

Hominidae: a experimentação do espaço urbano através de práticas artísticas contemporâneas

Hominidae: the experimentation of urban space through contemporary artistic practices

Yara Paula Martins (UFU)

Luis Eduardo dos Santos Borda (UFU)

Beatriz Basile da Silva Rauscher (UFU)

Resumo: Este texto toma o trabalho *Hominidae* (2009), de Ricardo Alvarenga, para refletir sobre sua contribuição, nas relações estabelecidas entre arte e cidade, e no projeto *Arte Móvel Urbana* da Secretaria de Cultura da cidade de Uberlândia (MG). A iniciativa rompeu com os espaços expositivos tradicionais e incentivou artistas a utilizarem a cidade como matéria e cenário para suas criações. O artigo é fruto de pesquisa que observou as reverberações desse projeto como um processo de expansão do campo da arte na cidade, incentivando e promovendo produções artísticas contemporâneas em espaços urbanos, que contribuíram para a construção de debates sobre o modo de vivenciar a cidade.

Palavras-chave: Arte em espaço público; intervenções artísticas; Projeto *Arte Móvel Urbana*; *Hominidae*.

Abstract: *This text takes the work Hominidae (2009), by Ricardo Alvarenga, to reflect on his contribution, in the relations established between art and the city, and in the Urban Mobile Art project of the Secretary of Culture of the city of Uberlândia (MG). The initiative broke with traditional exhibition spaces and encouraged artists to use the city as a material and setting for their creations. The article is the result of research that observed the reverberations of this project as a process of expansion of the field of art in the city, encouraging and promoting contemporary artistic productions in urban spaces, which contributed to the construction of debates on the way of experiencing the city.*

Keywords: *Public space art; artistic interventions; Urban Mobile Art Project; Hominidae.*

Introdução

A arte, ao longo da história, vem se reinventando e assumindo formas e linguagens que discutem a realidade de cada época. Quando pensamos na arte contemporânea, nos deparamos com uma arte que assume uma liberdade poética mais ampla, tanto em termos de espacialidade quanto no que tange às temáticas abordadas e à interação espectador-obra. Neste artigo procuramos investigar como a história da arte contemporânea vai se consolidando ao ponto de assumir a cidade como o *locus* da arte e, assim, possibilitar que práticas artísticas aconteçam em esferas públicas.

Neste trajeto, percebemos que a abertura do campo artístico, ao longo do final do século XX, tornou possível o desenvolvimento de projetos de incentivo como o Arte Móvel Urbana, o qual provocou uma interlocução entre arte, cidade e espectador. Os dilemas da sociedade e da cidade têm sido usados como matéria para a construção das poéticas artísticas, e os artistas cada vez mais têm utilizado os espaços urbanos para realizarem suas criações. Desta forma, as práticas artísticas têm contribuído para a construção de debates que buscam repensar o modo de vivenciar a cidade.

A partir destas ideias, pode-se pensar como as manifestações de arte têm sido usadas como ferramenta para provocar e instigar sujeitos no que se refere às percepções que eles têm do espaço da cidade. No presente artigo, o intuito é pensar esta questão a partir das reverberações do Projeto Arte Móvel Urbana. Desenvolvido pela Secretaria Municipal de Cultura (SMC) da cidade de Uberlândia (MG) entre os anos de 2008 e 2012, o Arte Móvel Urbana contou com a participação de artistas locais para promover intervenções artísticas nos espaços urbanos da cidade. A fim de perceber esse uso do espaço urbano como lugar da arte, vamos focar na intervenção *Hominidae* (2009), que foi realizada pelo artista Ricardo Alvarenga por ocasião do edital de 2009.

O Arte Móvel Urbana foi um projeto de financiamento público que estimulou um processo de ampliação das possibilidades de atuação artística para além dos espaços expositivos tradicionais. As ações dos artistas, que antes estavam centralizadas em museus e galerias, agora passam a reverberar sobre a cidade. Quando o projeto propõe essa dissociação do espaço tradicional (salas de exposição da Prefeitura), ele possibilita que os artistas experimentem uma nova forma de processo da arte e, do mesmo modo, um outro tipo de interação com a sociedade. A não centralização das propostas garante um maior envolvimento da população como um todo, uma vez que, ao acontecer nos espaços públicos, os trabalhos têm, como público, qualquer transeunte que passa pelo local. É interessante analisar que o cotidiano da cidade é imprevisível e coloca o trabalho à mercê de situações que podem dificultar ou facilitar sua realização. De qualquer modo, esse formato torna a proposta mais acessível no sentido de permitir uma maior aproximação do público com a criação, bem como resulta na experimentação do fazer artístico.

