta e Marcílio Dias (fig.02), o 4º Distrito é a porta de entrada da capital do Rio Grande do Sul. Geograficamente, limita-se a norte pela Avenida Sertório, a leste pelas Avenidas Benjamin Constant e Cristóvão Colombo, a sul pela Rua Conceição e a oeste pelo Lago Guaíba. Considerada como a antiga zona portuária da capital, compreende antigos prédios do início do século XX que recebiam carregamentos de navios ou serviam de morada temporária aos trabalhadores do Cais de Porto Alegre. A cidade cresceu a partir daquela região, batizada de Caminho Novo por volta de 1824, onde hoje temos a Rua Voluntários da Pátria, eixo estruturador dos bairros em direção à zona norte da cidade, como explica a arquiteta e professora da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) Leila Mattar<sup>1</sup>

No século XIX, a região é descrita por viajantes como repleta de chácaras e muito aprazível. No final desse mesmo período, a Companhia Territorial Porto-alegrense loteou uma parte da região para aumentar o número de residências – que já começavam a aparecer com a chegada dos primeiros imigrantes que deram impulso ao desenvolvimento local. Nos bairros São Geraldo e Navegantes, os galpões das fábricas misturavam-se às residências, tanto no Caminho Novo como nas ruas adjacentes, principalmente na Avenida Eduardo, hoje chamada Presidente Franklin Roosevelt. Os primeiros imigrantes foram os alemães e, posteriormente, outras etnias foram reunidas, como italianos, poloneses, judeus, árabes, entre outros. A concentração de trabalhadores e a usual proximidade entre moradia e trabalho gerou um lugar miscigenado, não somente nos seus aspectos humanos, isto

---

1 Ver MATTAR, 2010.

é, relativos à população e suas formas de sociabilidade, mas também no plano físico, geográfico e urbano, através da construção de várias tipologias arquitetônicas. Por volta do final dos anos 1950, o transporte rodoviário facilitou a saída das mercadorias para locais onde antes o trem e os barcos não chegavam; dessa maneira, os dois dos principais atrativos da localização deixaram de ser tão importantes; com essa nova possibilidade de logística e também em função dos constantes alagamentos da região, as fábricas foram, aos poucos, abandonando o lugar (MAT-TAR, 2010).

A região encontra-se atualmente em um ambíguo e explícito processo de gentrificação<sup>2</sup>, ao mesmo tempo em que busca um novo relacionamento com sua atualidade e sua história, por



**Figura 2:** Mapa do 4º Distrito produzido a partir do google Maps. Edição gráfica: Lucas Strey.

<sup>2</sup> Gentrificação (do inglês *gentrification*) O termo *gentrification* foi criado em 1964 por Ruth Glass para descrever o processo que teve início nos anos 1950, através do qual algumas áreas residenciais deterioradas no centro de Londres, ocupadas pela classe trabalhadora, estavam sendo transformadas em áreas residenciais para a classe média. Ver sobre em: FURTADO, 2014, p.361

meio de seus artistas e empreendedores criativos. Inspirado em exemplos como os bairros Poblenou, em Barcelona (Espanha), e o Soho, em Nova York (EUA), grupos interessados buscam a revitalização da região em parâmetros semelhantes. Abaixo dessa camada de boas intenções, porém, o 4º Distrito possui uma geografia oculta no seu aspecto histórico e no seu cotidiano, refletida principalmente pelo seu conteúdo humano. Hoje é uma região que possui um misto de prédios abandonados, comércio ativo, depósitos, prostituição, casas familiares e trabalho marginalizado<sup>3</sup>.

Mantenho um ateliê de trabalho na Rua São Carlos, 661, núcleo central do bairro Floresta, geograficamente situado entre as Avenidas Farrapos e Cristóvão Colombo, há mais de cinco anos. Nesse tempo pude perceber algumas mudanças que ganham cada vez mais celeridade no processo de transformação desse meio urbano. Contudo, mesmo com esse tempo de convívio, o modelo de relação que mantive até o começo desta pesquisa com esse espaço urbano, não me capacitou para um envolvimento ativo de imediato. A nova estratégia de abordagem desse território proposta a partir desta pesquisa mudou minha relação com a região de modo profundo.

Um aspecto curioso que percebi há algum tempo é a influência que a luz do Sol tem sobre a região. O simples fato de trocar a luz do Sol pela luz da Lua promove uma transformação contrastante no perfil de público da região. Na Rua São Carlos, por exemplo, local onde está meu ateliê de trabalho, sob a luz do Sol temos movimento de comércio de lojas, serviços, pais levam e buscam seus filhos da escola, crianças brincam na creche Escola Municipal de Educação Infantil Meu

---

<sup>3</sup> Informações provenientes do Projeto Estratégico da Secretaria Municipal de Planejamento. Disponível em: < [http://www2.portoalegre.rs.gov.br/spm/default.php?p\\_secao=150](http://www2.portoalegre.rs.gov.br/spm/default.php?p_secao=150) > Acesso em: jan - 2018.

Amiguinho, que divide espaço com a Praça Florida<sup>4</sup> com seus portões abertos. Artistas e empreendedores criativos entram e saem do prédio histórico onde funciona o complexo do Vila Flores. A Fábrica do Futuro na Rua Câncio Gomes, o Galpão Makers na Rua Gaspar Martins e a nova sede do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul - MAC/RS na Rua Comendador Azevedo e inúmeros outros espaços como estes são exemplos da efervescência criativa e cultural da região. Contudo, basta o cair da noite para o mesmo lugar modificar por completo sua paisagem e movimentação humana. Aos poucos corpos seminus começam a aparecer, em poucas horas as calçadas ficam movimentadas, em sua maioria transexuais, e em menor número, algumas meninas se acumulam na esquina do prédio histórico do Vila Flores, entretanto essa distinção de gênero não é evidente para transeuntes desatentos. Todo comércio fecha. O último deles, o minimercado da esquina oposta da praça com a Av. Farrapos e junto com esse, os portões da pracinha Florida são chaveados.

A copa densa das árvores em alguns pontos da rua São Carlos por exemplo, que a luz do Sol produz um aspecto intimista, sob a luz do luar faz da pouca iluminação um ambiente hostil, entretanto, alguns postes que vazam luz por entre as copas fechadas criam luz focal, dando destaque a corpos em oferta. A rua que tinha movimentação média de carros começa ter um aumento no fluxo, às vezes, criam-se pequenos engarrafamentos. São carros esportivos, clássicos, de luxo e populares em menor número, ocupados na grande maioria por homens sozinhos e em grupos de até três ou quatro ocupantes. Nessa faixa de horário há pouca circulação a pé, os moradores estão recolhidos e a movimentação do lugar fica por conta das garotas e travestis de “programa”.

---

4 O nome oficial da pracinha na Rua São Carlos é *Praça Bartolomeu de Gusmão*, mas todos na vizinhança a conhecem por *Praça Florida*. Desde 1896 aparece como Praça Florida nos mapas da cidade. Disponível em: [https://urbsnova.wordpress.com/2013/08/24/pracinha\\_florida/](https://urbsnova.wordpress.com/2013/08/24/pracinha_florida/). Acessado em: 15/07/2018\_

---

Esse breve relato de observação da Rua São Carlos transmite uma ideia do contraste entre dia e noite da região. Entretanto, existe outro aspecto curioso presente na região do 4º Distrito, essa mesma dicotomia social percebida na Rua São Carlos criada pela fronteira luminosa entre dia e noite, pode ser percebida ao longo do dia entre o lado direito e esquerdo da Av. Farrapos. A avenida cria uma espécie de fronteira evidenciada não só pelo espaço social refletido nas relações humanas, mas pelo próprio espaço material visível na paisagem urbana. Quando partimos da Av. Farrapos em direção a Av. Cristóvão Colombo, por qualquer rua transversal, percebemos uma área em evidente desenvolvimento urbano, recuperada em termos comerciais e residenciais. Entretanto, se formos do mesmo ponto de partida em direção a Av. Voluntários da Pátria, o ambiente é outro, em sua grande maioria composto de galpões abandonados, antigos sobrados mal conservados, acúmulo de lixo nas ruas, usuários de drogas e prostituição diuturna.

Essas impressões foram levantadas a partir da experiência das minhas ações de errância pela região estabelecida. Para tanto, algumas estratégias de deslocamento foram desenvolvidas com o intuito de acumular documentos de trabalho e material de sensibilização criativa, elemento fundamental e estratégico para a produção das intervenções artísticas, leituras e construções poéticas do espaço.

## 2. DESLOCAMENTO E PERCEPÇÃO – CICLOERRÂNCIA O EXERCÍCIO DA SENSIBILIDADE.

Por muito tempo, acreditei que quanto maior fosse meu domínio técnico maior seria minha liberdade de criação, uma vez que livre de qualquer limite técnico teria superioridade sobre a materialidade dos meus trabalhos. Dedicado à linguagem da escultura, busquei excelência nas técnicas tradicionais e, ao mesmo tempo, procurei atualizar procedimentos e encontrar novas soluções para as minhas produções atuais. Contudo, percebi que, ao mesmo tempo em que ganhei liberdade técnica, por ser capaz de produzir qualquer objeto que venha a planejar, por outro lado tornei-me prisioneiro de um raciocínio orientado pela técnica, que limita minha percepção criativa na conformação do objeto. Não considero o que construí até aqui como um equívoco, mas sim, entendo que a evolução do meu processo criativo pedia uma reelaboração. Isso passaria por ressignificar toda minha compreensão sobre o que se define como técnica dentro do processo de criação artística.

Em A questão da técnica, Heidegger pretende interrogar a técnica acerca de sua própria essência. Nessa interrogação, a técnica será tomada como questão, essa elucidação ontológica descarta qualquer possibilidade de apresentar uma investigação ou definição do que vem a ser técnica. (LEOPOLDO, 2007). Ao tratar da técnica moderna afirma que, “as imposições são exteriores à coisa. A técnica transforma todas as coisas em instrumentos, mas ela mesma em sua essência não é um meio, e sim uma atitude humana decidida na época moderna” (WERLE, 2011).



O que chamamos de técnica moderna não é somente uma ferramenta, um meio diante do qual o homem atual pode ser senhor ou escravo; previamente a tudo isso e acima das atitudes possíveis, essa técnica é um modo decidido de interpretação do mundo que não apenas determina os meios de transporte, a distribuição de alimentos e a indústria de lazer, mas toda a atitude do homem e suas possibilidades. (HEIDEGGER, 1989, p. 45, apud: WERLE, 2011)

A partir de uma visão mais ampla do papel da técnica no meu processo de criação, percebi que outras ações que antecedem a produção de um objeto são recursos fundamentais ao mesmo. Tomando como base de partida a história das errâncias<sup>5</sup>, com destaque para os estudos de textos dos situacionistas, bem como, e os relatos sobre as experiências de Hélio Oiticica com a cidade, tenho trabalhado a partir de um método que deriva diretamente do conceito de errância (JAQUES, 2014), o qual desenvolvi visando a autossensibilização frente ao meio urbano. Atualmente, denomino esse método como *cicloerrância*, conceito operatório que, no meu processo de criação, entre outras funções, aparece como a busca pelo oculto ou não óbvio do meio urbano.

[..] a prática da errância, pode ser um instrumento da experiência de alteridade na cidade, uma ferramenta subjetiva e singular – o contrário de um método tradicional. A errância urbana é uma apologia da experiência da cidade, que pode ser praticada por qualquer um, mas que o errante pratica de forma voluntária (JAQUES, 2014, p.197).

---

5 Ver sobre: JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes. Breve histórico das errâncias urbanas*. Arquitextos: São Paulo, ano 05, n. 053.04, Vitruvius, out. 2004. <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.053/536>>.

Para Jaques, o errante então, é aquele que busca um estado de corpo errante, que faz dos caminhos urbanos uma experiência perceptiva. Que se preocupa mais com as práticas, ações e percursos, do que com as representações, planificações ou projeções. O errante não vê a cidade representada, ele a experimenta de dentro e assim, “ao tornar o lugar praticado, possibilita microresistências dissensuais que podem atuar na desestabilização de partilhas hegemônicas e homogêneas do sensível” (JAQUES, 2014, p.197).

Em modos práticos, a *cicloerrância* desenvolve-se na velocidade de uma bicicleta circulando pelas ruas da cidade. A velocidade surge nessa pesquisa como aspecto importante. Qual o nível de percepção que envolve o deslocamento a pé, de bicicleta ou motorizado? Que limitações ou ampliações esses tipos de movimentação possibilitam?

A redução de velocidade não se trata simplesmente da relação tempo e espaço, mas sim, de uma resistência perceptiva as forças desse “tempo hegemônico” (SANTOS, 1996). Nesse sentido, a *cicloerrância* propõe que os deslocamentos não sejam meros trajetos entre um ponto de partida e um ponto de chegada, tornando os percursos *não-lugares* (AUGÉ, 1994), mas sim, que cada deslocamento possa ser um contato com a realidade da cidade, um momento de sensibilização propositiva. Para tanto, se faz necessário desenvolver uma habilidade de pilotar a bicicleta com somente uma das mãos, para que a mão livre possa em alguns casos efetuar registros fotográficos, pequenos filmes ou até mesmo carregar objetos encontrados. A bicicleta (fig.3), em alguns momentos, também é equipada com um pequeno bagageiro, o qual possibilita o transporte de materiais de apoio para intervenções artísticas, materiais de auxílio das jornadas de deslocamento e carregar objetos encontrados e selecionados. Outros dois acessórios fundamentais para bicicleta



**Figura 3:** *Bicicleta de Cicloerrância, 2019. Foto: Lucas Strey.*

de *cicloerrância* são um pé de descanso e uma corrente com cadeado ou cabo com tranca. Apesar da maior parte do deslocamento ocorrer sobre a bicicleta, eventualmente ocorrem paradas e interesse por locais aos quais a bicicleta não tem acesso; nesses casos, esses acessórios passam a ser extremamente úteis.

A busca por uma relação artística com o meio urbano, caracterizada por uma prática que se vale desse meio para as inspirações criativas e que, ao mesmo tempo, coloca a produção de ideias em diálogo com o espaço – tornando este suporte, tema ou local de exposição da obra – não é uma prática recente. No ano de 1965, Hélio Oiticica começou a frequentar a Favela da Mangueira. Durante cinco anos, o artista interagiu com seus habitantes, participando do dia-a-dia da favela, fosse como passista da escola de samba ou fosse por sua amizade com os moradores desta mesma comunidade. Esse contato não expressava a busca por um diferencial estético que visaria desentranhar o contexto das suas condições, mas uma efetiva escolha existencial. O posicionamento “marginal” de Oiticica, no entanto, implicou mudanças profundas em seu trabalho, anunciando a emergência de um novo paradigma estético deflagrado, por exemplo, com o seu Programa Ambiental, que pretendia justamente restabelecer as relações entre o indivíduo e a cidade através da experiência com a obra de arte. Ao falar sobre a motivação para construção de “Tropicália”, Oiticica relata que:

O ambiente criado era obviamente tropical, como que num fundo de chácara, e, o mais importante, havia a sensação de que se estaria de novo pisando a terra. Esta sensação, sentia eu anteriormente ao caminhar pelos morros, pela favela, e mesmo o percurso de entrar, sair, dobrar “pelas quebradas” da Tropicália, lembra muito as caminhadas pelo morro [...] (OITICICA, 1986, p. 99).

O caminhar “pelas quebradas” a que Oiticica se refere não era um exercício à parte do processo de criação, mas sim uma vivência cotidiana. Com essa mesma premissa, a minha prática de *cicloerrância* no 4º Distrito de Porto Alegre tem como base a naturalidade rotineira que aproveita o ir e vir do dia a dia e propõe o retorno de um local conhecido por um caminho não convencional, ou, a ida a um compromisso específico por um trajeto que apresente um percurso maior que o funcional, a fim de ativar através destes deslocamentos uma percepção ativa do lugar.



