



DISSOLVENDO A FORMA-LIMITE ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO, OU DE COMO A CIDADE NOS AFETA

DISMANTLING THE BOUNDARY FORM BETWEEN THE PRIVATE AND THE PUBLIC, OR HOW THE CITY AFFECTS US

Tatiana Sampaio Ferraz¹
Universidade Federal de Uberlândia

RESUMO

O artigo é parte de uma investigação prático-teórica no campo das poéticas visuais sobre as fronteiras que separam os espaços público e privado, e, mais notadamente, sobre os espaços cerceados presentes na paisagem urbana de cidades brasileiras, tais como Uberlândia. Abrangendo tipologias diversas, desde hospital até residência, emprega-se indiscriminadamente uma parafernália tecnológica, que vai de muros imensos, câmeras de vigilância, sensores luminosos, a cercas cortantes. A afetação dessa percepção no cotidiano da cidade do interior mineiro mobilizou a produção de uma série de trabalhos a partir de 2019, inspirados nos cercamentos, os quais serão expostos aqui como forma de elaborar as várias fases de um processo criativo em artes: desde as motivações, os primeiros insights, a pesquisa de materiais, até o desenvolvimento de protótipos e a criação final.

PALAVRAS-CHAVE

Cercamentos. Vida urbana. Arte e cidade. Instalação. Escultura.

ABSTRACT

The article is part of a practical-theoretical investigation in the field of Visual Art about the perception of borders that separate public and private spaces, and, more notably, on the enclosures spaces in the urban landscape, as in the city of Uberlândia. Encompassing different typologies, from hospitals to homes, technological paraphernalia is used indiscriminately, ranging from immense walls, surveillance cameras, light sensors, to sharp fences. The impact of this perception on the daily life of the city in the interior of Minas Gerais mobilized the production of a series of art works from 2019 onwards, inspired by the enclosures, which will be exposed here as a way of elaborating the various phases of a creative process in the arts: from the mobilization and the first insights, going through materials research, prototypes developing and final creation.

KEYWORDS

Enclosures. Urban Life. Art and City. Installation. Sculpture.

¹ Bacharel em Artes Plásticas pelo IA-UNESP (2000), Mestre pela ECA-USP (2006) e Doutora pela FAU-USP (2018). Paralelamente, cursou Arquitetura e Urbanismo na Escola da Cidade (2002-07). Desde 2016 é docente de escultura do Curso de Artes Visuais da UFU, e coordena o grupo "O Espaço Delas: artistas mulheres do campo tridimensional", com pesquisas financiadas pela Fapemig (2021) e MAM-SP (2022). Email: tsferraz@ufu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4444-2121>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7418850625833514>.



A experiência intensa de viver numa megalópole como São Paulo certamente marcou minha atuação como artista plástica desde a formação universitária, em meados dos anos 1990. Dentre as cidades brasileiras, a capital paulista desponta como aquela que expressa de forma mais emblemática as contradições de um país que buscou se modernizar e lançar-se ao futuro, mas que teve seu “espírito moderno” constantemente posto à prova diante das dificuldades de construção de uma esfera pública e de uma sociabilidade urbana democrática na periferia do capital (e que envolveu, particularmente no caso brasileiro, suas heranças coloniais).

A isso adiciona-se, no contexto paulistano, o fato desta cidade ter sido movida desde sua fundação pelo binômio demolição-construção, e ter conquistado nos anos 1990 um lugar no jogo econômico internacional como “cidade global”. O choque do *modus operandi* (moderno) da cidade com os processos de globalização produziram não só um tecido urbano descontínuo e difuso – pelo qual os sistemas de produção não mais coincidem com os sistemas urbanos, materializando-se na dispersão e na fragmentação dos processos de ocupação do território (CASTELLS, 1999), mas também uma cidade que passou a operar em duas velocidades: a cidade real, onde a vida cotidiana se desenrola e produz socialmente o espaço; e a virtual, na qual ocorrem as trocas informacionais que conectam os centros de controle da economia global, viabilizadas pela tecnologia.