No primeiro ano do projeto, alguns artistas foram convidados para apresentar uma proposta artística em espaços urbanos da cidade de Uberlândia. A ideia era, de forma geral, iniciar o estreitamento da relação entre arte, cidade e público. A partir do ano de 2009, a intenção era, de acordo com João Virmondes (um dos agentes do projeto), “abrir a possibilidade para que artistas da cidade fizessem intervenções poéticas, conforme a proposta de cada um” (VIRMONDES, 2020). Ou seja, buscava-se cada vez mais envolver os artistas locais no projeto e fazer com que se ocupassem com obras que interagissem fortemente com a comunidade e a cidade.

Na condição de edital, o Arte Móvel Urbana aconteceu em três edições, sendo elas nos anos de 2009, 2010 e 2011. A cada ano, uma comissão era responsável por julgar e selecionar os trabalhos mais condizentes com as expectativas do projeto. O formato de editais buscava envolver os artistas locais de maneira bem abrangente, pois permitia a inscrição em um leque amplo de categorias e modalidades artísticas. Virmondes (2020) sugere que a ideia era um “edital bem aberto de modo a possibilitar trabalhos de pintura, escultura, 'ativismo' e qualquer outro tipo de interferência no espaço urbano.” (VIRMONDES, 2020). Isso tornaria o projeto mais rico e diversificado.

Segundo informado nos editais, poderiam se inscrever “artistas e coletivos de artistas residentes em Uberlândia”. As propostas poderiam ser nas seguintes categorias: pintura (murais e painéis), escultura, objeto, *outdoor*, vídeo-projeção, fotografia, *performance*, *happenings*, desenho, instalação, mídias contemporâneas, ativismo (conforme relacionado no edital) e sons. O termo *ativismo*, que aparece pela primeira vez em um edital do Setor de Artes Plásticas da Secretaria da Cultura de Uberlândia, refere-se ao ativismo político associado à produção artística, que se populariza no vocabulário plástico dos artistas a partir da década de 1980. Outra novidade é que no edital de 2009 foram incluídas as categorias de ações individuais e/ou coletivas, ações que envolviam a comunidade, bem como instalações. Desta maneira, os artistas, cada um à sua maneira e na sua poética, poderiam estruturar suas intervenções englobando indagações específicas sobre determinada tensão urbana ou se relacionar com a cidade de modo mais diversificado. Através das intervenções, possibilitou-se uma participação maior da população e foi possível provocar debates poéticos, urbanos e sociais.

Do ponto de vista da criação, entendemos a cidade não apenas o ponto de partida para a concepção das obras, mas a própria percepção do contexto urbano e as questões que dele emergem, se tornam as principais matérias do trabalho, sendo este indissociável de seu contexto. Além disso, ao utilizar o contexto urbano como matéria para os trabalhos, os artistas proporcionaram, por empatia, uma aproximação entre os espectadores e as obras e, conseqüentemente, despertaram na população um olhar estético e crítico sobre a cidade.

Quanto à recepção das obras, estando em seu percurso rotineiro, os transeuntes eram surpreendidos por intervenções em locais que, na correria do dia a dia, nem eram percebidos. Os trabalhos chamavam a atenção, incitavam a curiosidade, causavam estranhamento e, sem dúvida, levavam a uma nova percepção do espaço citadino. Acredita-se que isso tenha gerado reflexões sobre a vida na comunidade, sobre o entorno, a cidade e assim por diante. Tal formato não tinha sido vivenciado, ainda, na prática artística local; foi uma novidade tanto para os artistas quanto para a população. O Arte Móvel Urbana acabou movimentando a produção artística da cidade; houve a participação de um número considerável de artistas. Os trabalhos eram poéticos e questionadores, além de implicar certo sentido ativista.