**Figura 4:** Instalação Tropicália de Hélio Oiticica, Acervo Projeto Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, RJ). Foto: César Oiticica Filho.

Cabe nesse contexto refletir sobre o papel que cumpriria o meu corpo nesse jogo de sensibilização e reação ao território elencado da pesquisa. Percebo nesse caso um valor ambíguo entre atividade e a passividade diante da vivência urbana. A condição passiva aparece em estágio de latência, ou seja, não é evidente, fica encoberta pelo ato do deslocamento *cicloerrante* e da ação direcional dos sentidos. Mas caracteriza-se pela memória das experiências. Está na imagem mental de um catador arrastando forçosamente um carrinho com dois pneus furados, capturada pelo meu olhar curioso em deslocamento. No impulso de trancar a respiração

---

diante do odor vindo de uma pilha de sacos azuis; ou ao lembrar a passagem por um caminhão velho, que despejou farta nuvem de fumaça cinza na altura no meu rosto ao arrancar da mesma sinaleira. Passivamente percebo o cheiro da borracha queimada após o barulho agudo de uma freada inesperada ou na escuta angustiante da sirene dissonante da ambulância que passa apressada. Entendo assim o território em uso despejando estímulos diversos sobre meu corpo. Mas sem divisão temporal meu corpo torna-se ativo, ao pedalar a bicicleta em busca destas ocorrências efêmeras. Ao recolher metade de um manequim numa caçamba de entulho e o carregar por várias quadras ainda pedalando a mesma bicicleta guiando-a somente com uma das mãos. A câimbra no braço faz com que o registro deste ato fique no corpo material na forma da dor e na mente como uma sensação de satisfação em ter encontrado um objeto rico possibilidades diante do processo de criação. Essa corporeidade parece confusa com a tentativa de racionalizar um processo que se desenvolve de modo natural. Contudo, entendo que perceber meu corpo na relação tempo e espaço é um caminho possível para apreender em essência outras práticas corporais do lugar.

### 3. CORPO E CIDADE: UM JOGO DE SIMBIOSE

Ao tratar de questões do corpo como tema da arte, nos deparamos com uma instabilidade conceitual que envolve o tema – “corpo, imagem e representação não possuem um sentido único e podemos mesmo afirmar que a cultura ocidental é fruto dessa polissemia”. (MATESCO, 2009, p.45).

A consciência e o protagonismo direcionado a temática do corpo nos dias de hoje de fato contrasta com a repressão a que estava submetido até o final do século XIX. O enfraquecimento dos discursos religiosos e o avanço do processo de industrialização criando novas relações de trabalho sugerem novas possibilidades de significação deste. Ainda segundo Viviane Matesco (2009), dentro do contexto brasileiro, em termos da história da arte recente, pode-se definir três momentos para analisarmos a função do corpo na arte contemporânea. Inicialmente ocorre a valorização do tema nos anos 1960 e não por mera coincidência. A afirmação de uma ideologia de corpo autêntico e libertário nesse período contribuiu para construção da imagem de um corpo puro centrado na experiência física e cotidiana. O segundo momento envolve a conjuntura da década de 1970, o corpo assume uma efetiva importância na desmaterialização da arte e no clima de protesto político e da contracultura. O terceiro momento é relativo à geração 80/90, marcada pela tecnologia e pelo retorno ao objeto. Nesse sentido, os movimentos da cultura contemporânea exploram a reabilitação do corpo e investem em discursos opostos a filosofia platônica/cartesiana. Em alinhamento a esse contexto, a noção de corpo que orienta as produções desta prática investigativa em arte, parte da fenomenologia de Merleau Ponty.

Para Merleau-Ponty (Peixoto, 2011), o corpo não é uma coisa, não é uma máquina, nem é pura ideia, mas movimento, sensibilidade e expressão criadora. É uma concepção que se opõe às perspectivas racionalistas, empiristas e positivistas. O pensamento de Merleau-Ponty procura recuperar o estatuto originário da percepção e da sensibilidade, substituídos na filosofia de Descartes pela ordem do pensamento e da representação.

Descartes elabora sua concepção reflexiva com base na dúvida ao transformá-la em método. E a partir disso formula também sua abordagem sobre o corpo. Define-o como pura exterioridade, uma substância extensa, material. Pensa o corpo como duas substâncias distintas: uma dita pensante, de natureza espiritual, relativa ao pensamento; e outra de natureza material, que é o corpo. Mantém, com isso, o dualismo psicofísico instituído por Platão. Difere-se de Platão porque trata o corpo como corpo-objeto, associado à ideia mecanicista do ser humano-máquina. Já Platão defendia que a alma, antes de ocupar um corpo, teria habitado no mundo puramente espiritual, um mundo perfeito ou mundo das ideias. Quando essa alma une-se a um corpo, ela se degrada, sendo então influenciada por um mundo dos sentidos. Com isso, ela passa a ter duas dimensões: uma superior (a alma intelectual) e outra inferior (a alma do corpo). Esta última é irracional e está dividida em duas partes: a irascível, que é impulsiva, localizada no peito; e a concupiscível, centrada no ventre e voltada para os desejos de bens materiais e apetite sexual. Todo esforço humano consiste em exercer o domínio da alma superior sobre a inferior. Como está apegada ao mundo dos sentidos, a alma inferior conduz ao erro, à opinião, à aparência, impedindo o acesso da pessoa à verdade. O corpo, movido pela alma irascível, é fonte de corrupção, de erros e de decadência. Se a alma superior não conseguir dominar as paixões, os desejos, enfim, os apetites do corpo, a



---

peessoa não é capaz de uma existência digna. A alma é eterna, pura, fonte da verdade, e o corpo é mortal, impuro, degradante, fonte do erro, da perdição. Surge aí o dualismo psicofísico, a oposição entre corpo/alma (PEIXOTO, 2011).

No empirismo, a linguagem é objetivada e o sujeito inexistente. No intelectualismo, ela é operação essencialmente subjetiva e a posse do sentido é remetida ao sujeito pensante. Em outros termos, nos dois tratamentos dedicados à linguagem, a palavra não tem significação própria (Furlan, 2003).

Em oposição a essas correntes de pensamento, com o conceito de intencionalidade latente, Merleau-Ponty supera o dualismo corpo/alma, compreendendo nesses polos uma relação de reciprocidade.

Merleau-Ponty não renuncia a reflexão, mas a considera a partir da única via a que tem direito, a saber, a via corporal. A unidade consubstancial do corporal e do psíquico o obriga a repensar os passos da constituição e iniciar de novo, a partir do tema da encarnação. O retorno às coisas mesmas, então, será pensado a partir de uma intencionalidade latente, isto é, sem atos. (PERIUS, 2018).

A dinâmica entre essas polaridades que pode ser encontrado o sentido para ambos. É na relação do “extremo subjetivismo” com o “extremo objetivismo” que apreendemos a concepção de homem numa perspectiva de totalidade sempre aberta, em circularidade, uma dialética que “mantém a oposição, mas não realiza a superação através de uma síntese. Chamada de hiperdialética ou dialética sem síntese tem como modelo a constante tensão entre polaridades, a constituição de uma latência entre pólos” (Coelho Jr. & Carmo, 1991, p. 17). Não é nos polos, mas no entre, na mediação, que devemos buscar o sentido das coisas. Nesse sentido,

---

o corpo não se identifica com as coisas, mas é ser-no-mundo. Para Merleau-Ponty (1945/1999, p. 576):

(...) o mundo é inseparável do sujeito, mas de um sujeito que não é senão projeto do mundo, e o sujeito é inseparável do mundo, mas de um mundo que ele mesmo projeta. O sujeito é ser-no-mundo, e o mundo permanece “subjetivo”, já que sua textura e suas articulações são desenhadas pelo movimento de transcendência do sujeito.

Quando entendemos o corpo dessa maneira como a fenomenologia de Merleau-Ponty apresenta, percebemos que a primeira reflexão não é realizada pela consciência, a primeira reflexão é realizada pelo corpo. A consciência aprende com o corpo a refletir. Nossa primeira comunicação com os outros e com o mundo quando nascemos é pelo corpo: gestos que revelam que estamos com dor, fome, frio. Antes de sermos um ser que conhece, somos um ser que vive e sente. Sobre isso, Merleau-Ponty (1945/1999, p. 207-208) afirma: “eu não estou diante do meu corpo, estou em meu corpo, ou antes, sou meu corpo”. Eu me revelo pelas minhas manifestações corporais.

Podemos então dizer que um corpo é um ser visível, no meio de outros seres visíveis. Contudo, tem a peculiaridade de ser um visível vidente, eu vejo, mas também sou visto. E não só isso. Eu posso me ver vendo. Há uma interioridade na visão. Meu corpo é um ser tátil, como os outros corpos. Pode ser tocado, mas ele também tem o poder de tocar, ele é tocante, mas ele é capaz de tocar-se. O tato é uma operação que o corpo pode realizar sobre si mesmo. Meu corpo é sonoro como os cristais e os metais. Podendo ser ouvido, mas ele também tem o poder de ouvir. Mais do que isso, ele pode fazer se ouvir e ele pode ouvir-se quando ele emite sons.

---

Eu me ouço falando e ouço quem me fala. Eu sou, portanto, sonoro para mim mesmo. Meu corpo é móvel entre as coisas móveis, ele é dotado do poder de mover, ele é um movente. Mas ele é um móvel movente que tem o poder de se mover ao mover. Portanto, ele é móvel e movente para si próprio. Meu corpo não é uma coisa, não é uma máquina, ele não é um feixe de ossos, músculos e sangue, nem uma rede de causas e efeitos, ele não é um receptáculo para uma alma ou para uma consciência. O meu corpo é um sensível que é sensível para si mesmo. O meu corpo é o meu modo fundamental de ser no mundo (CHAUÍ, 2010).

Quando estendo a mão e toco a mão do outro, quando meu olhar vê um outro olhar, quando percebo uma fisionomia, escuto outra voz, eu sei que diante de mim está um corpo que é do meu outro. Um outro humano que é habitado por uma consciência como eu. E eu sei, por que ele me fala, e como eu, seu corpo produz palavras, produz sentido. Nossos corpos formam a intercorporeidade, porque eles são habitados por uma consciência encarnada. Porque há uma consciência encarnada, nós formamos uma intersubjetividade (MERLEAU-PONTY, 1991).

É por esse motivo que, ao observarmos o movimento de alguém, não estamos simplesmente percebendo uma coisa em movimento, ou presenciando apenas um movimento mecânico, ao contrário percebemos como gesto expressivo, o que possibilita a expressão da unidade entre pensamento e ação, entre a dimensão física e psíquica. Nesse caso o agir tem seu pensamento e não mera ação mecânica destituído de sentido, mas fonte de significação. Deste modo, o gesto nunca é mero movimento de uma coisa, não é apenas expressão corporal, mas expressão de uma pessoa. Mais que isso, é comunicação que revela a interioridade da pessoa. A expressão facial pode expor afeto, antipatia, alegria ou desconforto. O meu corpo e o corpo do outro não são meras coisas, são corpos humanos.

Por meio do corpo que participamos de todas as atividades de nossa vida: do trabalho, do lazer, do prazer ou da arte. Por meio do trabalho humano somos capazes de interferir e modificamos a natureza, adaptando-a às nossas necessidades. Isso é feito não só pela força física ou pela ação do corpo, mas também, pela ação do pensamento que orienta essa ação do corpo. Com isso, ao mesmo tempo em que transformamos a natureza nos transformamos também. Nesse sentido, somos seres temporais, ou seja, nós nascemos e temos consciência do nascimento e da nossa finitude. Nós temos a memória do passado, projetamos o futuro, nós somos seres que fazem a história e sofrem os efeitos dela. Nós somos tempo. O tempo existe, devido a nossa existência. Nós somos seres espaciais. Para nós o mundo é feito de lugares que se caracterizam como perto, longe, o caminho, a floresta, o campo, o mar, a montanha, o céu, a terra, a cidade e o meio urbano.

A partir da noção de *motricidade e sexualidade* fundamentada em Merleau Ponty, me pauto sobre às práticas corporais no quarto distrito de Porto Alegre para criar intervenções urbanas que expressam a relação entre corpo e cidade. Para tentar estabelecer uma efetiva relação entre corpo, cidade e as minhas ações artísticas, recorro aos conceitos de *corpografia* e etnografia urbana.

A *corpografia* é um conceito formulado por Paola Jacques e Fabiana Britto (2012). A partir de referências da dança e da arquitetura, com o intuito de propor uma alternativa à relação passiva com a cidade imposta por uma visão modernista de urbanismo evidenciado na ideia de “cidade espetáculo” (Guy Debort, 1997). Segundo as autoras, estes modelos de projeto que produzem cidades-outdoors, não levam em conta o uso costumeiro e as necessidades práticas dos cidadãos na cons-

trução de suas soluções urbanísticas, por conta disso, não facilitam a circulação de pessoas, dificultam a ocupação de espaços públicos, seja desencarnam a cidade, separando-a dos corpos dos sujeitos urbanos. Assim, a *corpografia* se traduz numa forma poética de sentir a cidade por meio de intervenções, performances estéticas e ações artísticas que provocam, rebatem ou questionam a espetacularização das metrópoles contemporâneas. O conceito de *corpografia* se realiza no cruzamento entre a coreografia urbana, como movimento e prática corporal e a cartografia, baseada nos mapas urbanos apropriados e modificados por seus habitantes.

As corpografias urbanas, que seriam essas cartografias da vida urbana inscritas no corpo do próprio habitante, revelam ou denunciam justamente o que o projeto urbano exclui, na medida em que expressam usos e experiências desconsideradas pelo projeto tradicional. Tais corpografias explicitam as micropráticas cotidianas do espaço vivido, as apropriações diversas que qualificam o espaço urbano, formulando, assim, ambiências (BRITTO; JACQUES, 2012, pág. 153).

Por outro lado, a *etnografia urbana*, termo proveniente da antropologia que se estabelece na interação entre a experiência vivida e os modelos teóricos na tentativa de compreender as dinâmicas sociais a partir das experiências produzidas pelas pessoas que fazem a cidade independentemente dos projetos urbanísticos, dos discursos e das políticas institucionais. A etnografia experimenta a cidade de perto e de dentro, analisando de forma artesanal aquilo que as pesquisas de âmbito quantitativo ou macroscópico não podem alcançar. Perfil dos moradores, suas redes de sociabilidade e seus estilos de vida. Assim, a etnografia urbana direciona o foco sobre as malhas tecidas pelos habitantes em suas trajetórias cotidianas, ou rituais, e reflete sobre os usos sociais do espaço para além dos mapas oficiais (NASCIMENTO, 2016).

Richard Sennett é um dos autores que inspiraram essa correlação entre corpo e cidade, dança e arquitetura, de Jaques e Britto. Sennett (2014), motivado em “devolver ao corpo os sentidos” no mundo ocidental, realiza uma análise sócio-histórica, em diferentes cidades, para compreender como a forma dos espaços urbanos resultou em vivências corporais específicas em Atenas, em Roma, em Paris, em Veneza, em Londres e, por fim, em Nova Iorque, ao longo de diferentes momentos da história. O autor elege na obra *Carne e Pedra* (2014) imagens coletivas de corpos em distintas cidades ocidentais onde ocorreu algum evento importante, como a construção de um monumento, uma guerra, uma descoberta, para refletir o modo pelo qual as cidades acolheram ou expulsaram os(as) diferentes, os(as) estranhos, os(as) estrangeiros.