Os anos 1990 marcam um interesse renovado da arte pela cidade e pela problemática urbana (renovado porque em outros momentos da história da arte moderna ocidental, artistas já tinham enfrentado a emergência da vida urbana e a reelaborado em termos estéticos).ⁱ A experiência urbana das grandes cidades, incluindo suas dinâmicas e contradições, conquistou cada vez mais a atenção de artistas em suas práticas. Dois aspectos sobressaem como vetores dessa hipótese: de um lado, o advento da globalização, que modificou radicalmente as dinâmicas das cidades globais e a produção do espaço; de outro, uma parcela significativa da produção de arte contemporânea passou a operar o real a partir de uma prática contextualista, que se mostrará central no debate sobre a relação arte-cidade e sobre a questão da produção do espaço na cidade.



Em “Tornando visível a arte contemporânea”, artigo publicado em 1995, os artistas Ricardo Basbaum e Eduardo Coimbra nos ajudam a compreender o que estava em jogo naquele momento. Segundo eles, o trabalho de arte seria uma síntese plástica que se constitui como “uma singularidade a partir do encontro sujeito-matéria-contexto” (BASBAUM e COIMBRA, 2001, p. 348). O encontro a que os autores se referem pode ser traduzido aqui como uma prática contextualista, identificada na produção de arte das últimas décadas. De certa forma, ela é herdeira dos anos 1960, quando um tipo de obra *site-oriented* tinha reposto o problema do lugar no debate contemporâneo em contraposição à autonomia do moderno (à exemplo do minimalismo e do pós-minimalismo). Percebe-se que boa parte da produção contemporânea vem buscando redefinir a ideia de lugar e anunciar de que maneira questões políticas, sociais e econômicas precisam ser igualmente consideradas na proposição estética de um trabalho de arte.

De par com isso, cresce o interesse da arte contemporânea pelas mudanças ensejadas na cidade. Vê-se com certa recorrência como artistas têm empregado elementos da materialidade própria do meio urbano nos trabalhos. Frequentemente nos deparamos com o uso de tijolos, elemento vindo do ambiente construtivo edificante; com a apropriação da linguagem comunicacional de outdoors, letreiros e sinalizações, que fazem da cidade um grande espetáculo luminoso; com a subversão do uso de câmeras de vigilância, grades e sensores, uma parafernália do mercado de segurança que converte a noção de privacidade em privatização; ou ainda com o uso de conduítes, chapas, parafusos e rebites, matéria industrial reapropriada como negativo de sua positividade; entre outros elementos.

A partir dos anos 1990, tais evidências tampouco se restringem à presença da matéria urbana na obra; aparecem igualmente nos modos como a cidade é refundada enquanto campo identitário no sentido da produção do espaço pela e na prática artística, seja por estratégias cartográficas, pela reconstrução da memória ou mesmo pela atuação do corpo. Elas também se expressam por meio de temas como ruína e impermanência, a oposição entre o real e o virtual, a espetacularização da vida urbana e a reificação da própria cidade como imagem.



É nesse cenário que me (in)formo como artista, cuja prática esteve desde o início contaminada pelo pensamento da arquitetura e do urbanismo, interessada, sobretudo, nas relações (e tensões) entre o público e o privado. Um dos primeiros trabalhos realizados, a instalação “Miolo de quadra” (2004), já enunciava o interesse pela separação do espaço privado da casa em relação ao espaço público da rua. A construção de uma rampa que ocupou toda a extensão do quintal do Ateliê 397, então localizado no bairro da Vila Madalena, terminava numa espécie de mirante, em que o público podia avistar o interior da quadra (naquela ocasião, o bairro ainda não tinha sofrido sua transformação vertical pelo mercado imobiliário). A instalação mobilizava o desejo de subverter o isolamento da sede do ateliê em relação à rua, que na época funcionava numa pequena casa, típica construção portuguesa implantada logo na entrada de um lote estreito e comprido, de modo a isolar a vida privada da rua.