Segundo Heliana Nardin, a edição de 2009 teve “uma produção consistente abrangendo propostas em diversas categorias, tais como: objeto, desenho, instalação, *performance*, vídeoprojeção, ações coletivas envolvendo a comunidade” (Nardin, 2012, p. 597). Cruz e Nardin, por sua vez, escrevem que os trabalhos apresentados estabelecem “a intervenção artística como uma ferramenta para que o observador possa interagir e criar, no tempo presente, uma forma diferente de se relacionar com o mundo ou ainda questionar as formas de relacionamento e comunicação habituais.” (Cruz e Nardin, 2011, p. 4501).

Neste ano as intervenções selecionadas foram *Street VJ*, de Diogo Favato; *Memória, Corpo e Cidade*, de Lucas Laender; *Hominidae*, de Ricardo Alvarenga; *Tramas e Trajetos*, do Grupo *Tríade: Arte e Etc*; e *Acessos*, que foi realizada por Ariel Luis Lazzarin, Ana Paula Tavares Miranda, Mairla Leles Melo e Kássia Valéria de Oliveira Borges. As obras apresentaram temáticas e discussões específicas, sejam questões do espaço urbano, bem como do espaço social, cultural, ambiental, etc. Outras, mesmo que desencadeadas pelo contato com o real, provocam questões de cunho subjetivo. Dado a dimensão do artigo, vamos nos restringir apenas a um dos trabalhos que participaram das edições: procederemos a uma análise de *Hominidae* (2009), do artista Ricardo Alvarenga, segundo a abordagem do espaço e lugar na arte contemporânea.

As vivências da arte contemporânea

As obras de arte acontecem ao serem projetadas em um determinado local e em um período, sendo que estes são ressignificados de acordo com as intencionalidades do artista. No caso específico da Arte Contemporânea, o artista se envolve em processos de observação e vivência de determinados contextos e, a partir disso, toma as decisões sobre a poética do seu trabalho. Entre as suas escolhas está o local em que a obra será instalada, as temáticas que serão abordadas, os materiais utilizados e, em alguns casos, a inserção do próprio corpo do artista no vocabulário material e poético da obra.

Até o fim dos anos 60, as formas expositivas estavam muito ligadas ao espaço institucional dos museus e das galerias; a obra estava protegida pela atmosfera da instituição. Mas, ao longo dos anos, com o surgimento de novas linguagens artísticas, começa um movimento em direção as novas percepções da relação espaço/obra. Para Miwon Kwon, “o espaço estéril e idealista puro dos modernismos dominantes foi radicalmente deslocado pela materialidade da paisagem natural ou do espaço impuro e ordinário do cotidiano.” (Kwon, 2008, p. 167).

Dentro deste panorama, percebe-se que as manifestações artísticas contemporâneas possibilitam que os artistas explorem os espaços urbanos e as questões cotidianas como material poético para suas criações. Ou seja, os artistas buscam se renovar e se envolver com outras perspectivas, ampliando as possibilidades da arte. Diante disso, ocorre o processo de ampliação do campo da arte, conforme sugere a autora Rosalind Krauss (1984) em seu artigo *A escultura em seu campo ampliado* (originalmente publicado em 1979).

Segundo Krauss (1984), a expansão do campo possibilita uma aproximação do trabalho artístico com o espaço real e com a vida cotidiana e, além disso, torna possível uma interação mais próxima entre a arte, o público e o espaço. O trabalho agora envolve o contexto em que a obra está sendo criada e os artistas se apropriam de novas abordagens e percepções para a construção poética da obra. A obra contemporânea não se constrói mais isolada do espaço em que se insere, mas torna este parte integrante do trabalho.

Essa nova condição, é descrita por Alberto Tassinari (2001) como espaço *em obra*:

a comunicação promovida por um espaço em obra, entre o espaço do mundo em comum e o espaço da obra é algo de inteiramente novo na história da arte ocidental. Tanto para uma pintura quanto para uma escultura contemporâneas, o espaço do mundo em comum passa a assumir funções que antes, na arte naturalista – e mesmo na fase de formação da arte moderna –, se cumpriam no próprio espaço da obra. (Tassinari, 2001, p. 75).

O autor observa que, na Arte Contemporânea, a obra requer o “espaço do mundo comum” e nele se estabelece como arte, levando, então, a uma intersecção entre o “espaço da obra” e o “espaço do mundo comum”. Isto é, a obra contemporânea está permeada pelos espaços da vida cotidiana, do mundo real, pois, “o mundo da obra é então contíguo ao mundo cotidiano. Contíguo ao espaço ‘em que vivemos e nos movemos’. Num espaço em obra, a obra sobressai no mundo cotidiano”. (Tassinari, 2001, p. 93).