Para Sennett, há uma relação intrínseca entre corpo e espaço que se manifesta a partir de temporalidades e formas de contato que podem ser feitas por aproximações e distanciamentos. Ou seja, carne e pedra se interconectam segundo certas variáveis como projetos arquitetônicos, sistemas econômicos, culturais e políticos, acontecimentos e marcos históricos, entre outros. Esta ligação se refere à capacidade dos espaços urbanos permitirem contatos, movimentos e agências corporais. Sua tese é de que, pelo processo de globalização, as grandes cidades, como Nova Iorque, aboliram o contato corporal e cederam lugar aos automóveis, às redes virtuais, às velocidades do capital. No mundo contemporâneo, o corpo se tornou passivo, perdeu sensibilidade e submeteu-se à dominação capitalista e aos meios de comunicação de massa. A experiência física da velocidade – como o deslocamento através de automóveis, trens, metrô – tornou o espaço urbano um mero lugar de passagem, desconectando-o do corpo. “A condição física do corpo em deslocamento reforça essa sensação de desconexão com o espaço. Em alta velocidade, é difícil prestar atenção na paisagem” (SENNETT, 2014, p. 16). Para o autor, os espaços urbanos perderam seu caráter associativo e não acolhem mais as diferenças, tendendo a causar estranhamento e afastamento ao invés de aproximação.

Essa análise dos estudos de Sennett converge com parte das minhas percepções acerca do tema. Entretanto, vale destacar que reflete a percepção de um pesquisador do “primeiro mundo” (se pudermos falar em segundo e terceiro mundo do ponto de vista sócio-econômico). Em contraponto, percebo que alguns dados desta análise se relativizam frente a realidade latino-americana, ou mais precisamente a realidade do recorte urbano que me proponho, o 4º distrito de Porto Alegre. Em “A Natureza do Espaço” (1996), Milton Santos trabalha o conceito de “tempo lento” em oposição ao “tempo hegemônico”. O “tempo hegemônico” seria, então, o tempo das bolsas de valores, do fluxo financeiro, da troca de dados via redes, da internet, o just in time dos grandes circuitos da produção mundial, tempo das relações efêmeras de consumo, o tempo da escala de decisão das ações de poder, tempo das verticalidades que corroe a noção de pertencimento, a solidariedade e a utopia, o mundo globalizado. O “tempo hegemônico” em Milton Santos, confirma a formulação de Sennett em Carne e Pedra. Entretanto, em oposição a isso, temos a velocidade e o conteúdo do “tempo lento”. Este se desenvolve em horizontalidade, o “tempo lento” refere-se ao tempo da contra hegemonia, da cultura popular, dos que sobrevivem, dos homens e mulheres comuns, de estratégias de sobrevivência de favelados e indigentes, do bem-estar e do interesse comuns, da solidariedade e de toda poesia. Trata-se de formas alternativas de reprodução do espaço geográfico, que busca soluções práticas e criativas para sobrevivência no território. Mais do que sujeitos da produção do espaço, os homens de tempo lento são “usadores” do território. É sobre os agentes do “tempo lento” e suas práticas corporais, muitas vezes marginalizadas, que recai o foco de inspiração desta pesquisa. São os catadores e seus carrinhos de reciclagem, as transexuais e prostitutas de calçadas, os moradores de rua com suas casas improvisadas ou aqueles corpos que formam a fila do albergue na Rua Comendador Azevedo, carregando sua vida em uma velha mala de mão.

## 4. ESCULTURAS OBJETOS

A produção poética desta pesquisa é fruto de um processo de auto sensibilização com o território urbano por meio da *cicloerrância*. Os primeiros deslocamentos errantes ocorreram livres de expectativas, sem muitos regramentos estratégicos. Entretanto, com a evolução das investidas o interesse pela relação do corpo com o território urbano por meio das práticas corporais tornou-se um balizador do olhar nos processos de aprofundamento e relação com o meio. Antes de intervir no espaço com ações e objetos artísticos, foi necessário no processo, criar produções a partir de elementos originários dos lugares vivenciados. De início produzi duas esculturas (objeto) as quais forneceram o potencial imagético que orientou a sequência das ações posteriores de intervenção no espaço urbano em questão. O desdobramento desta produção configura-se em uma ação denominada sinalização poética, caracterizada pela produção e instalação de placas de sinalização de trânsito com conteúdo poético. Esse procedimento se vale das regras preestabelecidas por um código existente e insere arbitrariamente, eu seja, sem prévia autorização, informações por mim selecionadas num sistema fechado de comunicação.

### 4.1 Objeto - Amala

*Amala* (2018) é uma escultura em processo. Em algum sentido, entendo que ela se aproxima do *objet trouvé* dos surrealistas. Nesse caso, é importante falar sobre o “acaso objetivo”, conceito que diferencia os objetos surrealistas dos *ready-mades* de Duchamp. Enquanto Duchamp via o acaso como uma estratégia



---

de despersonalização do objeto, que desvinculava a personalidade do criador da estrutura do objeto criado, tornando o ato de escolha dos objetos alheios ao gosto pessoal, Breton, influenciado pelas ideias Freudianas, acreditava que esse acaso embora fosse ou pudesse ser desconhecido já era esperada.

A noção de acaso objetivo tem origem no fato das energias do inconsciente funcionarem com propósito oposto à realidade. Ela prevê que a libido, agindo do interior do indivíduo, dará forma à realidade de acordo com suas próprias necessidades, encontrando na realidade o objeto de seu desejo. (KRAUSS, 2007, p.132).

O *Segundo Manifesto Surrealista* destaca a ideia de desvirtuar a ordem comum das coisas e subverter a utilidade prática dos objetos e instrumentos. Um retorno à unidade da percepção e da representação para reconciliar o interior eo exterior, o objetivo e o subjetivo (BRETON, 1993). A partir de 1930, muitos artistas ligados ao movimento surrealista produziram objetos, especialmente objetos oníricos (relativos aos sonhos), ou o que Salvador Dali denominou de “objetos de função simbólica”. (KRAUS, 2007). Tratava-se de uma categoria de trabalhos, na qual um objeto comum sofre uma “estranha e perturbadora deformação”. *Objeto Desagradável (de ser usado)*, 1930, de Alberto Giacometi, é um exemplo deste tipo de produção. O movimento Surrealista de fato contribuiu para amadurecer e consolidar um pensamento estético mais profundo em relação ao uso do objeto. Em seu livro *Tendências da Escultura Moderna*, Walter Zannini destaca que o objeto representou para os surrealistas

[...] um campo fértil, capaz de satisfazer parte de suas necessidades mais vitais na exploração inconsciente e um novo meio de oposição às forças mecanizadas da civilização (ZANINNI, 1971,pág. 180).

A exposição *Exposição surrealista de objetos* de (1936), na galeria Charles Ratton foi sem dúvida o evento mais importante para consolidação do objeto como arte. Charles Ratton foi um dos grandes responsáveis pela entrada dos objetos ditos primitivos no mercado de Arte Moderna. Nessa exposição, organizada por ele e Breton, aglomeravam-se cerca de 200 objetos expostos numa mescla insólita em classificações do tipo: “objetos perturbados”, “objetos naturais”, “objetos achados”, “objetos matemáticos”, “objetos selvagens”, entre outros. Os objetos encontrados nas errâncias urbanas por Paris eram, colocados lado a lado com os artefatos trazidos pelos etnógrafos em suas pesquisas de campo entre povos ditos primitivos. A *Exposição surrealista de objetos* expandia o campo de experimentação ao justapor objetos inusitados para provocar a irrupção da alteridade, o choque do inesperado e, com isso, libertar as pessoas do conhecido em nome do desconhecido (CLIFFORD, 1994).

Uma das primeiras conformações do trabalho *Amala* (2018) teve sua ocorrência na exposição *Café com Sal* (2018)<sup>6</sup>, a qual traz os resultados poéticos realizados pelos artistas envolvidos em deslocamentos errantes realizados na região do 4º Distrito de Porto Alegre, mais especificamente na região próxima à Rua Voluntários da Pátria<sup>7</sup>. No catálogo da exposição a professora e artista Tetê Barachini fala um pouco sobre as experiências compartilhadas por nós.

---

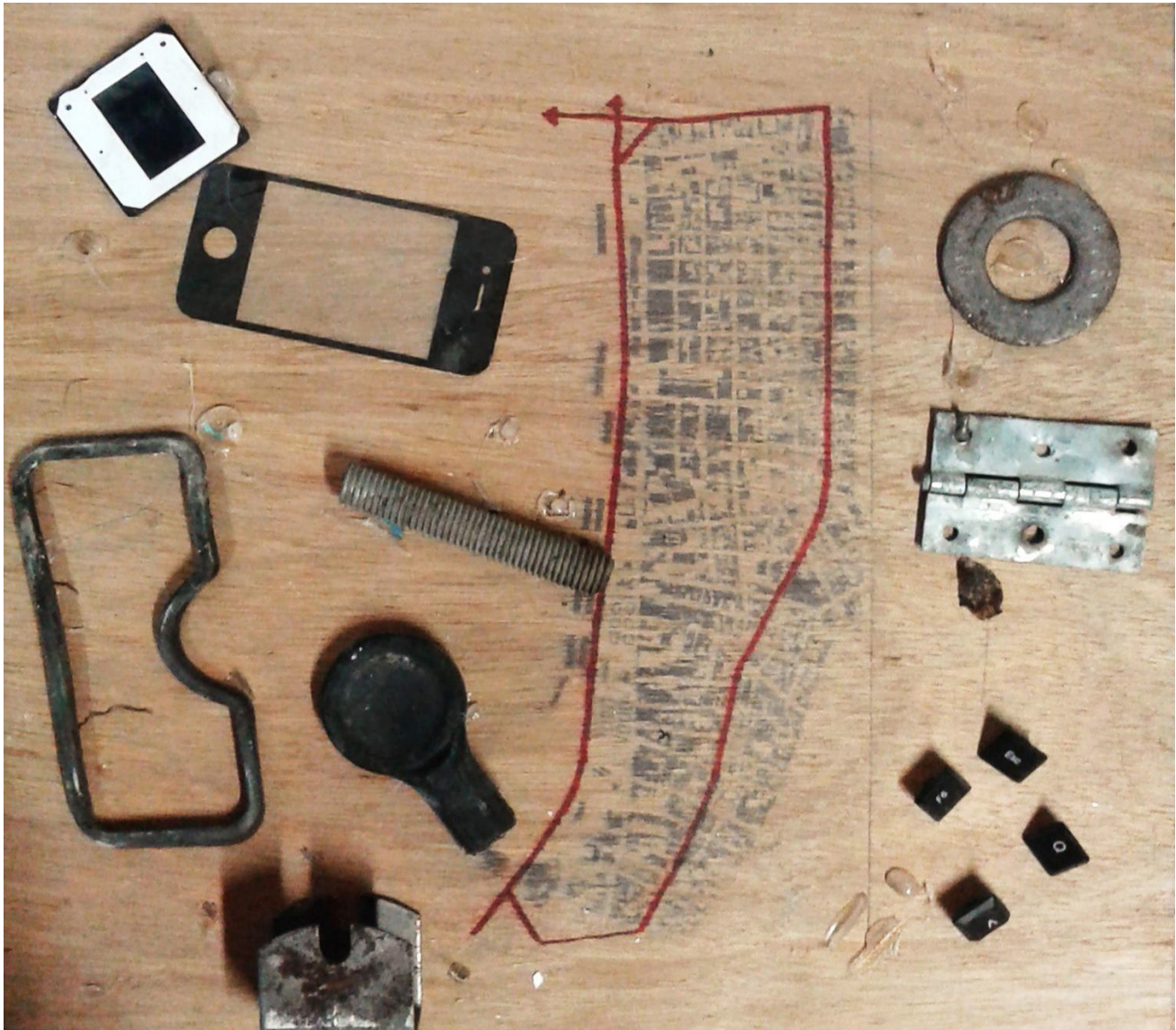
6 *Café com Sal* (2018). Exposição coletiva. Local: *Galeria Planta Baja*, Porto Alegre-RS. Curadoria: Tetê Barachini. Artistas participantes: Andressa Cantergiani, Cristiano Sant Anna, Fernando Bakos, Lucas Strey, Glaucis de Moraes, Luciane Bucksdricker, Marta Montagnana e Vicente Carcuchinski.

7 Deslocamento realizado em 17/12/2017 como parte das atividades da Disciplina: Tópico Especial – Deslocamentos e Posicionamentos. PPGAV-UFRGS. Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

---

Ao chegarmos à Rua Voluntários da Pátria, esta se apresenta inóspita e aparentemente desértica. Apenas uma ou outra pessoa aqui ou ali. Caminhar se faz imprescindível para praticarmos aquele lugar e assim aprender o seu espaço (Certeau), efetivando a nossa presença no ato da nossa não permanência. O percurso é extenso. A vida pulsante se apresenta silenciosa em nosso entorno. Momentaneamente, somos estrangeiros naquela territorialidade polissêmica. Nosso deslocamento torna-se preguiçoso. Atento. (...) O lugar do nosso percurso se coloca como um espaço fora de nós, distante, heterogêneo, complexo e, é preciso se ter consciência de que não vivemos em um vazio no interior do qual poderíamos situar os indivíduos e as coisas, mas sim, “vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irreduzíveis uns aos outros” (Foucault). Perceber com a experiência da errância urbana contemporânea (Jacques) que estas relações requerem mais que o exercício de colocar um passo na frente do outro, pede uma profunda vontade de querer apreender o corpo, o visível e o dizível. Com nossos passos lentos, tornou-se possível a percepção daquele espaço no e pelo corpo, através das experiências conscientes e críticas de cada um dos errantes. Mas para aqueles que vivenciam a rua e nela reconhecem o seu espaço de pertencimento urbano, éramos em algum sentido apenas corpos estranhos em movimento. (BARACHINI, 2018, p. 4-5.)

Após esse percurso coletivo, desenvolvi ainda outros dois deslocamentos, desta vez de modo solitário e praticando a minha *cicloerrância*. No primeiro deslocamento, ocorrido de modo coletivo, não sabia exatamente o que pretendia obter como resultado, nem como me comportar diante do espaço urbano em questão. Fixava o olhar próximo ao chão, recolhendo pequenos objetos, tais como: parafusos



**Figura 5:** Placa de vestígios da primeira *errância* coletiva realizada no 4º Distrito, em 17/12/2017. Foto: Lucas Strey.



**Figura 6:** Mala encontrada no 4º Distrito em março 2018. Foto: Lucas Strey.



**Figura 7:** Momento do encontro com a metade do manequim encontrado na Rua Moura Azevedo no 4º Distrito de Porto Alegre. Foto: Lucas Strey.



**Figura 8:** Lucas Strey, *Amala* (2018); exposição *Café com Sal*, 2018. Foto: Lucas Strey.

---

perdidos, teclas de computador e até um *slide* com nomes de escritores. Com eles, gerei algumas imagens que imprimi sob madeira, juntamente com outros objetos achados em outros momentos (fig. 5). No entanto, percebi que deveria mudar os meus procedimentos, pois tais objetos recolhidos, bem como seus desdobramentos enquanto trabalho não correspondiam à minha expectativa.

Em um novo percurso, de modo solitário, sobre uma bicicleta, elevei meu olhar procurando por situações, detalhes arquitetônicos e objetos maiores e mais significativos. Foi, então, em uma segunda jornada, que encontrei uma mala presa ao topo de uma grade de um terreno baldio próximo ao meu ateliê (fig. 6).

O encontro com a mala atribuiu sentido relevante a esses percursos. Apesar desse objeto ser extremamente interessante por si só, para mim, ele ainda não fazia sentido como objeto de arte, era talvez um acaso no processo de criação necessitando complemento. Esse estado de insatisfação me levou ao terceiro deslocamento em *cicloerrância*.