Essas inquietações iniciais foram alimentadas pelo debate no campo da sociologia sobre a existência de um real espaço público na cidade de São Paulo. Arrisco a dizer que desde a ocupação portuguesa há uma certa obsessão por separar o espaço privado do espaço público, em parte trazida pela “cultura” de uma vida protegida, isolada da esfera pública, ensimesmada no ambiente doméstico, cujas construções residenciais não tinham qualquer comunicação com a rua. Durante a primeira metade do séc. 20, nos bairros portugueses da Vila Ida, Vila Beatriz e Vila Madalena, por exemplo, as construções sem recuo eram frequentes, valorizando o máximo aproveitamento do lote para o espaço privado da casa, ao invés de criar um espaço qualificado de transição; suas fachadas pouco se abriam francamente às calçadas, as janelas eram veladas e as mulheres, proibidas de se fazerem vistas pelos transeuntes.

Vinte anos depois, “Dissolvendo a forma-limite entre o público e o privado, ou de como a cidade nos afeta” busca reelaborar o processo de criação de um conjunto de obras concebidas nos últimos anos sobre as fronteiras que separam os espaços público e privado, e mais notadamente, sobre como os espaços da cidade são cerceados com o uso de uma parafernália tecnológica (muros imensos, câmeras de vigilância, sensores luminosos, cercas cortantes...), percebida mais enfaticamente na cidade de Uberlândia, onde vivo desde 2016. A percepção dessas fronteiras no ambiente urbano do interior mineiro se deu a partir de deslocamentos cotidianos pela cidade, e tem



afetado o meu corpo enquanto disparador de sentidos contraditórios, entre o sentido de proteção e o sentido de ameaça, me mobilizando a ressignificar diversos elementos dessa paisagem sob a forma de trabalhos de arte.

Perante a intensificação, talvez insustentável, desta vida nervosa e na impossibilidade de encontrar lugares no espaço-tempo do território, quem pode vive uma parte do seu dia nesta mobilização universal e, depois, foge para aquelas que os sociólogos chamam *gated communities* (comunidades fechadas). Fechamo-nos num sítio qualquer, fechamo-nos à noite, assim que os rendimentos o permitem, num lugar-prisão. Quanto mais fisiologicamente *in-secura* é a vida na cidade-território, mais se procura o *sine-cura* impossível da "morada". (CACCIARI, 2010, p. 50)

O lugar-prisão a que o filósofo Massimo Cacciari se refere traduz a experiência do viver contemporâneo em cidades muradas e fragmentadas, especialmente de cidades médias no interior do país, cuja segregação socio-espacial vem sendo produzida por processos de urbanização traduzidos pela lógica do que Henri Lefebvre identificou como a "produção (capitalista) do espaço". No Brasil, exemplo disso são os condomínios fechados, típicos do subúrbio estadunidense, implementados como mecanismo de parcelamento do solo diante de uma cultura do medo, de isolamento contra a violência urbana.ⁱⁱ O fenômeno teve início nos anos 1970, e ganhou popularidade no país nos anos 1990, período em que Uberlândia viu explodir seus primeiros condomínios residenciais horizontais.