Preparando a experiência da Arte Contemporânea, movimentos como o Dadá (início do século XX), por exemplo, e depois, os Situacionistas (década de 1960), exploraram manifestações artísticas do tipo performances, instalações

e intervenções. Isso implicou a presença do corpo em práticas artísticas na própria rua e nos espaços públicos, o que levou, também, a uma reavaliação dos espaços convencionais enquanto locus da arte. No movimento Dadá, percebe-se a “passagem da representação do movimento para sua prática do real.” (Careri, 2002, p. 38 apud Visconti, 2014, p. 50). Visconti (2014) sugere que há uma escolha de lugares “banais” para serem “objeto de ação” e reforça a ideia de que o espectador passa a participar, ou seja, não é mais um “mero espectador”.

O Dadaísmo foi um dos primeiros movimentos que tirou a arte das galerias e o levou para lugares banais. Comenta Visconti, neste sentido que as obras Dadá fizeram “...da banalidade e da monotonia sua razão de ser” (Visconti, 2014, p. 51). Constituíram, por outro lado, “uma parcela significativa, apesar de submersa e quase negada pela crítica, da produção contemporânea, principalmente a partir da segunda metade do século XX”. (Visconti, 2014, p. 51). O autor ainda cita uma análise de Careri sobre essa apropriação, pelos artistas Dadá, do lugar banal da cidade.

[...] ready-made urbano realizado em Saint-Julien-Le-Pauvre representa a primeira operação simbólica que atribui um valor estético a um espaço em lugar de a um objeto. Dadá passa da translação de um objeto banal para o espaço da arte, para a translação da arte – através da pessoa e dos corpos dos artista Dadá - para um lugar banal da cidade. (Careri, 2002, p. 75 apud Visconti, 2014, p. 51).

Hoje, a abertura para outras relações entre lugares e técnicas, torna possível a existência de propostas que buscam uma integração entre a arte, a cidade e a vida cotidiana; como é o caso dos projetos de intervenções urbanas – intitulado *Arte/Cidade*, conduzido por Nelson Brissac Peixoto.

Para Peixoto (2012), trata-se de “[...] operações que primeiro problematizam o estatuto da obra de arte e da arquitetura, na medida que questionam sua autonomia e postulam todo o espaço circundante, a paisagem urbana, como parte constitutiva das intervenções.” (Peixoto, 2012, p. 14). Ele ainda acrescenta que são trabalhos deslocados para fora dos suportes convencionais e que apresentam discussões e embate com os contextos urbanos, sendo criações que buscam “[...] trazer à luz lugares carregados de valor histórico, em confrontar situações espaciais e sociais só colocadas pela metrópole. Uma tentativa de estabelecimento de novos mapas e visões da cidade.” (Peixoto, 2012, p. 14). Além disso, o autor sugere que, ao intervir na cidade, as propostas artísticas assumem um grau de complexidade maior do que quando acontecem em um espaço institucional. Para ele, as ações de arte na cidade são plurais, amplas e complexas; ou, ainda, implicam uma complexidade “[...] urbanística, arquitetônica, política, cultural e artística.” (Peixoto, 2012, p. 14).

A cidade, então, se transforma pela ação do artista. Além de considerar os valores estéticos, eles passam a produzir tendo como ponto de partida os valores simbólicos, sociais, históricos e políticos do contexto em que a obra está inserida. Realizam suas intervenções tanto em lugares abandonados e com perda de identidade, quanto em locais de alta visibilidade e fluxo.

Peixoto (2012) destaca que muitos artistas têm preferido “lidar com espaços cada vez mais ilimitados, genéricos (desprovidos de história, esvaziados de suas características arquitetônicas e sociais, transfigurados em suas funções urbanas) e amorfos.” (Peixoto, 2012, p. 23). O intuito tem sido contribuir na resignificação de tais espaços.

Corroborando tal enfoque, escreve Mara Porto (2015) no trabalho *Em Campo aberto: posições artísticas, lugares e deslocamentos na cidade*:

as mudanças na percepção sobre espaço, lugar, obra, público, geradas pelas questões artísticas desse período, deslocaram os artistas do espaço comum de criação e exposição; isto é, fizeram com que buscassem, novos espaços e lugares para a prática artística, elaborando um processo de questionamento da produção e circulação da arte nesses ambientes. Aí se inclui, também, a busca por novos materiais e novas técnicas do fazer artístico que permitissem realizar trabalhos permeados pela fisicalidade, em grandes escalas e em lugares específicos. (Porto, 2015, p. 24).