Desta vez, procurei uma parte mais movimentada e adensada do 4º Distrito de Porto Alegre, o núcleo central do Bairro São Geraldo, estabelecendo um perímetro amplo com o epicentro no cruzamento da Avenida São Pedro com a Avenida Presidente Franklin Roosevelt. Nesse novo território, meu foco estava nos corpos em movimento. Pessoas entrando e saindo dos estabelecimentos, caminhando pelas calçadas, camelôs, etc. Foi então que, em meio a tanto movimento, num recuo de calçada entre duas casas, notei pernas estaqueadas para fora de um entulho (fig.7).



O objeto em questão tratava-se de metade de um manequim praticamente novo. Parecia que estava à minha espera. Sem pensar duas vezes, retirei o meio-manequim do entulho e levei até meu ateliê, carregando a peça com uma das mãos e pilotando a bicicleta com outra. Neste deslocamento por aproximadamente 15 quadras ouvi os mais diversos comentários e frases, todos feitos por homens, tais como: “*Tá levando a namorada pra passear?*”, “*A outra metade te visita na quarta-feira, né?!*”, “*Assim é fácil, fica só com a parte que não incomoda.*”

Chegando ao ateliê, descarreguei a peça recém-encontrada próxima à mala de couro. Algumas horas depois – e com algum distanciamento visual –, tive a ideia de unir as duas peças (a mala e o manequim). Desse ato, surgiu a primeira conformação do trabalho, o qual intitulei, *Amala* (fig.8).

Ao ganhar o espaço de exposição no primeiro dia de montagem, a obra de pronto já suscitou polêmicas entre os artistas ali presentes. Uma das colegas de exposição criticou a construção da obra, afirmando que colocar uma mala sobre um manequim supostamente feminino poderia levar à interpretação da anulação da parte reivindicativa da mulher com um objeto de valor simbólico, resultando na ideia expressa no binômio pejorativo “mulher-mala”. Concordei com a colega, pois, de fato, essa pode ser uma leitura possível para a obra. É um fato triste mas verdadeiro que desde Aristóteles até à atualidade, afirmava-se de modo singular a distinção entre os gêneros, exaltando a superioridade masculina e o seu posicionamento como grupo de referência e comparação (Bem, 1993). A partir de 1910 o campo da psicologia endossa esse discurso de afirmação das diferenças sexuais para sustentar a inferioridade feminina criando o conceito dos temperamentos masculinos e femininos, proporcionando o início de um vasto programa de pesquisa sobre as diferenças de gênero (Lorenzi-Cioldi, 1994). Cria-se assim a ideia de que, a imagem

de uma mulher que difere do homem pela sua emocionalidade mais rica e variada, que condiciona o seu comportamento quotidiano, sendo igualmente tímida, dócil, vaidosa e sem espírito de aventura, torna-se uma espécie de protótipo de temperamento que vem assim a constituir-se como norma para um grupo. Entretanto, essa abordagem não condiz com as minhas motivações para a produção do trabalho em questão. Entendo o corpo como um objeto que viabiliza a percepção do mundo. O corpo é um objeto diferenciado, sobre o qual não possuímos um conhecimento fenomênico, não o percebemos como um objeto de fora, pois o vivemos de dentro. Nesse sentido, unir a representação do corpo na forma de um manequim a um objeto funcional como uma mala antiga é, para mim, um contraponto à noção de corpo, de objeto e da percepção de espaço. Tudo isso ainda potencializado pelo contexto do encontro com esses objetos.

Outra questão que toca na motivação para a construção desse trabalho e que projeta seus desdobramentos para questões sociológicas e psicológicas relativas ao corpo é o fato já sinalizado de que o manequim em questão era supostamente feminino. Numa rápida análise, somos convidados a crer que de fato é um manequim absolutamente feminino. Contudo, o objeto manequim não traz de forma explícita os seus órgãos genitais e, ainda, confrontando essa percepção a exemplos de corpos que estão presentes na mesma região em que o manequim foi encontrado, essa obviedade quanto ao gênero pode ser facilmente relativizada, pois trata-se de uma região de Porto Alegre que, no período noturno, torna-se local de oferta e consumo de serviços sexuais, em sua grande maioria ofertado por travestis.

Em uma pesquisa referencial me deparei com um trabalho de visualidade muito semelhante à *Amala* (2018). Trata-se exatamente de uma mala antiga de tom avermelhado fixada sobre um manequim cortado, aparentemente de uma

menina vestindo uma saia que combina com a cor da mala com meias e sapatos (fig. 9), encontrei uma segunda versão idêntica, porém sendo de uma menino, a mala era azul escuro e igualmente combinava com a bermuda que completava o figurino. Ambas as criações são do artista paulista Nino Cais (1969)<sup>8</sup>. Em 2014, ele abriu uma importante exposição individual no Paço das Artes, nesta mostra entre várias produções apresentou essa mala com manequim. O trabalho de Cais busca a mediação entre corpo e ambiente, seja ele natural ou edificado, através do desenho, da produção de objetos, colagem, fotografia e a instalação cria seus meios de expressão. São os corpos os elementos básicos de investigação de Nino Cais. O corpo humano e material. O artista analisa cada um deles e as relações entre eles. Relações estas que envolvem também os lugares ao redor de seus personagens e de seus objetos<sup>9</sup>. Em um texto crítico sobre a obra de Nino Cais intitulado, “A educação pelos objetos”, Agnaldo Farias comenta :



**Figura 9:** Nino Cais, Sem título (2014); Paço das Artes, São Paulo.

<sup>8</sup> Nino Cais vive e trabalha em São Paulo, com formação em bacharelado e a licenciatura em artes plásticas na Faculdade Santa Marcelina (FASM) em São Paulo, SP, onde apresentou em 2011 a exposição individual A Trama Refeita. Desde então participou de diversas exposições no Brasil, como a 30ª Bienal Internacional de São Paulo e a 3ª Bienal da Bahia, bem como no México, França, EUA, China e Portugal e Lituânia, onde teve seus trabalhos expostos na Kaunas Art Biennial TEXTILE 07

<sup>9</sup> Fonte Galeria Carbono in: <https://carbonogaleria.com.br/obra/sem-titulo-139#biografia>, Acessado em: 10/09/2019

“Que mundo será esse inventado por Nino Cais? Seriam os objetos os instrumentos de captação de uma realidade oculta e o emprego de novas sintaxes entre eles o deflagrador de novos espaços e, com eles, de novas possibilidades do nosso corpo? O fato é que, nesse mundo de parcas experiências, o que pode o nosso corpo trazer sob a forma de memória? A necessidade de reinventá-lo passa forçosamente pela reeducação dos nossos gestos e ações, voltarmos a receber outras lições das coisas, as mesmas coisas de sempre.” (FARIAS, 2011, p. 43)

A ligação intrínseca entre corpo e objeto e as possibilidades de relação a partir desta junção é o que me atrai na produção de Nino Cais. O jogo de trocas e substituições simbólicas ou a especificidade de um objeto associado à imagem ou representação do corpo em construções múltiplas de sentido.

Nesse sentido, retornando ao meu trabalho *Amala* (2108). Se tomarmos a figura destas pernas de manequim como modelo de corpo a ser idealizado, perceberemos nas ruas que a genética mais eficiente para se enquadrar ao “ideal de beleza feminino” caracterizado por esse objeto está representado ou proposto por corpos masculinos. Musculatura de tônus rígido e silhueta marcada, ausência de marcas ou celulite evidenciam uma idealização que foge a naturalidade, ou pressupõe um esforço que deve extrapolar uma rotina normal. Atingir tal modelo requer um rigor com a alimentação, uma rotina elevada de exercícios físicos e talvez inevitáveis procedimentos cirúrgicos.

O culto à beleza feminina começou por volta do século XV e XVI, na época da Renascença, com os padrões estéticos definidos por formas arredondadas, no qual era admirado e retratado em quadros e em ilustrações. A imagem da mulher estava associada à fecundidade, possuindo um corpo valorizado e exaltado, passando a



**Figura 10:** Lucas Strey, *Amala* (2018); atuando como objeto performático junto com garotas de programa na Rua Cândia Gomes, Bairro Floresta, 2018. Foto: Lucas Strey.

ser objeto de contemplação e desejo. A partir do século XX, esta realidade foi mudada e o ideal estético foi impulsionado pelo desenvolvimento da cultura industrial e midiática (Lipovetsky, 2000). A mídia encontrou no “corpo perfeito” o discurso ideal para divulgar e estimular o uso dos produtos, serviços de beleza e cirurgias, consumidos a partir desta busca idealizada<sup>10</sup>. Cabe salientar que antigamente os procedimentos de cirurgias plásticas eram destinados à correção de marcas do envelhecimento ou deformações inatas, hoje as pessoas diagnosticam a sua insatisfação corporal como uma doença e procuram o cirurgião plástico para realizar uma cura cirúrgica do seu descontentamento corpóreo<sup>11</sup>.

*Amala* (2018) não responde diretamente a esse tipo de questionamento, entretanto, é capaz de tencionar e provocar essa reflexão, a qual estou atento e aberto para pensar junto ao trabalho.

O objeto segue se transformando e assumindo novas possibilidades de interpretações, tanto como objeto-escultórico posto em espaços expositivos, como no papel de objeto performático. Recentemente, por exemplo, tive necessidade de produzir uma foto horizontal para o catálogo da exposição *Café com sal*. As características do espaço expositivo da Planta Baja, todavia, não eram favoráveis a esse tipo de tomada, fosse pela falta de profundidade, fosse pela interferência de outros trabalhos expostos no local. Com essa motivação, levei a escultura para uma *cicloerrância*, buscando um local favorável a essa tomada horizontal em algum local

---

10 Dados recentes da Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica# confirmam a procura demasiada pelo corpo perfeito, afirmando que o Brasil é o país que ocupa a segunda posição no ranking mundial em proporções de cirurgias plásticas, alcançando aproximadamente 905,1 mil procedimentos em 2011, ficando atrás apenas para os Estados Unidos, que atingiu aproximadamente 1,1 milhão no mesmo ano.

11 Leal VCLV, Catrib AMF, Amorim RF, Montagner MA. O corpo, a cirurgia estética e a saúde coletiva: um estudo de caso. *Ciênc saúde colet*. 2010; 15(1): 77-86.

do 4º Distrito. Saliento que o próprio ato de transporte da escultura em uma bicicleta já configurou uma espécie de performance. Na esquina da Rua Câncio Gomes com a Rua Voluntários da Pátria, ao fundo de uma parede de pedras, fiz algumas imagens. Durante esse registro, duas moças que “faziam ponto”<sup>12</sup> no outro lado da rua começaram a interagir comigo e com a escultura através de breves comentários. Percebi nesse momento que a escultura funcionava como uma espécie de objeto mediador. A partir desse contato, expliquei que se tratava de um trabalho de arte e convidei as moças a interagirem com a escultura, ambas acharam a ideia interessante e de pronto performaram com *Amala* (fig. 10). Como agradecimento, na semana seguinte, retornei ao local e dei uma cópia da fotografia a cada uma das moças.

Ao longo da sua carreira artística, Joseph Beuys (1921-1986) formula o conceito de *escultura social* para estruturar sua compreensão acerca do potencial transformador tem a arte sobre a sociedade. Segundo Beuys, tem como fundamento à ideia de calor, ebulição, transformação (KUONI, 1993, p.19):

Meus objetos devem ser vistos como estimulantes para a transformação da idéia de escultura ... ou de arte em geral. Eles devem provocar pensamentos sobre o que a escultura pode ser e como o conceito de escultura pode ser estendido aos materiais invisíveis usados por todos. Formas de pensamento - como moldamos nossos pensamentos ou - formas faladas - como moldamos nossos pensamentos em palavras ou ESCULTURA SOCIAL - como moldamos e modelamos o mundo em que vivemos: Escultura como processo evolucionário; [...]

---

12 O “Ponto” é aqui entendido como o local fixo que uma profissional do sexo oferece seus serviços. Geralmente constituído em locais de pouca circulação de pedestres em regiões fabris, industriais ou portuárias, permite uma descrição dos usuários no consumo dos serviços oferecidos, bem como, esconde uma prática socialmente pouco aceita.

É por isso que a natureza da minha escultura não é fixa e finalizada. Os processos continuam na maioria deles: reações químicas, fermentações, mudanças de cor, decadência, secagem. Tudo está em um ESTADO DE MUDANÇA.<sup>13</sup> (KUONI, 1993, p.19).

Beuys reflete sobre como moldamos e formamos o mundo em que vivemos com o conceito de Escultura Social. A partir de Beuys entendo que, que a palavra tem a força da transformação como arte e essa força provoca pensamentos que podem alterar a forma da vida em seu sentido mais amplos. Entretanto a palavra e o pensamento provêm do que é possível captar com os olhos, ouvidos e a mente. O que poderá ter mudado na vida daquelas mulheres da calçada, após interagirem com a *Amala*?

#### 4.2 Objeto - Vênus de Marte

Assim como *Amala* (2018), *Vênus de Marte* (2018) trata-se de uma escultura objeto e mantém uma relação conceitual semelhante com a escultura do surrealismo. Nesse sentido, é inevitável citar *Vénus de Milo* (1936) *com gavetas* de Salvador Dalí. No início de sua carreira, Dalí foi inspirado pelas interpretações psicanalíticas de Sigmund Freud dos sonhos e do inconsciente. Em sua *Vénus de Milo com*

---

13 Tradução livre. Texto original: *My objects are to be seen as stimulants for the transformation of the idea of sculpture... or of art in general. They should provoke thoughts about what sculpture can be and how the concept of sculpting can be extended to the invisible materials used by everyone. Thinking forms – how we mold our thoughts or - spoken forms – how we shape our thoughts into words or SOCIAL SCULPTURE – how we mold and shape the world in which we live: SCULPTURE AS AN EVOLUTIONARY PROCESS; [..]. That is why the nature of my sculpture is not fixed and finished. Processes continue in most of them: chemical reactions, fermentations, color changes, decay, drying up. Everything is in a STATE OF CHANGE.*



*gavetas*, Dalí cortou seis gavetas em um modelo do famoso nu de Afrodite. A abertura na escultura representa uma área do inconsciente que somente a psicanálise é capaz de penetrar<sup>14</sup>.

A única diferença entre a Grécia imortal e a época contemporânea é Freud, que descobriu que o corpo humano, que era puramente neoplatônico na época dos Gregos, está hoje cheio de gavetas secretas que só a psicanálise é capaz de abrir. (DALÍ apud NERRET, 2011).

Vênus de Marte, 2018 surge da relação ativa com o território do 4º distrito. Isso se reflete tanto nas escolhas dos procedimentos técnicos adotados, na temática seguida e no encontro por acaso com um objeto desconhecido, mas talvez já esperado.