[Teresa] Caldeira avalia que uma das maiores contradições do Brasil contemporâneo reside no fato de que a expansão da cidadania política, através do processo de transição democrática, se desenvolveu *pari passu* com a deslegitimação da cidadania civil e a emergência de uma noção de espaço público fragmentado e segregado, daí o caráter disjuntivo desse processo de democratização. Os depoimentos dos entrevistados sobre a criminalidade urbana, a instituição policial, os direitos humanos e as práticas de privatização do espaço com o objetivo de manutenção da segurança e afastamento da ameaça à mesma revelam e reproduzem essa disjunção. (ALVES, 2002)

Se considerarmos Uberlândia uma cidade relativamente jovem, com apenas 134 anos e uma população de 713 mil habitantes, esse fenômeno se mostra ainda mais hostil num território que era até então pouco consolidado e historicamente disperso. Quem nos ajuda a entender a formação dessas cidades médias no país são as geógrafas



Maria Encarnação Sposito e Eda Maria Góes. Segundo elas, a segregação socioespacial dessas cidades tem sido em grande parte marcada por vazios urbanos entre uma zona central consolidada e uma nova zona de ocupação, produzida pelo mercado imobiliário, cuja rentabilidade é extraída justamente desses mecanismos de expansão segregada de zonas “isoladas” (SPOSITO e GÓES, 2013). Como uma das cidades que mais cresce no Brasil, impulsionada pelo agronegócio da região e pela área de logísticaⁱⁱⁱ, Uberlândia vem produzindo uma ocupação espraiada de seu território, numa lógica imobiliária que fragmenta cada vez mais a cidade, em termos sociais e espaciais.

Neste contexto de cidade-prisão, como pensar as trocas simbólicas na cidade, os lugares de encontro e de conflito? Como pensar os espaços “entre” (*in-between*), na transição entre o público e o privado?

À configuração de uma cidade fragmentada e desterritorializada (segundo Castells, fruto da aceleração do capital em trocas econômicas cada vez mais virtualizadas), somam-se nos últimos anos a cultura individualizada do “eu” e a dominação da vida virtual nas redes sociais, que produzem um crescente desinteresse pelos espaços públicos da cidade. Tendência que tem sido alimentada pela cultura do medo e gerado uma paisagem prisional indiscriminada, especialmente nas cidades médias do interior: vemos concertinas por toda parte, em residências, edifícios empresariais, comércios, farmácias, hospitais, escolas... todos os muros são “coroados” com o objeto cortante.

Vivenciar essa paisagem cotidianamente a partir de 2016 mobilizou a criação de uma série de trabalhos inspirados no dispositivo “muro”, tomando-o como elemento segregador e ao mesmo tempo protetor, que apresento a seguir. O conjunto reúne instalações, esculturas, objetos e gravuras que lidam com a matéria urbana (cimento, areia, gesso, argila, tijolo, argamassa), deslocada para a experiência do fazer escultórico, especialmente a moldagem e a modelagem de objetos híbridos. Mostrarei aqui três momentos consecutivos desta produção, entre 2019 e 2023.

O primeiro momento são obras expostas na mostra coletiva “Geografias sensíveis”, organizada por um grupo de cinco professores artistas da Universidade Federal de



Uberlândia, e que circulou nas cidades de Belo Horizonte, Ribeirão Preto e Goiânia, entre 2019 e 2020.



Imagens 1 e 2. Série Jardins suspensos, 2019. Madeira laqueada, barra de concreto e tinta esmalte sobre metal, 85 x 7 x 40 cm; 60 x 50 x 7 cm. Fotos: Milene Rinaldi e Marco Paraná.

A série “Jardins suspensos” é uma das primeiras obras que criei vivendo em Uberlândia, e traz esse aspecto cortante das lanças metálicas incrustadas sobre os muros da cidade. As peças foram feitas em madeira, concreto e metal. As partes de madeira constituem-se de estruturas vazadas (“molduras”), pintadas com tinta laca, o que confere um acabamento industrial às obras; o formato vazado das estruturas e a opção pelo uso da cor aludem à tradição da pintura como janela do mundo. Porém, neste caso, o objeto “moldura” passa a ser a obra em si. Sobre as partes de madeira são apoiadas barras moldadas em concreto, nas quais incrustei lanças metálicas pintadas com tinta esmalte. Por muitas vezes, quis usar algo que me era muito familiar e me remetia à infância, que são os caquinhos de vidro concretados diretamente nos muros; porém, durante minhas pesquisas de materiais, especialmente em lojas de construção civil e bric-a-brac, do tipo “faça você mesmo”, encontrei lanças de metal prontas, das quais me apropriei. A escolha pelo acabamento industrial da série, assim, teve o propósito de subverter o caráter lancinante do elemento encontrado na paisagem urbana (as lanças), ao transferi-las para o mundo “estetizado” dos objetos.