Ainda, enfatiza Porto (2015), o lugar, designado para realização e experimentação de intervenções artísticas, estará permeado pela troca e partilha; onde se experimentam o comportamento e a relação com o outro. Neste cenário, o espaço da obra não é “mais percebido como lacuna, tábula rasa, mas como espaço real.” (Kwon, 2008, p. 167).

Hominidae

Intitulada Hominidae, a proposta do artista Ricardo Alvarenga¹ foi aprovada pelo

1 Ricardo Alvarenga Ribeiro é professor efetivo do Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia. Graduado em Ciências Biológicas pela UFU (2001) e mestre em Dança pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal da Bahia (2014). Profissionalizou-se em dança contemporânea a partir de cursos, aulas, oficinas e experiências com diversos profissionais, tendo iniciado sua prática com Wagner Schwartz e Fernanda Bevilaqua em Uberlândia. Atua como artista desde o ano de 2000. Como dançarino, participou de diferentes grupos e integrou o elenco da Cia. Municipal de Caxias do Sul (RS) entre 2003 e 2007. Após este período, seguiu atuando de forma autônoma como artista do corpo e da imagem, e criou trabalhos autorais em dança, performance, intervenção urbana, fotografia e vídeo. Atuou como diretor cênico de diferentes grupos e trabalhos, filmmaker e como designer de luz. Atualmente está como docente temporário do Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia, onde, além de ministrar aulas, segue realizando pesquisas teórico-práticas que relacionam arte, filosofia e a “estética da existência”. Também desenvolve processos criativos enquanto artista do corpo e da imagem.



Figura 01. Localização do espaço urbano onde estava a árvore, 2021. Fonte: Google Earth modificado pela autora.

editais de 2009 do Arte Móvel Urbana e consistia em habitar, por determinadas horas, uma árvore do centro da cidade. Segundo Alvarenga (2010), o primeiro passo para a realização do trabalho foi a escolha da árvore que, neste caso, foi vistoriada pela Secretaria Municipal de Meio Ambiente – segundo as normas do programa. O intuito da Secretaria era garantir que a árvore escolhida estivesse em condições de receber o artista sem causar riscos a ele e nem à população do local. Feita a vistoria, o trabalho recebeu liberação para ser realizado na praça do Fórum – atual Centro Cultural de Uberlândia. Após algumas negociações, o artista também conseguiu que não fossem fixados cartazes que sinalizassem a ação. Além disso, ele conseguiu certa discrição por parte da equipe da Secretaria de Cultura que o acompanhava; a equipe manteria certo distanciamento, de modo a deixar o espectador desavisado e livre para a percepção da ação.

A operação artística, conforme intitula Alvarenga (Ribeiro, 2014), aconteceu

no decorrer de um dia e se dividiu em dois momentos específicos: o primeiro deles consistiu em envolver o tronco e galhos com um fio branco e o segundo, a ocupação estendida no tempo, da árvore, pelo próprio artista.

Os materiais utilizados foram fios de malha; uma sacola feita com este mesmo fio, algumas frutas, fones de ouvido e um livro. Mas, além da árvore, o elemento fundamental do trabalho foi o próprio do corpo do artista. Alvarenga inicia a ação de tramagem com os fios começando na base e se estendendo aos galhos mais elevados da árvore. Essa operação, de caráter eminentemente plástico, destaca aquela árvore na paisagem funcionando como um desenho no espaço. Desse modo o artista sensibiliza o espaço por meio do material plástico que elegeu e enfatiza a presença da árvore naquela fração do espaço urbano. Essa ação de tramar é coreografada: enquanto desloca-se pelos galhos e enrola os fios, seus movimentos estudados e controlados extrapolam o mero caráter funcional da ação. Nas suas palavras,

trata-se de uma espécie de coreografia da tramagem em que a amplitude e forma dos movimentos são determinadas pela ramificação dos galhos. Nestes momentos, há esforço físico, vigor muscular, equilíbrio e atenção constante ao controle do corpo e à segurança da ação, uma vez que uma queda pode significar um grave acidente. O risco é real e a situação exige cuidados e atenção. Durante a ação, procuro me concentrar em diminuir os esforços para realizar os movimentos, segundo diretivas técnicas dos estudos de consciência corporal. (Ribeiro, 2014, p. 119).