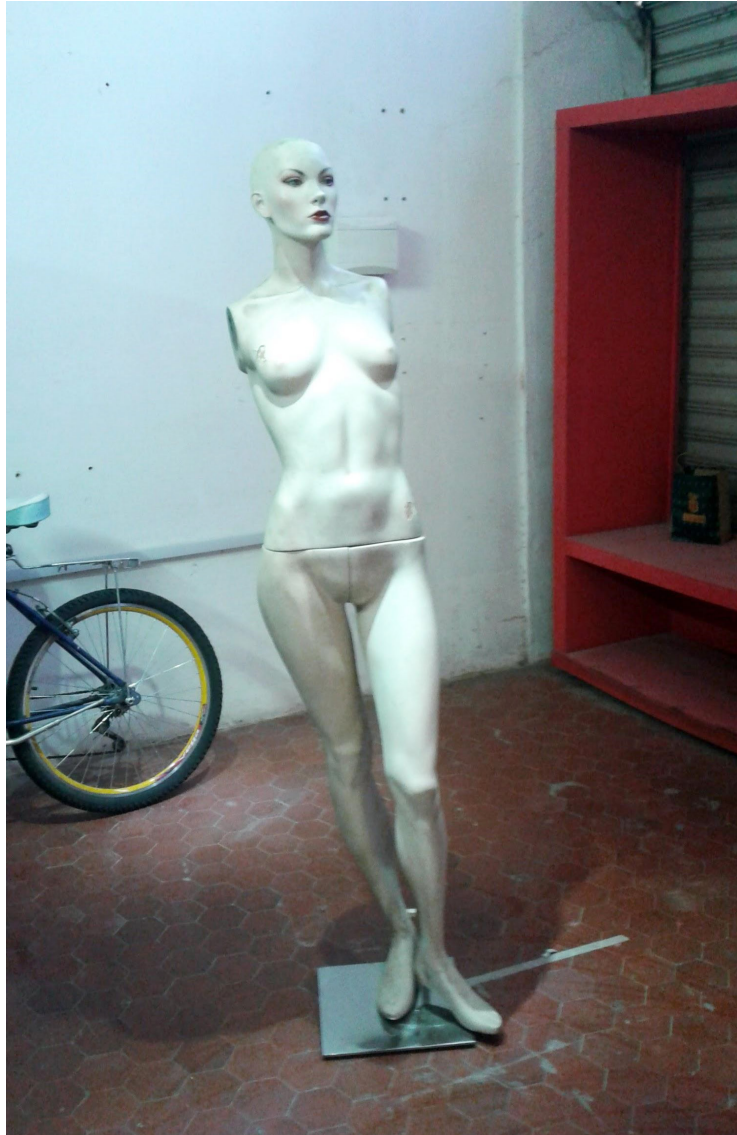
**Figura 11:** Salvador Dali - Venus de Milo com gavetas, 1964. Fonte: Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2014.

14 Fonte The Dali Museus: his *Venus de Milo with Drawers*, 1936 (*shown right*) Dalí cut six drawers into a model of the famous nude of Aphrodite. The opening in the sculpture represents an area of the unconscious which only psychoanalysis is able to penetrate. Disponível em: <https://thedali.org/exhibit/dali-seen-glass/> Acessado em: 10/09/2019



**Figura 12:** Registro da aquisição do manequim base para o trabalho Vênus de Marte. Foto: Lucas Strey.

Manhã de segunda feira, 9 horas da manhã, a visto ao longe um carrinho de papaleiro. Tudo seria normal - talvez eu nem percebesse aquele carrinho como outros não havia percebido em outras ocasiões – se não fosse por um corpo saltando para fora. Um corpo sem braços, refletindo a luz do sol pelo branco opaco de sua superfície. Seios pequenos, olhar cerrado, boca desenhada, quanto mais se aproximava mais detalhes percebia. Era um manequim de resina. Meio corpo soterrado



**Figura 13:** Manequim em condições naturais em relação a aquisição. Peça fotografada no ateliê. Foto: Lucas Strey.

por uma infinidade de objetos, mas meio corpo livre, praticamente pendurado para fora (fig 11). Quando chegou bem próximo me obriguei a abordar o catador. Perguntei sobre a peça, ele me afirmou que pegou de uma loja de roupas que havia fechado e teria ainda outras 12 peças para resgatar até o final do dia. Em uma região que não é estranho oferecer dinheiro por corpos, ainda que pela posse parcial, eu também dei meu lance. Ofereci R\$ 50,00 pelo manequim. Negócio fechado! As 9:15 era proprietário de um manequim feminino, sem cabelo com de aproximadamente 1,85m, pernas magras, seios, nádegas pequenas.

Em geral, as temáticas do corpo, dos objetos e do espaço urbano são os motivadores para minhas criações artísticas. Porém, o fazer artístico, a ação sobre a matéria é um dos elementos de grande importância para minha motivação criativa. Ao observar o manequim recém-adquirido (fig.13) não me conformaria simplesmente com o ato de seleção e exposição, para considerá-lo um trabalho artístico. Então pensei de que modo poderia intervir sobre o mesmo de maneira prática a fim de torná-lo uma criação artística coerente com o contexto do território 4º Distrito, ou mais especificamente do lugar Rua São Carlos, no qual me deparei com o objeto. Entretanto, mais que isso, é o mesmo lugar que atuo profissionalmente, pois ali está instalado meu ateliê. Por tanto, nessa condição atuo ali como agente do lugar.

Inicialmente refleti sobre a natureza dos corpos que percebia na região. Corpo como objeto, objeto de desejo, objeto de troca, veículo de manifestação social, cultural e identitária. A palavra *DESEJO* me tocou forte. Compreendi o desejo como influenciador interno e externo dos corpos nesta região. Como influenciador externo leva pessoas em busca de outros corpos, uma investida de consumo motivada pelo desejo sexual. Como influenciador interno reflete o desejo de se reconhecer externamente como se percebe internamente. O desejo que motiva a transformação



**Figura 14:** Manequim transformado. Peça fotografada no ateliê. Foto: Lucas Strey.

externa da identidade de gênero e sexualidade caracterizando assim (a travesti). Marcos Benedetti, apresenta duas justificativas para o emprego do termo travesti como feminino gramaticalmente no caso (a travesti). A primeira corresponde ao fato de respeitar a utilização do termo ênico, em outras palavras, a maneira como as próprias travestis se denominam no sentido feminino, nesse caso manter essa designação significa reconhecimento e valorização da transformação corporal construída por elas. A outra questão refere-se ao campo político. Uma das reivindicações dos movimentos organizados é justamente o respeito e a garantia da construção do feminino entre as travestis e transsexuais (BENEDETTI, 2005).

O termo “travesti” é compreendido de diferentes formas em distintos contextos espaciais. Há um problema semântico que envolve associações do termo “travesti” a transgênero, bem como, “travesti” para nomear pessoas que apresentam uma dissonância entre corpo biológico e a identidade de gênero. Contudo, o termo “travesti”, aqui utilizado, corresponde a seres humanos que possuem um corpo biologicamente masculino e identidade de gênero feminina. Para atingir o ideal da aparência do gênero adotado e apresentar sua identidade, essas pessoas tomam hormônios



**Figura 15:** Marc Quinn, *Buck e Allannah*, 2009, escultura em bronze. Fonte: <http://marcquinn.com>

femininos, usam silicone e realizam várias outras transformações corporais (SILVA,2009). Sendo assim, compreende-se que as travestis se opõem a qualquer concepção que ordena o mundo heteronormativo, por tanto, tratam-se de mulheres que lidam cotidianamente com o mundo, mas que não a são em sua fisiologia, ou seja, não se desfazem do falo.

Após a identificação do recorte temático a ser trabalhado, o desafio agora era reproduzir a figura da travesti a partir de um manequim feminino industrializado de resina. Observando a peça, percebi que a pose natural, somada ao fato de não ter os braços remetia a figura icônica de estátua de Afrodite ou mais conhecida como *Vênus de Milo*<sup>15</sup>. O significado do nome *Vênus* tem origem no latim a palavra *venus*, que quer dizer literalmente “o amor, o desejo sexual”. Na mitologia romana Vênus



**Figura 16:** Marc Quinn, *Pregnant Man Thomas Beatie*, 2008. Escultura em mármore. 179 x 63 x 53 cm. Fonte: <http://marcquinn.com>

<sup>15</sup> A Vênus de Milo foi descoberta em 1820 na ilha de Melos (Milos no grego moderno) no sudoeste das Cíclades. O Marquês de Rivière apresentou a Luís XVIII, que o doou ao Louvre no ano seguinte. A estátua ganhou fama instantânea e duradoura. Essencialmente dois blocos de mármore, é composto por várias partes que foram esculpidas separadamente (busto, pernas, braço esquerdo e pé) e depois fixadas com estacas verticais, uma técnica bastante comum no mundo grego (especialmente nas Cíclades, onde este trabalho foi produzido por volta de 100 aC). A deusa originalmente usava jóias de metal - pulseira, brincos e fita para a cabeça - das quais apenas os orifícios de fixação permanecem. O mármore pode ter sido decorado com policromia (agora desbotada). Os braços nunca foram encontrados. Fonte Louvre, in: <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/aphrodite-known-venus-de-milo?selection=44909> acessado em: 10/09/2019.



**Figura 17:** Lucas Strey, *Vênus de Marte*, 2018. Manequim transformado. 179 x 63 x 53 cm, Exposição *Entre Beiras*, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Foto: Lucas Strey.



era a deusa do amor e da fertilidade, equivalente a deusa grega Afrodite. À Vênus são atribuídas as manifestações de feminilidade (luxo, moda, enfeites etc). O símbolo que é usado na biologia se assemelha a um espelho, representando assim esse objeto na mão da deusa Vênus<sup>16</sup>. Em contrapartida, o homem é representado pelo símbolo de Marte - deus da guerra e se assemelha a um escudo e uma seta. Baseado nessas referências, cheguei a minha *Vênus de Marte* (2018).

A partir da decisão de criar a forma de uma travesti, iniciei uma pesquisa referencial primariamente com imagens da internet e posteriormente em campo. Realizei alguns deslocamentos pela Rua São Carlos em horário noturno, local de grande concentração de travestis de “programa”. Sem fazer nenhuma abordagem através de diálogo, observei as peculiaridades dos seus corpos expostos naquela rua, ainda com algum constrangimento, olhares rápidos e errantes, tímido e ao mesmo tempo curioso. Percebi que lidar com esse tema é um desafio maior do que imaginava. Percebi que estava sendo confrontado com os meus próprios preconceitos, o que me impedia de observar com mais precisão e menos timidez. Após a observação em campo para esse estudo preliminar, estabeleci estratégias para a transformação do manequim. Com auxílio de poliestireno expandido, aumentei os seios originais evitando o exagero. Apliquei o mesmo procedimento à região das nádegas, porém, nesse caso sugerindo um leve exagero como percebi nos travestis da rua. Com jornal e fita adesiva modelei ombros e engrossei o pescoço. Após a definição dos novos volumes recobri as partes alteradas com resina poliéster e fibra de vidro integrando as alterações ao material original da peça. Por fim, concluí a transformação aplicando uma cópia em resina como molde retirado a partir do meu próprio pênis no manequim. Ao fazer essa opção de representação utilizando

---

16 WIKIPEDIA - [https://pt.wikipedia.org/wiki/V%C3%AAAnus\\_\(mitologia\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/V%C3%AAAnus_(mitologia))

meu próprio pênis me incorporo literalmente ao trabalho. Emprego minha identidade sexual para representar a outra. Aspecto carregado de simbolismos conscientes e inconscientes que neste momento não sou capaz de elucidar por completo. A finalização se dá com a modelagem do cabelo e uma pintura de fundo primer cinza, aspecto que lembra o material *default* dos *softwares* de modelagem digital. Essa finalização objetiva desvincular o trabalho de sua função original de objeto-manequim, estabelecendo a peça no campo da arte. Esse aspecto de modelagem digital consolidado em um objeto real, abre novas possibilidades discursivas vinculando as questões do corpo às novas tecnologias e meios de produção digitais (fig. 14). É por esse viés que projeto os desdobramentos desta imagem para futuras inserções no espaço urbano.

Um referencial artístico importante para essa produção é o artista britânico Marc Quinn (1964). Ele ganhou destaque no início dos anos 90. Seu trabalho aborda questões do tipo: o que é ser uma pessoa que vive no mundo - o relacionamento do homem com a natureza e como isso é mediado pelo desejo humano; o que identidade e beleza significam e por que as pessoas são compelidas a transformá-las.

Entre sua vasta e qualificada produção vale destacar a escultura *Buck e Allanah* (2009) (fig. 15) que retrata o ator e a atriz pornô transexuais Buck Angel e Allanah Star, compondo um casal nu de mãos dadas, imagem marcante dos gêneros de sexo trocados. Trata-se de um trabalho binário que Quinn vê como “duas luzes iluminando lados diferentes de um objeto”. Deliberadamente a escultura parece inacabada, Quinn descreve os sujeitos como “trabalhos em andamento”. Buck e Allanah são pessoas em transformação física, e Quinn vê essa escultura como um momento congelado dessa transformação. Já em *O homem grávido* (2010) (fig. 16),

Quinn mostra a escultura de Thomas Beatie, um ativista e defensor dos assuntos transgênero e sexualidade, com foco na fertilidade trans e direitos reprodutivos, neste trabalho retrata-o na gravidez, com a cabeça timidamente inclinada e embalando o estômago com as duas mãos, remetendo a uma Virgem Maria masculina, exibindo algum tipo de concepção milagrosa<sup>17</sup>.

Em agosto de 2018, a *Vênus de Marte* foi exibida na exposição *Entre Beiras - Articulação entre práticas e teorias*, na pinacoteca Barão de Santo de Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS (fig.17), com curadoria da artista e professora Sandra Rey. Instalada no fundo da galeria, posta de costas para entrada, atraía a atenção pelas curvas sedutoras, no entanto, causava surpresa ao público que só percebia não se tratar de uma figura feminina tradicional ao se deparar com a parte frontal da peça.

#### 4.3 Esculturas - Estruturas de malha

A partir do desenvolvimento das intervenções com as placas da sinalização poética, senti a necessidade de provocar uma interferência naquele meio urbano que pudesse transcender elementos de uma comunicação visual. Por ter um percurso intensamente marcado pela prática escultórica, resolvi ampliar o sentido da sinalização poética contido nas placas estendendo-os à terceira dimensão.

Como estratégia, selecionei materiais e soluções técnicas que pudessem ter impacto visual e baixo custo de produção, entretanto, esses não poderiam ser os únicos balizadores das decisões. Era fundamental que essa produção se integrasse

17 Fonte: Site oficial do artista: <<http://marcquinn.com>> Acessdo em: 08/08/2019



**Figura 18:** Lucas Strey, *Vênus de Marte II*, 2019. Estrutura de malha de aço. Instalada na Rua São Carlos, em frente ao prédio abandonado da antiga Importadora Americana, Bairro Floresta 4º Distrito de Porto Alegre. Foto: Lucas Strey.

a tudo que até então já estava consolidado na pesquisa. Motivado pelo modo como a cidade se verticaliza com suas estruturas de malha de aço e concreto, semelhante às estruturas poligonais que geram os objetos tridimensionais no ambiente digital, pensei o modo e material de produção das esculturas. A partir das imagens reproduzidas nas placas de sinalização poética, utilizando uma fina barra de aço, pelo processo de solda, construí as estruturas de malha poligonal que dão forma à escultura. O primeiro experimento realizado é a *Vênus de Marte II* (2019).

Ao produzir uma intervenção urbana com uma concepção tridimensional associada ao contexto desta pesquisa, esbarro no conceito de monumento. Alois Riegl, crítico de arte austríaco, autor de “O Culto Moderno dos Monumentos” (1984), trabalho que resulta de sua experiência na superintendência da *Comissão Central para a Conservação dos Monumentos Históricos e Artísticos do Império Austro-húngaro*, em 1902. Riegl considera legitimamente monumento, as obras que possuem desde sua concepção uma função memorizadora, com a função de consolidar na memória coletiva, certos atos ou acontecimentos. A este tipo ele chama de monumentos intencionais, devido à competência de rememoração intencional. (CUNHA, 2006).

Por monumento, no sentido mais antigo e verdadeiramente original do termo, entende-se uma obra criada pela mão do homem e edificada com o objetivo preciso de conservar sempre presente e viva na consciência das gerações futuras a lembrança de um ato ou de um destino (RIEGL, 1984 p. 35).