Imagem 3. Condomínio, 2019. Gaiolas de madeira, tinta esmalte sobre objetos diversos, 18 x 13 x 24 cm/cada. Foto: Ricardo Benicchio

A outra obra exposta em “Geografias sensíveis” foi inspirada na lógica dos *enclosures*, e leva o título “Condomínio”. A instalação traz uma sequência de pequenas gaiolas, adquiridas em lojas de aves domésticas. Nessa minha inquietação de perseguir a lógica condominial da cidade, pensei em me apropriar do objeto “gaiola” como um dispositivo aprisionante. Durante minhas pesquisas pela cidade, na busca por gaiolas, me deparei com um modelo em madeira próprio para transportar passarinhos, e fiquei imediatamente encantada com aquele objeto artesanal. Seduzida pelo vendedor, que dizia serem as últimas peças que o artesão produziria, acabei comprando todo o estoque, cerca de 20 unidades. A definição da instalação final veio depois de algumas semanas experimentando diversos arranjos: a montagem sequencial, de “uma coisa após a outra”, além de remeter a uma operação da *minimal art*, buscou enfatizar uma certa homogeneização no modo de morar, presente na arquitetura residencial desses loteamentos fechados, apartados da “cidade” (podemos lembrar, por exemplo, da ambientação cenográfica do filme “Eduardo: Mãos de Tesoura”). Cada gaiola trazia um objeto “bibelô” em forma de bicho (formiga, aranha, macaco, sapo...), apropriados da minha própria casa ainda no período de isolamento social: são brinquedos, lembrancinhas de viagem, objetos decorativos... que minha família vinha colecionando há décadas. A homogenia do conjunto foi reforçada pela aplicação de



tinta esmalte branca sobre os animais – cor fantasmática que anula qualquer singularidade das peças-moradoras de cada uma das gaiolas.

O segundo momento trata de um conjunto de obras apresentado na exposição individual “O MURO”, realizada em 2022 na Casa do Olhar Luis Sacilotto, em Santo André, cidade vizinha à São Paulo. A convite do diretor do equipamento cultural, Reinaldo Botelho, concebi um conjunto de obras inéditas, que partiam da minha inquietação sobre os muros da cidade, especialmente num contexto pós-pandemia, depois de termos ficado isolados em nossas casas durante 24 longos meses. A obra central é uma instalação *site-specific* que concebi para as duas primeiras salas do museu, conectadas por uma ampla passagem. Essa configuração alongada, de continuidade entre uma sala e outra, e as condições restritivas do uso daquele edifício tombado pelo Patrimônio Histórico me levaram a pensar numa instalação autoportante, sem precisar se apoiar nas paredes “proibidas”, e que pudesse ocupar esses dois espaços homólogos. Foi daí que veio a ideia de transportar o muro para dentro desse ambiente doméstico.^{iv}



Imagem 4. O MURO, 2022. Instalação com blocos de alvenaria, areia, cimento e peças em cerâmica, 160 x 700 cm (total). Casa do Olhar Luiz Sacilotto, Santo André. Foto: Milene Rinaldi



O novo “muro” de sete metros de comprimento foi construído com blocos de concreto sobrepostos; a fim de criar uma “divisória” autoportante, a altura do muro foi determinada de tal forma que, por um lado, fosse alto o suficiente para que houvesse um embate com o corpo, e por outro fosse baixo o suficiente para que o público pudesse avistar o outro lado, resultando numa percepção circular, casa-muro-casa. Cada bloco foi preenchido com areia para dar mais estabilidade ao conjunto. Sobre a última fiada, foram assentadas lanças modeladas em cerâmica, fixadas com pó de cimento. Tanto a forma das peças, feitas a partir de um único molde em gesso, quanto a escolha da argila preta com chamote (que na queima, resultou em uma textura que aparenta ferro), remetem ao desenho de lanças de gradis que separam a rua das casas, presentes no meu imaginário de infância dos anos 1970 e 1980.