Com duração de aproximadamente duas horas, o momento da trama se inicia no começo da manhã e é finalizado ainda no período matinal, quando, então, o artista parte para o segundo momento da ação. Nessa etapa se vale do domínio do próprio corpo (entre imobilidade e movimento) e do prolongamento do tempo como os principais elementos poéticos do trabalho. A sequência da ação traduz-se em permanecer na árvore; o artista busca posições que sejam confortáveis e mantém-se parado, até que seja necessário encontrar outra posição. Para Alvarenga (Ribeiro, 2014), o trabalho “se configura na ação de estabelecer longas pausas nos diferentes *nichos* da árvore – nome que designo aos locais possíveis de ficar em repouso e com estabilidade sobre os galhos e suas bifurcações.” (Ribeiro, 2014, p. 119). Diferente do primeiro momento em que são feitos vários deslocamentos pela extensão da árvore, a proposta agora é deslocar-se o mínimo possível; o artista, então, se movimenta apenas quando um lugar deixa de estar confortável. Em alguns momentos ele fica de cabeça para baixo e com o corpo pendurado apenas por fios.

Nas nove horas de permanência na árvore, o artista fica parado, ouve música, lê e come frutas; tais ações acontecem de forma espontânea. Comenta: deixo que “os estímulos do presente me guiem na implementação de práticas



Figura 02. Hominidae por Ricardo Alvarenga, Thiago Carvalho, 2009.
Fonte: <http://ricardo-alvarenga.blogspot.com/>.

voltadas a estimular a atenção ao que se passa, seja no meu corpo físico, seja no pensamento, seja no corpo da cidade.” (Ribeiro, 2014, p. 121). Ou seja, percebe se é hora de se movimentar, de se alimentar ou se faz sentido alguma outra ação. E, durante as pausas, busca estar em estado de atenção para conseguir sentir e perceber a cidade através dos seus sentidos. Também busca entender os estados do seu corpo. Para Alvarenga, a respiração é um recurso que ele usa para alterar a fisiologia corporal. Conforme explica, “se me percebo ansioso ou angustiado, tento aprofundar a respiração; se sinto sono, posso dinamizar a respiração para ficar mais desperto, sendo esta uma técnica de segurança, uma vez que um cochilo pode significar uma queda.” (Ribeiro, 2014, p. 122).

Neste momento, observa, “estar parado sobre a árvore é minha dança” (Ribeiro, 2014, p. 121). E ainda acrescenta que

o que interessa fundamentalmente na permanência é tentar garantir um estado de presença e atenção ao que acontece durante a passagem das horas, não somente ao que acontece no meu corpo, mas também ao que acontece no corpo da cidade, considerando que além do cotidiano local, minha presença incita outros acontecimentos. (Ribeiro, 2014, p. 121).

A proposta de *Hominidae* decorre de um contato prévio que o artista teve com a dança contemporânea, a qual ele considera uma ferramenta destinada à exploração do corpo e ao autoconhecimento. Alvarenga (Ribeiro, 2014) considera que a dança desperta a percepção de que a experiência estética catalisa mudanças em si mesmo e no outro, como também é uma forma mais sensível de viver, ver e agir.

Com a proposta, a intenção de Alvarenga é, enfim, exercitar a percepção sobre si, sobre a cidade e sobre o outro, da mesma maneira que convida o transeunte a fazer o mesmo. Ao dizer que sua presença incita outros acontecimentos, o artista sugere justamente que a ação gera outras percepções sobre as pessoas que estão transitando pelo local, inclusive por se tratar de um acontecimento extraordinário. Um aspecto, dentro disso, é considerar que sequer a árvore, no dia a dia, é percebida pelas pessoas na correria cotidiana.