A criação desses monumentos intencionais remonta às épocas mais recuadas da cultura humana e, embora ainda hoje, segundo Riegl, não se tenha cessado

de produzi-los, não é a este tipo de monumento que a sociedade moderna se refere quando se utiliza do termo, mas aos monumentos artísticos e históricos, ou seja, trata-se daqueles monumentos *não intencionais*, aos quais “Não é sua destinação original que confere à essas obras a significação de monumentos; somos nós, sujeitos modernos, que à atribuímos”. (RIEGL, 1984, p.43). Podemos então, pensar que os monumentos revelam a cidade em suas práticas e saberes, desta forma, criam a imagem, o recorte, da temporalidade coletiva da cidade em uma determinada época. É então, nessa temporalidade, espacialidade e coletividade que se estabelece inclusive sua localização e permanência.

Acredito que as intervenções espaciais que proponho certamente não se enquadram dentro do conceito de monumento intensional, por outro lado, por serem provenientes da intenção de evidenciar práticas corporais específicas de um território e atuarem como intervenção no espaço deste território, também não se enquadra confortavelmente na noção moderna de monumentos não intencionais. Na medida em que sua motivação temática para essas produções é proveniente das práticas corporais identitárias do próprio território em que são instaladas e que muitas vezes são negadas pelo senso comum do lugar, começo a refletir sobre a noção de antimonumento. A antítese da homenagem, ou talvez, uma homenagem às avessas. Seria como destacar algo que está no lugar, no entanto, por quaisquer motivos é de alguma forma ignorado. Esse é um dos motivos pelo qual a instalação das intervenções não precede de pedido prévio de autorização. Esse fator faz com que o tempo e condições de sua permanência no espaço sejam imprevisíveis.

Por conta do tempo que limita as ações desta pesquisa, essa parte do trabalho não pode ser plenamente desenvolvida, gerando deste modo inquietações que sugerem um novo projeto de pesquisa para o efetivo aprofundamento, pois as

questões que aqui se revelam em suspensão, requerem tempo e envolvimento para a plena compreensão e consolidação.

## 5. SINALIZAÇÃO POÉTICA

Sinalização poética é uma série de intervenções artísticas que surgem entre os limites da arte e da comunicação. A partir da apropriação do padrão visual e simbólico estabelecido para comunicação das placas de sinalização em espaços urbanos, proponho novas elaborações para essa linguagem que refletem indícios poéticos da experiência com o meio urbano.

No final de 2015, após a conclusão do curso de licenciatura em Artes Visuais, me vinculei como pesquisador externo ao grupo de pesquisa *Objeto e Multimídia - CNPq | UFRGS*, coordenado pela Profa. Dra. Teresinha Barachini. O grupo tinha o *MURO* da Av. Mauá, como objeto de estudo a ser ativado e “a partir deste monumento urbano propor poéticas visuais e reflexões teóricas, considerando os desdobramentos sobre os territórios e seus limites visíveis e invisíveis”<sup>18</sup>, na cidade de Porto Alegre. Dentro do grupo de pesquisa participei de inúmeras ações coletivas e colaborei com algumas ações individuais de outros integrantes. Contudo, a oportunidade de pensar sobre o contexto urbano e seus limites a partir de um objeto público foi uma condição essencial para formulação da pesquisa. O primeiro trabalho individual que pude realizar dentro do grupo foi *Placa Muro* (2017).



**Figura 19:** Lucas Strey. *PLACA MURO* (2017). *Ação individual*. Porto Alegre: Muro da Av. Mauá, em 27-agosto-2016. Foto de: Pedro Ferraz



Esse trabalho foi o primeiro desdobramento de uma série inicialmente denominada *Placas de imersão*, entretanto, mediante o avanço desta pesquisa a série passa a se chamar *Sinalização Poética* (2017- atual), viabilizando assim, a expansão das possibilidades desta ação que não fica restrita ao suporte placa, embora seja sobre esse que ocorra o maior número das minhas propostas.

A resolução N° 160/2004 do Código de Trânsito Brasileiro - CTB classifica as placas de sinalização de trânsito em três categorias: sinalização vertical de regulamentação, de advertência e de indicação. No caso de *Placa Muro* (2017), escolhi um modelo da categoria indicação. Essa categoria por sua vez, possui três subcategorias que são: a) *placas de orientação de destino*: marcadas pela cor de fundo verde com letras em branco; b) *placas de atrativo turístico*: com fundo marrom e letras em branco com desenhos em preto; c) *placas de serviços auxiliares*: com fundo azul e letras em branco e desenhos em preto, a qual escolhi como modelo para o meu trabalho. A placa que apresento traz uma imagem esquemática<sup>19</sup> do *Muro* da Av. Mauá e logo abaixo do desenho o significado dicionarizado da palavra muro. Esse trabalho não tem a intenção fixa de direcionar a percepção do espectador, tão pouco a pretensão de educá-lo acerca dos termos dicionarizados. Mas, sim, propor uma reflexão a partir de um relacionamento consciente com os objetos urbanos e seu contexto de inserção nas cidades, bem como, estabelecer uma relação mais poética na comunicação cotidiana. Para ação proposta, produzi cinco placas exatamente no padrão das produzidas pelo Detran e instalei todas ao longo da Avenida Mauá na faixa que compreende a parte mais visível do muro.

A produção deste trabalho teve continuidade dentro desta pesquisa de mes-

---

19 Imagem esquemática criada pela discente do Curso de Artes Visuais Deni Corsino, bolsista de Iniciação Científica - UFRGS do projeto de pesquisa *Objeto Tridimensional: Transversalidades e compartilhamentos*, coordenado pela Profa. Dra. Tetê Barachini..

trado, contudo, visando a ativação da região sul do 4º Distrito de Porto Alegre. Com a série *Sinalização Poética*, proponho me aproximar das discussões pré-estabelecidas no campo da arte contemporânea, pois utilizar, interferir ou ressignificar padrões de comunicação encontram-se contextualizadas na produção de diferentes artistas, tais como: Clet Abraham (Bretagna, 1966) e Antoni Muntadas (Barcelona, 1942).

Clet Abraham é um escultor e pintor francês que há cerca de vinte anos se mudou para a Itália para estudar arte, porém, atraído pela cultura e pelas cidades se apaixonou pelo país adotando a cidade de Florença como sua nova morada<sup>20</sup>. O trabalho mais reconhecido de Abraham são as intervenções em placas de trânsito. Sua ação artística consiste em transformar a imagem original das placas de trânsito em novas imagens a partir da inserção de pedaços de vinil adesivo concedendo novos sentidos as placas. O resultado sem dúvida são imagens muito criativas e divertidas, e, por vezes, pro-



**Figura 20:** Clet Abraham aplicando uma de suas intervenções em Florença. Fonte: CBS News

20 Fonte: Constanza Martínez Gaete - Intervención urbana: Señales de tránsito intervenidas por Clet Abraham, in;<http://www.plataformaurbana.cl/archive/2013/06/16/intervencion-urbana-senales-de-transito-intervenidas-por-clet-abraham/> Acessado em: 01/052019

vocativas na medida em que levantam questões sobre os padrões e as mensagens unilaterais em que estamos imersos e na relação passiva que mantemos com essa comunicação. Segundo depoimento do artista editado no *Le Journal du Dimanche* (2019), um semanário francês publicado aos domingos na França, Clet afirma:

Não impeço a função da placa, sempre que vejo, por exemplo, que se trata de um significado proibido - não o comprometo - utilizo adesivos - mas desperto a atenção, crio um diálogo, todos podem discutir as regras individualmente e melhorá-las.<sup>21</sup>

A prática de Clet Abraham é considerada ilegal e já causou alguns problemas ao artista. Ainda assim, conforme acima citado, ele garante querer respeitar os lugares e nunca prejudicar a legibilidade dos sinais de trânsito, atualmente seu trabalho é reconhecido e autorizado pela prefeitura da sua cidade. Suas ações já se espalharam por toda Europa, nos Estados Unidos em Nova York e na capital do Canadá. Ainda segundo *Le Journal du Dimanche* (2019), Clet sempre se recusou a levar seu trabalho para espaços convencionais da arte, entretanto, em 2015 abriu sua primeira exposição individual intitulada *Clet Abraham: Forbidden Games* na Galeria Artistik Rezo em Paris. De fato a relevância das imagens produzidas pelas intervenções de Clet ganham valor pelo fato da informação original ainda ser reconhecida. É na ambiguidade do sentido original justaposto ao novo sentido poético das placas que percebo a qualidade da sua ação artística. Ao promover interferência poética em um sistema imperativo e fechado de comunicação. Clet propõe

---

21 Tradução livre. Texto original : “LJDD - Je n’empêche pas la fonction du panneau – on voit toujours qu’il s’agit, par exemple, d’un sens interdit –, je ne les détériore pas – j’utilise des stickers –, mais je réveille l’attention, je crée un dialogue. Chacun peut individuellement discuter les règles et les améliorer.” in: <https://www.lejdd.fr/JDD-Paris/Les-panneaux-detournes-de-Clet-Abraham-en-exposition-a-Paris-732806> acessado em: 01/05/2019.

uma nova possibilidade de leitura ao negociar com a informação pré existente. Seu trabalho é amplamente reconhecido e respeitado no meio da arte urbana, ele aparece listado como uma das grandes referências no segmento na publicação *STREET ART: de Banksy a Zacharevic, descubra os artistas e obras de arte urbana mais representativos do mundo*<sup>22</sup>, do autor Russ Thorne .

Antoni Muntadas é um artista catalão residente em Nova York desde 1971. Participou de diversos eventos internacionais, inclusive do *Projeto Arte/Cidade Zona Leste*, em São Paulo (1997) e da *51º Bienal de Veneza* (2005)<sup>23</sup>. Através do seu trabalho, aborda questões sociais, políticas e de comunicação, tais como a relação entre espaço público e privado no âmbito de determinados marcos sociais ou canais de informação, bem como, as causas e efeitos desta comunicação a serviço da censura ou promulgação de ideias.

Muntadas apresenta seus projetos em diferentes suportes, como fotografia, vídeo, publicações, internet, instalações e intervenções em espaços urbanos<sup>24</sup> e se vale da apropriação, fragmentação e reenquadramento de texto e imagens. São trabalhos artísticos que visam a experiência estética e a transformação do que é mostrado, operando entre o que é dito e não-dito, entre visível e invisível, entre espaços (FERREIRA, 2011). O artista valoriza a apresentação visual do seu trabalho e entende que conteúdo e forma são elementos indissociáveis para o processo de interpretação em uma experiência com a arte.

---

22 STREET ART - de Banksy à Zacharevic, découvrez les artistes et les oeuvres les plus représentatives de l'art urbain du monde entier, de Russ Thorne, chez Larousse, Collection(s) : Essais et documents, Paru le 15/10/2014 | Relié 191 pages.

23 Sperling, D., & Santos, F. (2006). Atenção: A percepção requer empenho. Entrevista com Antoni Muntadas. *Risco Revista De Pesquisa Em Arquitetura E Urbanismo (Online)*, (4), 124-148. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v0i4p124-148>

24 Galeria Carbono in: <https://carbonogaleria.com.br/obra/complicado-655#biografia>



**Figura 21:** Antoni Muntadas, *ATENÇÃO: Percepção requer envolvimento*, instalada na Fundação Fundação Vera Chaves Barcelos em Viamão - RS.

A relação entre recepção e informação constitui a interpretação de um trabalho. Não creio que um trabalho possa funcionar só com conteúdos ou só com formas. Fazem parte de um único processo, sensorial e intelectual. (MUNTADAS, 2006)<sup>25</sup>

Entre a diversidade da sua vasta produção, *On Translation* é linha de ação que mais interessa a essa pesquisa, em especial as edições que funcionam como placas. A obra *AVISO: PERCEPÇÃO REQUER O ENVOLVIMENTO*, é uma das produções mais

---

25 Sperling, D., & Santos, F. (2006). Atenção: A percepção requer empenho. Entrevista com Antoni Muntadas. *Risco Revista De Pesquisa Em Arquitetura E Urbanismo (Online)*, (4), 124-148. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v0i4p124-148>

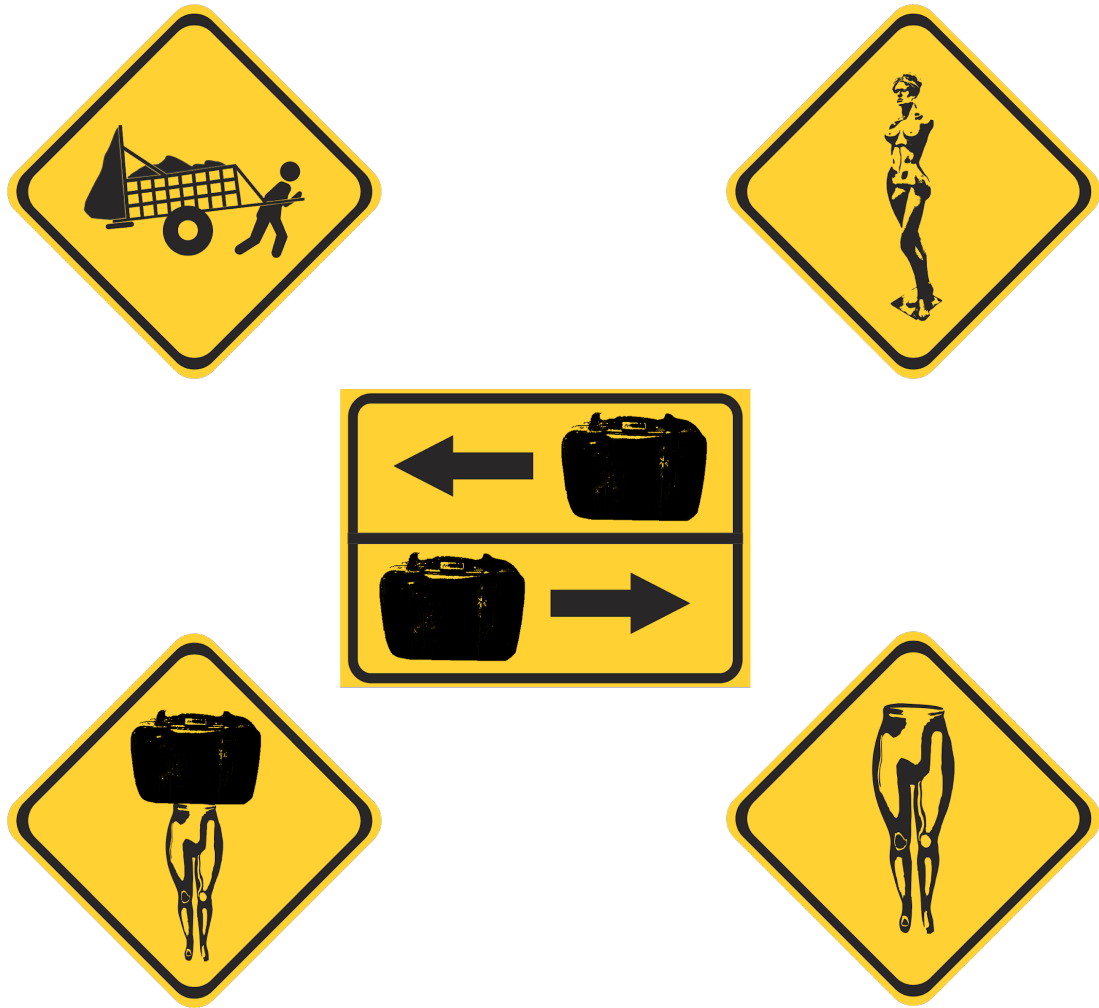
conhecidas, editada em diversos idiomas serve de modo ambíguo como uma ordem e ao mesmo tempo provocação ao espectador. Muntadas analisa as possibilidades e as complicações da linguagem e da comunicação, tanto a arte e a vida, e como ele mesmo fala: “eu não invento nada, sou um observador do que acontece na realidade (...) às vezes não temos o que fazer, o que já existe, pode ser visto de outra forma”, tal como Bourriaud preconiza em seu livro sobre a Pós-produção.<sup>26</sup>

Além disso, me interessa as apresentações dos trabalhos que ocorrem fora do ambiente formal da galeria. A maneira como esses trabalhos de Muntadas podem se dissolver no ambiente e ao mesmo tempo se destacar para tocar de modo profundo o espectador atento ou em estado sensível compatível com a obra. Esse estranhamento causado por algo incomum imerso no que é comum, um espécie de transgressão anônima da rotina visual.