Imagem 5. A perda do halo, 2021. Tinta esmalte sobre papel e arame, cm (cada); caixas de acrílico, cm (cada). "Lancinante", Museu de Arte de Ribeirão Preto. Foto: Ricardo Benicchio

A exposição de 2022 também contou com a obra “A perda do halo”, um tríptico feito com peças em arame e papel pintado com tinta esmalte. Como mencionado anteriormente, desde que me mudei para Uberlândia, pretendia trabalhar com esses materiais cortantes presentes nos muros – concertinas, lanças, arames farpados..., mas ao longo do tempo fui desencorajada por amigos por considerarem que aqueles materiais eram de difícil manipulação justamente por serem extremamente cortantes.



Ainda sem saber ao certo como avançaria na escolha dos materiais, me deparei com a leitura do poema homônimo de Charles Baudelaire (ainda num período pandêmico de clausura), sobre a figura do artista que caminha pela cidade e perde sua aura. Foi aí então que resolvi criar a concertina com as minhas próprias mãos, sob a forma circular de uma “coroa”, simulando os três metais utilizados em medalhas olímpicas – ouro, prata e bronze. O tríptico, que imita lâminas de concertina, foi concebido em papel e arame, materiais de fácil acesso, disponíveis no ateliê. Um observador desatento não percebe que o objeto é um simulacro; geralmente, o público só descobre que é feito de papel quando lê os materiais descritos na legenda da obra. Esse caráter ambíguo, de simulação de um material duro por um material “mole”, veio conceitualmente a posteriori, e, de certa forma, reafirma a intenção de “amolecer” a materialidade cortante dos elementos incrustados nos muros da cidade.

O terceiro momento da produção desenvolvida a partir de 2019, e aqui analisada, reúne algumas obras concebidas para a exposição individual “Lancinante”, que realizei em 2023 no Museu de Arte de Ribeirão Preto, cidade no interior do estado de São Paulo, a convite do diretor do museu, Nilton Campos.^v Para a nova situação expositiva, uma única sala no térreo do museu, propus criar uma nova instalação a partir da ideia do muro (neste caso, um muro para uma única pessoa); uma obra que pudesse dialogar com a situação específica daquele lugar (em termos físicos, mas também institucionais); e um conjunto de obras menores, de caráter mais gráfico, que comporiam o conjunto final.





Imagens 6 e 7. Muro para uma única pessoa, 2023. Tijolos cerâmicos, 160 x diam. 80 cm. Museu de Arte de Ribeirão Preto. Fonte: Fotos da artista.

“Muro para uma única pessoa” foi concebido com tijolos cerâmicos, típicos de olarias da região, empilhados de modo a resultarem numa forma semicircular na qual um corpo em pé pudesse ficar rodeado por aquela estrutura de clausura (tanto a altura quanto o diâmetro da peça foram derivados das dimensões do meu próprio corpo, sendo que os olhos de quem experimenta o muro deveriam alcançar parcialmente o outro lado). Neste segundo muro, tanto por sua forma quanto pelo material, ecoavam referências de antigas fortificações e das muralhas da cidade medieval.