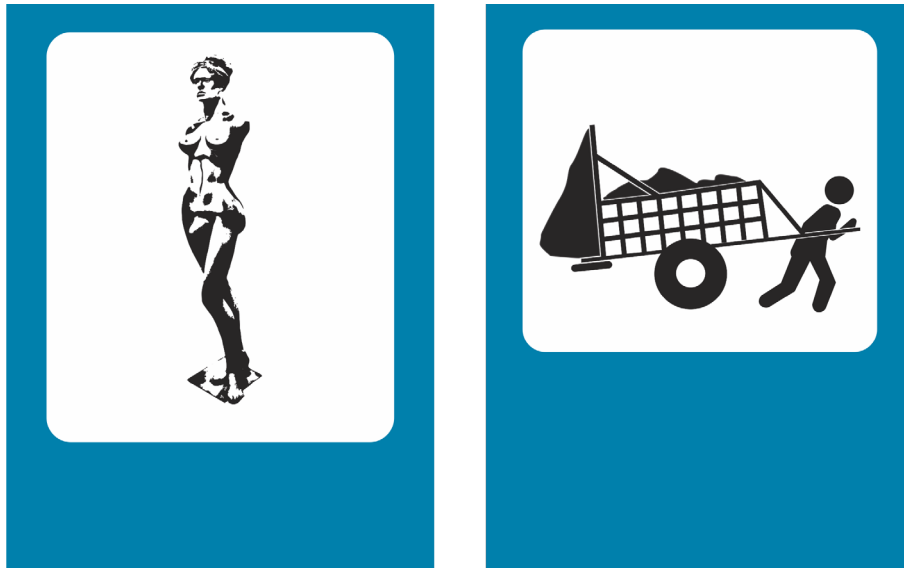
Estamos cada vez mais imersos em padrões visuais e convenções de comunicação de modo que a percepção se torna anestesiada por essa relação passiva. O espaço urbano contém uma grande quantidade de mensagens básicas e unilaterais, úteis, porém padronizadas na forma e no conteúdo. As placas de sinalização urbana materializam o diálogo do território com seus ocupantes. Comunicam sobre os serviços locais, orientam destinos, informam sobre atrações turísticas, proíbem e permitem ações e comportamentos. Entretanto, o conteúdo a ser transmitido nesse diálogo deve geralmente atender o interesse comum do público urbano, ficando portanto, a escolha das informações a serem transmitidas por esse canal, subordinadas aos órgãos competentes por meio de seus agentes públicos. São esses designados que determinam quais serviços devem ser divulgados, quais os destinos a serem apontados, que tipos de atrações turística são relevantes e assim por diante.

---

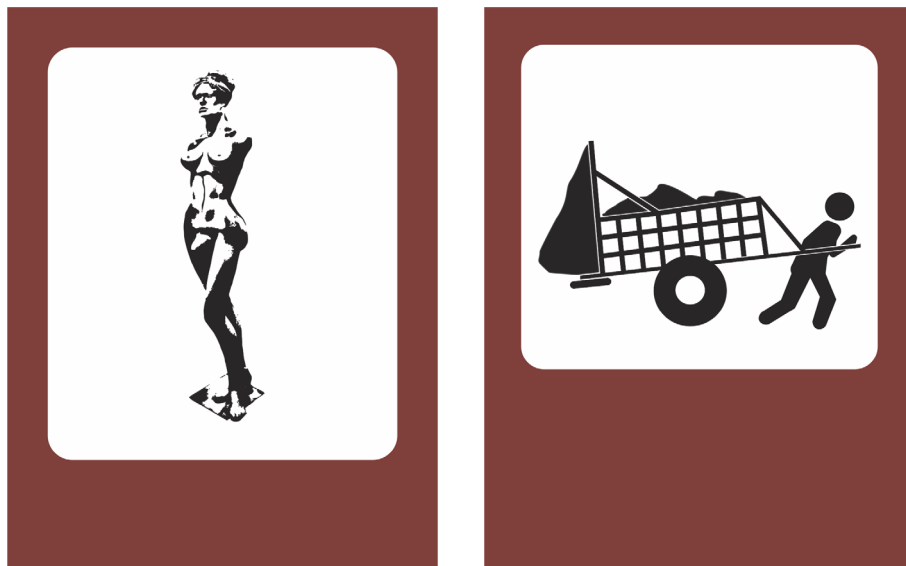
26 ARTEVERSA - Antoni Muntadas – Percepção requer envolvimento: <https://www.ufrgs.br/artever-sa/?p=138>



**Figura 22** : Lucas Strey, *modelos de placas de atenção*, 2019. Ilustração digital.

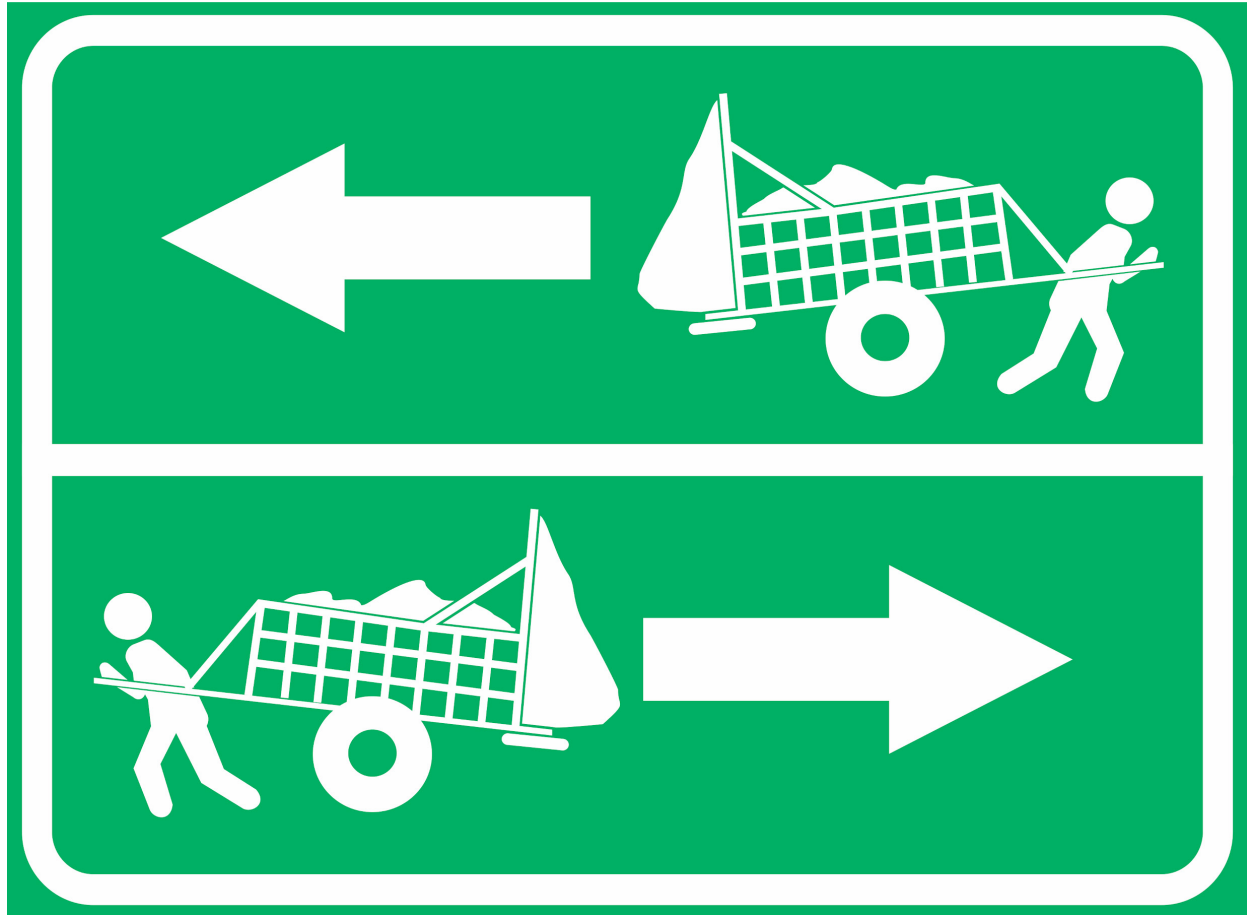


**Figura 23 :** Lucas Strey, *modelos de placas de serviços locais*, 2019. Ilustração digital.



**Figura 24:** Lucas Strey, *modelos de placas de atração turística*, 2019. Ilustração digital.





**Figura 25:** Lucas Strey, *modelos de placas de orientação de destino* 2019. Ilustração digital.



**Figura 26:** Lucas Strey, *Aplicação de vários modelos no mesmo poste*, 2019. Adesivagem sobre PS. Rua São Carlos esquina com a Rua Comendador Azevedo. Foto: Lucas Strey.

---

Minha ação artística surge com a intenção de causar interferências poéticas inserindo informações incomuns ao padrão deste canal de comunicação, estabelecendo novas abordagens temáticas para informação e novos recortes de conteúdo.

Na série *Sinalização Poética* (no 4º Distrito de Porto Alegre), as imagens que estampeei nas placas surgem a partir da sensibilização produzida pelo exercício da *cicloerrância*, no qual o olhar voltou-se para as práticas corporais existentes nesse território de interesse. Procuro tencionar os limites da comunicação e da arte captando práticas corporais sensíveis a minha percepção, buscando destacá-las de uma geografia oculta dentro do território do 4º Distrito. Partindo da estilização de imagens referenciais previamente produzidas associadas a uma linguagem visual familiar e extremamente saturada no meio urbano: a comunicação de trânsito. Na sua eficiência utilitária, essa linguagem visual acaba por espalhar-se pelo campo visual de modo generalizado. Em uma metrópole qualquer, a cada metro certamente teremos contato visual com uma placa e seu conjunto de informações disponíveis. A naturalização deste sistema de comunicação saturado, reduz a possibilidade reflexiva sobre um conjunto simbólico que já se tornou óbvio no imaginário dos cidadãos. Como defesa mental, o pensamento automático faz com que boa parte dessas mensagens sejam visualmente evitadas. *Sinalização Poética* coloca-se como um ruído nesta comunicação, o hiato que provoca a reflexão ou que simplesmente provoca por meio do inusitado e do incomum das suas imagens comunicantes.

## 5.1 Placas de Catadores

Devido à força da presença desta figura e sua abrangência no território, essa imagem foi associada às quatro categorias da comunicação de trânsito que me apro-

priei. Foi reproduzida no grupo das placas de serviços locais, representada pela cor azul, atrações turísticas com a cor marrom, placas de atenção na cor amarela e também orientação de destino na cor verde. A peça traz um desenho esquemático de um catador puxando um carrinho de reciclagem, destacando a existência deste tipo de prática corporal na região. Quando voltamos o interesse sobre as práticas corporais no 4º Distrito, furtar-se de tratar sobre o trabalho dos catadores torna-se impossível. Porque esta atividade é desenvolvida em larga escala na região e evidencia uma relação de extrema dedicação física como força motora de trabalho. Fundamental para compreender o território do 4º Distrito, é essa prática corporal que justifica uma subdivisão territorial denominada Vila dos Papeleiros, situada próxima da Avenida Voluntários da Pátria. O corpo do catador abriga o intelecto que monta as estratégias de deslocamento e acesso aos locais mais produtivos, ao mesmo tempo é a força motora dessa atividade extremamente marginalizada. Os catadores desenvolvem jornadas trabalho que muitas vezes ultrapassam doze horas com extremo esforço físico e na maioria dos casos mal alimentados e hidratados<sup>27</sup>.

Em 2008 foi sancionada a Lei 10.531/2008, que previa o ano de 2016 como prazo final para circulação dos veículos de tração humana e animal. Um novo projeto de lei foi aprovado estendendo o prazo de circulação dos transportes de tração humana até 2020, entretanto, a medida gerou uma disputa entre o executivo que vetou a lei e o legislativo que na sequência derrubou o veto<sup>28</sup>. A lei aprovada é somente uma prorrogação da permissão de circulação, desta forma, provavelmente a partir do próximo ano essa atividade nesses moldes que vemos hoje, será considerada ilegal. As placas *Serviço de Catadores* (2018-2019) foram instaladas ao longo da Avenida

27 Informações obtidas por meio de conversas informais com catadores da região. O principal depoente chama-se André e reside na Vila dos Papeleiros próximo a Avenida Voluntário da Pátria.

28 Fonte Jornal Zero Hora, disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2017/08/camara-derruba-veto-e-permite-carrinhos-de-catadores-ate-2020-9864105.html> Acessado em 28/08/2019.



**Figura 27:** Lucas Strey, *Serviço local - Catadores*, 2019. Adesivagem sobre PS. Esquina da Rua São Carlos com a Rua Sete de Abril. Foto: Lucas Strey.



**Figura 28** : Lucas Strey, *Atenção catadores na pista*, 2019. Adesivagem sobre PS. Avenida Farrapos. Foto: Lucas Strey.

---

Voluntários da Pátria, onde encontramos a já citada Vila dos Papeleiros e um grande número de depósitos e centros de reciclagem.

## 5.2 Placas pernas de manequim e mala

Tomando o objeto artístico *Amala* (2018) como ponto de partida para criação, está associada à categoria de placas de advertência. O trabalho acontece em três versões, uma em que utilizo somente a imagem da mala, outra somente com as pernas do manequim e uma terceira versão com a referência completa ao objeto de arte *Amala* (2018). A decisão por criar versões com os objetos isolados parte do entendimento do potencial expressivo de cada objeto, no caso, a mala e as pernas do manequim.

As versões das placas pernas de manequim e mala estão configuradas em uma placa retangular de fundo amarelo explorando a imagem da mala junto a setas indicando trânsito nos dois sentidos, outras duas placas em forma de quadrado com rotação em 45°, com fundo amarelo e com desenhos em preto contendo em uma a imagem das pernas de manequim e na outra a mala.

Quando apresento a placa em que percebemos a referência completa ao objeto *Amala*, busco reforçar as ideias contidas no trabalho, contudo, almejo também a ampliação dos sentidos por conta das informações naturais do suporte e da linguagem, no caso as placas de advertência contrapostas às questões do lugar específico de instalação. Por exemplo, quando esta placa foi exibida na galeria do Espaço Cultural Planta Baja ao lado de uma mapa da região do 4º Distrito, durante a exposição *Café com Sal*, a imagem de uma mala com pernas femininas, foi associada

por alguns espectadores, ao termo mulher objeto, por tanto, relacionada as garotas de programa da região. No entanto, a mesma imagem de uma mala com pernas, agora em forma de placa de advertência, fixada na rua em que existe um albergue municipal, junto ao qual ocorre diariamente uma fila de pessoas portando tudo que possuem na vida dentro de uma mala, a imagem da placa tende a outra leitura, pois, os elementos urbanos confrontados as práticas corporais do lugar permitem outras percepções do trabalho. Já ao colocar a placa de advertência mala com pernas, instalada em um poste na frente do Hostel Boutique na esquina da Rua São



**Figura 29:** Lucas Strey, *Trânsito de malas nos dois sentidos*, 2019. Adesivagem sobre PS. Avenida Farrapos.  
Foto: Lucas Strey.





**Figura 30:** Lucas Strey, *Atenção pernas no corredor*, 2019. Adesivagem sobre PS. Avenida Farrapos. Foto: Lucas Strey.