A cidade na Idade Média é um espaço fechado. A muralha a define. penetra-se nela por portas e nela se caminha por ruas infernais que, felizmente, desembocam em praças paradisíacas. Ela é guarnecida de torres, torres das igrejas, das casas dos ricos e da muralha que a cerca. Lugar de cobiça, a cidade aspira à segurança. Seus habitantes fecham suas casas à chave, cuidadosamente, e o roubo é severamente reprimido. (LE GOFF, 1998, p. 71)

A opção pelo tijolo em terracota trouxe um repertório construtivo artesanal, além de ressoar a terra vermelha do cerrado. A rusticidade do tijolo também era um aspecto que busquei explorar na instalação, ao conferir uma adesão tátil do corpo à obra.

A criação do segundo muro me levou a duas outras obras. “Porta-lanças I”, um objeto composto por uma base metálica com rodízios, com diâmetro igual ao do muro, pintado com tinta esmalte preta, sobre o qual fixei lanças de cerâmica terracota, cor escolhida para replicar a materialidade dos tijolos. As peças em formato de lança foram modeladas a partir de um molde de gesso, e tiveram como inspiração o modelo presente no próprio gradil que cerca o museu. A segunda obra derivada de “Muro para uma única pessoa” foi o vídeo homônimo, montado em looping na exposição, em que documentei o meu corpo construindo o protótipo do muro no espaço do meu ateliê. À gravação das imagens da ação, incorporei o som dos tijolos batendo um nos outros, o que considerei importante para marcar o tempo (real) de construção da obra, tijolo por tijolo, e criar uma ambientação sonora num dos cantos da exposição.



Imagem 8. Vizinhança, 2023. Impressão em linóleo sobre algodão cru, 700 x 120 cm. Museu de Arte de Ribeirão Preto. Foto: Ricardo Benicchio

A obra concebida especificamente para a situação do MARP é “Vizinhança”, feita em tecido de algodão cru, com sete metros de extensão, sobre o qual imprimi a silhueta de uma lança na cor preta. Percebendo as circunstâncias do edifício do museu, cercado por um gradil metálico cujas extremidades de topo terminavam em lanças pontiagudas, incorporei a forma daquela lança e a transpus para a matriz em linóleo. A impressão sequencial horizontal sobre o tecido, a altura da obra em relação ao observador (posicionando a mancha gráfica na altura média do olhar), e a escolha da parede sobre a qual a obra foi pendurada (oposta às janelas que transpareciam a parte externa, da rua), conferiam um espelhamento das lanças do gradil do lado de fora, alimentando novamente uma percepção circular da obra, entre museu-rua-museu. Além disso, o tecido foi instalado há 12 centímetros de distância da parede, com a intenção de que ficasse levemente solto, a fim de conferir um certo grau de “amolecimento” do objeto cortante.

A prática artística e a cidade: apontamentos finais

Como visto, desde pelo menos os anos 1990, a arte contemporânea vem tencionando a cidade e os modos de viver nela, tomando-a não apenas em sua dimensão física (nos seus aspectos arquitetônicos e edificados), em sua fisionomia paisagística (e



imagética) e em sua dimensão territorial, mas também, e dialogicamente, em sua dimensão social, das relações tecidas entre os sujeitos e o local que transformam o espaço vivido num campo de conflito permanente. O que equivale a pensar a cidade num espectro mais amplo, da vida urbana, ao considerar primordial o cotidiano e a experiência dos sujeitos no lugar onde se promovem encontros, conflitos, conhecimentos e reconhecimentos recíprocos dos modos de viver, no qual se tecem relações sociais, políticas e culturais.

É nessa perspectiva que minha prática como artista se desenvolve, e foi a partir desse entendimento que os processos de criação do conjunto de obras aqui apresentadas foram analisados. Eles envolvem o cruzamento e a mútua impregnação entre o fazer artístico e a vida urbana, praticada e sentida pelo corpo em deslocamento no dia-a-dia da cidade. A afetação de um modo de vida cada vez mais presente no “lugar-prisão” do interior mineiro, próprio de uma cidade segregada social e espacialmente; a relação entre as esferas pública e privada desenhadas no âmbito da arquitetura e da cidade (e que inclui a crise do espaço público); e, por sua vez, as implicações dessa relação nas suas dimensões cultural, social e política, foram o motor para o desenvolvimento dos trabalhos. Eles buscaram lidar com o sentido de cerceamento de quem circula, com o apaziguamento de uma visualidade cortante (“lancinante”) – que fere o nosso olhar (e o nosso corpo) e ao mesmo tempo nos transporta para o imaginário medieval da cidade-muralha, e com uma iconografia da cultura do medo alimentada pela indústria da segurança.

Passados mais de duas décadas de trajetória, os trabalhos produzidos nos últimos cinco anos e aqui abordados continuam a perseguir a importância de um olhar-corpo que se dispõe a ser afetado pelo meio urbano, a partir de uma prática contextualista, operando num campo interdisciplinar, com trânsitos entre a arte, a arquitetura e o urbanismo.

Referências



ALVES, Daniela M. Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo (resenha). **Mana**: estudos de antropologia social, PPGAS-UFRJ, v. 1, n. 8, abril 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/j3YZDPHVkh9brJg7dFdc3kf/>. Acesso em 19 abril 2024.

BASBAUM, Ricardo e COIMBRA, Eduardo. Tornando visível a arte contemporânea [1995]. In: BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 345-349.

CACCIARI, Massimo. **A cidade**. Tradução José J. C. Serra. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

DEUTSCHE, Rosalyn. Alternative Space. In: WALLIS, Brian (ed.). **If You Live Here: The City in Art, Theory and Social Activism**. A Project by Martha Rosler. Seattle: Bay Press, 1991, p. 45-66.

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. 3ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades**: conversações com Jean Lebrun. Tradução Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. 5ª ed. São Paulo: Centauro, 2009.

SPOSITO, Maria Encarnação B. e GÓES, Eda Maria. **Espaços fechados e cidades**: insegurança urbana e fragmentação socioespacial. São Paulo: Ed. UNESP, 2013.

Notas

ⁱ Dentre alguns exemplos, podemos citar as vanguardas artísticas dos anos 1920. De acordo com a crítica norte-americana Rosalyn Deutsche: “*In the history of modernism, especially as it has been translated into art history, the city occupies a central role. Realism, impressionism, cubism, futurism, expressionism, indeed modernist painting in its entirety, are all traditionally linked to the growth of the metropolis.*” (DEUTSCHE, 1991, p. 46)

ⁱⁱ Neste mesmo período, como contraponto, há outras iniciativas para combater a violência urbana nas grandes cidades, e que envolveram inclusive a comunidade dos bairros. O caso mais emblemático foi o movimento liderado pela jornalista Jane Jacobs em Nova Iorque contra o “rolo compressor” de Robert Moses, engenheiro que destruiu boa parte da cidade para dar lugar a empreendimentos imobiliários, como o World Trade Center. Jacobs advogava pela valorização do sentido de vizinhança como forma de combater a violência, por exemplo, ao manter as janelas dos edifícios residências de baixo gabarito voltadas para a rua, como forma de cuidar coletivamente das crianças que ali brincassem, evitando que a rua se transformasse em “terra de ninguém” (JACOBS, 2011).

ⁱⁱⁱ Uberlândia soube aproveitar sua vocação como entreposto devido à posição geográfica da cidade, implantada na encruzilhada dos estados de Minas Gerais, São Paulo e Goiás, no interior do país, a meio caminho entre a maior cidade brasileira, São Paulo, e a capital federal Brasília.

^{iv} O edifício da Casa do Olhar, construído nos anos 1920, tinha sido projetado como residência para uma família abastada da região.

^v A exposição realizada no MARP integrou a programação paralela do Salão de Arte de Ribeirão Preto de 2023; o convite foi uma espécie de homenagem por eu ter sido premiada no SARP em 2002. A exposição teve apoio do SESC Ribeirão Preto, para o qual também realizei uma oficina de colagem durante o período da exposição.