**Figura 31:** Lucas Strey, *Atenção mala com pernas de manequim*, 2019. Adesivagem sobre PS. Esquina da Rua São Carlos com a Rua Gaspar Martins. Foto: Lucas Strey.

---

Carlos com a Rua Gaspar Martins (fig. 31), esta ganha um sentido de leitura, já se vista à noite, turno em que o local torna-se ponto de prostituição, a leitura torna-se mais ampla e passa a evidenciar ambiguidades na sua imagem.

### 5.3 Placas Vênus de Marte

Baseada no modelo usual da comunicação de trânsito, faz referência às categorias de placas indicativas correspondendo a subcategoria das placas de informações turísticas representada pela cor marrom e serviços locais com a cor azul. Essa construção imagética funciona de algum modo como reafirmação da escultura *Vênus de Marte* (2018). Apresenta a imagem estilizada do manequim transexual feminino aplicado no contexto simbólico de uma placa de indicação turística. As placas *Vênus de Marte* (2019) foram instaladas ao longo da Rua São Carlos, local percebido como reduto de prostituição majoritariamente de travestis. Elas trabalham na rua, do entardecer à madrugada e ocupam calçadas de ambos os lados. A pouca presença de pedestres circulando nestes horários contrasta com o intenso movimento de prostitutas em certos pontos das calçadas que entram e saem de carros, conversam alto entre si e eventualmente revidam críticas de alguns moradores, remexem o corpo em ato de sedução, apresentam seus corpos em oferta, comentam em voz alta suas experiências profissionais. Das mais variadas idades, com experiências diversas, com vestimentas e performances corporais distintas, são elas que ocupam os espaços urbanos do bairro nesse turno, e assim, descortinam os supostos vazios da paisagens.

Esse conjunto de placas foi distribuído por diversas ruas do 4º Distrito e



**Figura 32:** Lucas Strey, *Atração turística Vênus de Marte*, 2019. Adesivagem sobre PS. Rua São Carlos. Foto: Lucas Strey.



**Figura 33:** Lucas Strey, *Serviços locais Vênus de Marte*, 2019. Adesivagem sobre PS. Rua São Carlos. Foto: Lucas Strey.

---

cada aplicação funciona de modo autônomo em relação ao contexto do local, pois cada um dos lugares instalados possui sua identidade e elementos associativos próprios.

## CONCLUSÃO

Compreender as questões do corpo no 4º Distrito e traduzir essas percepções na forma de uma poética visual se mostra uma tarefa complexa. Resultado de uma polissemia social construída em camadas, perceber e interagir artisticamente com o 4º Distrito de Porto Alegre requer envolvimento sensitivo, deslocamento físico e a quebra de paradigmas preestabelecidos, ou seja, mudança e autoconhecimento. Se “percepção requer envolvimento”, o que diremos sobre a percepção e a prática associadas? Envolvimento redobrado? Cuidado redobrado? Ambos?

O desenvolvimento desta pesquisa me colocou diante da paisagem, mas ao mesmo tempo diante do espelho. Ao mesmo tempo em que me propus perceber o território fui provocado a me perceber diante dele. Interferir em lugares significa em algum aspecto viabilizar transformações no tecido físico sim, mas acima de tudo no tecido imaterial. Embora o impacto das transformações produzidas pelas minhas intervenções artísticas não sejam mensuráveis de modo prático no conjunto social do território, sua existência é inegável. Diante disso, consciência acerca das práticas é o mínimo por mim desejado. Ainda que uma consciência incipiente e em construção.

Com a produção de *Amala* (2018), compreendi em certa medida, a força simbólica dos objetos e a energia potencializadora do contexto do encontro. Comprar, encontrar ou apropriar-se definitivamente não ocupam instâncias equivalentes. Com *Vênus de Marte* (2018) começo a entrar no campo das práticas corporais e a me envolver com mais proximidade deste contexto urbano da região. A produção deste trabalho me proporcionou experiências de contato inesperadas. Em certa ocasião, tive a oportunidade de apresentar o trabalho a um grupo de travestis que trabalham em frente ao meu ateliê. Apesar de já ter exibido o trabalho anteriormente em uma galeria sentia muita necessidade do retorno delas. O espanto do primeiro olhar, as gargalhadas e então o acolhimento da proposta. Após seis anos de convívio sem interatividade com o público das travestis, uma escultura foi capaz de implodir um muro invisível entre mim e elas. A partir deste dia comecei a cumprimentá-las quando nos cruzamos nas saídas do ateliê ou durante o dia no mercado do bairro. A notícia da escultura se espalhou entre elas e por conta disso já recebi outras duas visitas de grupo.

Já o trabalho com a sinalização poética por meio das placas reforçou a minha evidencia no território. A mesma quebra de barreira que ocorreu com as travestis, se repetiu com os catadores. Quando apresentei o projeto da placa dos catadores por volta do período de qualificação desta pesquisa percebi a transformação nas relações. Se até então esta se baseava numa espécie de troca econômica, que se caracterizava pelo financiamento de um serviço coleta do resíduo reciclável do ateliê, a partir deste momento tornou-se mais próxima. Inclusive o ajuste do desenho que estampa as placas dos catadores foi feito a partir de considerações feitas pelo André, a figura da categoria que fiquei mais próximo.

As estruturas de malha, configurada na *Venus de Marte II*, sem dúvida é o ponto que mais deixou ideias em suspensão. Como desenvolver uma ideia de anti-

monumento? Ressaltar a memória das práticas que não se quer nem perceber?

A exposição inaugurada no Galpão da Associação Cultural Vila Flores, endereçada no próprio território do 4º distrito, a qual culminou a defesa e apresentação desta pesquisa, foi fundamental para consolidação deste trabalho. Apesar do foco principal das ações serem o meio urbano, o trânsito entre a rua e o espaço institucional da arte aconteceu de forma satisfatória. Reunindo imagens de registros das intervenções com as placas, documentos audiovisuais e a própria bicicleta



**Figura 34:** Exposição *GEOGRAFIA OCULTA - Práticas corporais no 4º Distrito de Porto Alegre e a poética das ruas*, 2019. Centro Cultural Vila Flores. Foto: Lucas Strey.



utilizada nas *cicloerrâncias*, juntamente com as primeiras esculturas objeto que se desdobraram nas imagens das intervenções.

É importante ressaltar que a prática iniciada com essa pesquisa não se fecha nos resultados obtidos até aqui, tão pouco nos dados registrados nesse documento. Sigo meus deslocamentos com o olhar atento e a mente aberta. As questões a serem tratadas seguem inúmeras. Navego esse oceano de possibilidades tentando dele extrair a poesia e compreender suas profundidades. A proposta é desafiadora, tento avançar com dedicação e respeito, buscando compreender meus próprios limites nesse processo.

## REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papyrus, 1994.

BARACHINI, T. **Café com sal**. In CANTERGIANI, A. [et al.] **Café com sal**. Porto Alegre: UFRGS, 2018. Acesso em: maio/2018. Disponível em: [https://issuu.com/ttbarachini/docs/cafe\\_com\\_sal](https://issuu.com/ttbarachini/docs/cafe_com_sal)

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução: Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BENEDETTI, Marcos. **Toda feita: o corpo e o gênero das travestis**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BEM, S. L. (1993) **The Lenses of Gender**. London: Yale University Press.

BRITTO, Fabiana e JACQUES, Paola. 2012. **Corpo e cidade – coimplicações em processo**. Rev. UFMG, Belo

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. 4. ed. Tradução de Pedro, Tamen. Lisboa: Edições Salamandra, 1993.

CARERI, F. **Walscapes: O caminhar como prática estética**. Trad. Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CHAUÍ, M. **Espaço, tempo e o mundo virtual**. Café Filosófico. São Paulo, TV Cultura, 2 de setembro de 2010. Programa de TV. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X5d1TBpXrq0&t=1380s>>. Acesso em: 25 agosto, 2019.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

COELHO Jr., N. & Carmo, P. S. **Merleau-Ponty: filosofia como corpo e existência.** São Paulo: Escuta. 1991.

CUNHA, C. (2006). **Alois Riegl e “O culto moderno dos monumentos; .** *Revista CPC*, (2), 6-16. <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v0i2p6-16>

DEBORD Guy, Texto publicado no n°. 2 da revista Internacional Situacionista em dezembro de 1958. Segunda tradução (espanhol – português) por membros do Gunh Anopetil em 19 de março de 2006. Acessado em 15/01/2017. Disponível em: [http://pt-br.protopia.wikia.com/wiki/Teoria\\_da\\_Deriva](http://pt-br.protopia.wikia.com/wiki/Teoria_da_Deriva)

FARIAS, A. A. C. ; TREVAS, M . Nino Cais - **A educação pelos objetos.** In: Mariana Trevas. (Org.). Poemas e canções - Nino Cais. 1ed.São Paulo: Edições 397, 2011, v. 1, p. 35-43.

FAVARETTO, Celso. **A Invenção de Hélio Oiticica.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

FERREIRA Gloria, **Crítica de arte no Brasil: Temáticas contemporâneas,** Rio de Janeiro: Funarte,2006.

FERREIRA, Célia - **Antoni Muntadas : on translation : the audience : the publication + the picture collection.** Cadernos PAR n.º 4 (Mar. 2011), p. 51-63.

FURLAN, Reinaldo; ROZESTRATEN, Annie Simões. **Arte em Merleau-Ponty.** *Nat. hum.*, São Paulo , v. 7, n. 1, p. 59-93, jun. 2005 . Disponível em

FURLAN, R. F., & Bocchi, J. C. (2003). **O corpo como expressão e linguagem em Merleau-Ponty.** *Estudos de Psicologia*, 8(3), 445-450. Recuperado em 23 de janeiro de 2006, de [www.scielo.br/pdf/epsic/v8n3/19966.pdf](http://www.scielo.br/pdf/epsic/v8n3/19966.pdf) <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-24302005000200002&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302005000200002&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 13 set. 2019.

FURTADO C. Ribeiro, **Intervenção do Estado e (re)estruturação urbana**, Cad. Metrop., São Paulo, v. 16, n. 32, pp. 341-363, nov 2014.

HEIDEGGER, M. **Die Frage nach der Technik** In: \_\_\_\_\_ *Vorträge und Aufsätze*, Tübingen: Neske, 1959 (A questão da técnica. Tradução de Marco Aurélio Werle com apresentação de Franklin Leopoldo e Silva. Revista *Scientia Studia*. Departamento de Filosofia/USP, 2007).

HERNANDEZ GARCIA, Iliana. **Habitabilidade crítica nas instalações de muntadas - o espaço/tempo nos dispositivos de poder e de fuga**. ARS (São Paulo), São Paulo, v. 3, n. 6, p. 32-51, 2005 . Available from [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-53202005000200003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202005000200003&lng=en&nrm=iso). access on 03 Sept. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202005000200003>.

JACQUES, Paola Berenstein, **Estética da Ginga, A Arquitetura das Favelas Através da Obra de Hélio Oiticica** . Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra / RIOARTE, 2001.

JACQUES, Paola Berenstein, **Experiência errática** . REDOBRA 9 integra a plataforma de ações CORPOCIDADE, realizada em parceria com o grupo de pesquisa LABZAT - PPG-Dança/UFBA. ISSN 2238-3794, 2014.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes. Breve histórico das errâncias urbanas**. Arquitectos, São Paulo, ano 05, n. 053.04, Vitruvius, out. 2004. <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/05.053/536>.

JACQUES Paola B. **Apologia da deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade**, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JEUDY, Henri-Pierre. **O Corpo como Objeto de Arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. Tradução Júlio Fischer. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KUONI, Carin. **Joseph Beuys in america**. Nova Iorque, EUA: Ed. Four Walls Eight Windows, 1993.

LE BRETON, D. **A Sociologia do Corpo**. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação (Arte +)**. Zahar. Edição do Kindle, 2009.”

LEOPOLDO e. F Silva, **Martin Heidegger e a técnica**, Revista Scientia Studia. Departamento de Filosofia/USP - São Paulo, v. 5, n. 3, p. 369-74, 2007

LIPOVETSKY G. **A terceira mulher**. São Paulo: Companhia das Letras; 2000.

LORENZI-Cioldi, F. (1994). **Les androgynes**. Paris: Presses Universitaires de France.

MATTAR, Leila Nesralla, **A modernidade em Porto Alegre: arquitetura e espaços urbanos plurifuncionais em área do 4º. Distrito**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pós-Graduação em História, PUCRS. Orientador: Profª. Drª. Maria Lúcia Bastos Kern. Porto Alegre: PUC-RS, 2010. Acesso em: abril/2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10923/3863OITICICA>, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

MERLEAU-PONTY, M. (1999). **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes (original publicado em 1945).

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

NÉRET, G. Salvador Dalí – **A Conquista do Irracional**. Lisboa: TASCHEN. p. 96, 2011.

NASCIMENTO, Silvana de Souza. **A cidade no corpo: diálogos entre corpo-geografia e etnografia.** *Ponto Urbe*, São Paulo, n. 19, p. [10], 2016. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.4000/pontourbe.3316> > DOI: 10.4000/pontourbe.3316.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte.** São Paulo, Martins Fontes, 2002.

PEIXOTO, A. J. (2011). **Corpo e existência em Merleau-Ponty.** Em Carlos Diógenes Côrtes Tourinho & Maria Aparecida Viggiani Bicudo (Orgs.). *Fenomenologia: influxos e dissidências* [pp. 156-168]. Rio de Janeiro: Booklink.

PERIUS, C. **Três definições da fenomenologia** [Trois définitions de la phénoménologie]. *Princípios: Revista de Filosofia (UFRN)*, v. 25, n. 47, p. 121-141, 4 jun. 2018.

QUEIROZ, Thiago Augusto Nogueira de, **Espaço geográfico, território usado e lugar: Ensaio sobre e pensamento de Milton Santos**, *Para Onde!?*, 8 (2): 154-161, ago./dez. 2014, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Geociências, Programa de Pós-Graduação em Geografia, Porto Alegre, RS, Brasil.

REY, Sandra, **Os escritos de artistas como elemento meta-artístico**, São Paulo, SP, 2018. *Práticas e confrontações Anais* [recurso eletrônico] do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, setembro de 2018, São Paulo, SP; [Luisa Paraguai ... [et al.] (orgs.)]. – São Paulo : ANPAP : UNESP, 2019. 1 e-book ISSN 2175-8212

RIEGL, Aloïs. **Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse.** Tradução Daniel Wiczorek. Paris: Seuil, 1984.

SOUZA, Marcelo Lopes de. **Os conceitos fundamentais da pesquisa sócio-espacial.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

---

SANTOS, Milton, **O retorno do território**. SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia; SILVEIRA, Maria Laura. Território: globalização e fragmentação. São Paulo: Hucitec, 1994.

SANTOS, Milton, **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo. Razão e Emoção**. São Paulo: Hucitec, 1996.

SENNETT, Richard. 2014. **Carne e pedra – o corpo e a cidade na civilização ocidental**. BestBolso: Rio de Janeiro.

SILVA, Joseli Maria (Org.) **Geografias Subversivas: discursos sobre espaço, gênero e sexualidade**. Ponta Grossa: Todapalavra, 2009.

VIANA, Nildo, Debord: **Espetáculo, fetichismo e abstratificação**. Revista Panorama, nº I, Agosto de 2011. edição on-line. Universidade Federal de Goiás. Acessado em 18/01/2018. Disponível em: <http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/panorama/article/view/1601>.

WERLE, Marco Aurélio. **Heidegger e a produção técnica e artística da natureza**. Trans/Form/Ação, (Marília); v.34, p.95-108, 2011, Edição Especial 2.

ZANINI, Walter. **Tendências da Escultura Moderna**. São Paulo: Cultrix, 1971.