Analisando a proposta, percebe-se que ação – além de provocar inquietações sobre a cidade e sobre a vida nela – também tem sentidos existencialistas. O próprio Alvarenga (Ribeiro, 2014) traça um paralelo entre *Hominidae* e as “técnicas de existir” de Foucault; ou seja, para ele o trabalho também tem um sentido existencial e que o aproxima de um processo de transformação do sujeito. Aciona a reflexão sobre o olhar e o cuidado consigo mesmo, ao mesmo tempo que leva a considerações sobre a necessidade de que se conheçam os limites do próprio corpo. Isso decorre da proposição de viver os desconfortos fisiológicos e mentais que a permanência sobre a árvore gera. Para ele, a



Figura 03. Hominidae por Ricardo Alvarenga, Thiago Carvalho, 2009.
 Fonte: <http://ricardo-alvarenga.blogspot.com/>

ação, enfim, amplia as relações sobre o eu e sobre as relações com o mundo.” (Ribeiro, 2014, p. 128).

Em seu texto *As Técnicas de Si e a Experimentação Artística*, Quilici (2012) parte do pensamento de Foucault e sugere que a experiência artística possibilita a reinvenção do artista, do mesmo modo que é um convite para que o espectador também experimente essa reinvenção. É o que acontece na proposta de Alvarenga. A ação propõe que o transeunte, através da vivência da arte, consiga olhar para si e se transforme, que seja sensibilizado a reformular as suas formas de perceber, viver e se relacionar com a cidade e consigo mesmo. Nos dizeres de Quilici,

a intersecção entre o pensamento de Foucault e a reflexão artística é particularmente presente quando se trata de considerar a arte como campo que coloca em jogo as possibilidades de reinvenção do próprio artista, pretendendo assim contaminar ou convidar o público a compartilhar da sua experiência ou, para utilizar uma expressão do autor, a arte vista como um lugar em que se desencadeiam “processos de subjetivação.” (Quilici, 2012, p. 1).

A partir dessas aproximações, podemos refletir que, através dos movimentos corporais que são experimentados em cima da árvore, o trabalho proposto por Alvarenga faz com que vivencie de maneira mais sensível seu corpo enquanto artista e também o corpo da cidade. Ao colocar seu corpo em uma árvore e ficar ali parado, Alvarenga também gera uma série de inquietações no público. A primeira delas é: quem é esse homem? Seguida de: o que ele está fazendo em cima da árvore? A partir disso, muitos se veem instigados a descobrir quem é aquele homem, o porquê da ação, o que a árvore tem a ver com a ação. Podem também ser gerados questionamentos acerca do sentido ambiental da proposta; alguém poderá perguntar: a ação é uma forma de protesto em relação aos danos causados ao meio-ambiente? É uma forma de chamar nossa atenção para a falta de arborização urbana?

O trabalho de Alvarenga nos leva a pensar, dentro disso, que a prática artística provoca inúmeras reflexões pelo simples fato de ser vista pelos transeuntes. Trata-se de uma comunicação não verbal e que se dá através do olhar; a ausência de cartazes, por outro lado, provoca estranhamento, inquietações e também desperta a atenção. A ação de Alvarenga, neste sentido, se abre para o diálogo com as pessoas daquele espaço citadino. O trabalho se constrói para ser contemplado e para sensibilizar o público a refletir sobre si e sobre a cidade.

Sobre a performance, escreve Alvarenga:

Percebi muita empatia das pessoas que passavam pelo local. A árvore era um ipê rosa que ainda guardava as últimas flores da estação. Ela fica num

calçadão do centro, entre as grades do fórum e um ponto de ônibus, em meio a bancos de cimento espalhados e outras duas árvores. É um lugar de fluxo para alguns, e de espera para outros. (Ribeiro, 2014, p. 137).

Considerações finais

A realização de ações artísticas como as de Alvarenga é um reflexo das transformações vividas pela arte e da crescente necessidade de se discutirem questões sociais, políticas, ambientais e culturais. A arte contemporânea, na qual as práticas da Arte Urbana se inserem, revela que as manifestações artísticas podem ser aplicadas como instrumento para se questionar e refletir acerca dos sites, sejam eles físicos ou discursivos.² Há uma aproximação entre arte, arquitetura e urbanidade que visa promover novas relações entre as manifestações artísticas, vida cotidiana e espaço público.

No contexto em que, gradativamente, a arte vai moldando e ampliando as possibilidades artísticas, nos deparamos com muitos artistas que contribuem para esse processo de ressignificação dos espaços urbanos. Eles buscam levar suas propostas para além do espaço interno dos museus; levam a arte para as ruas da cidade e para o interior das comunidades.

A escolha da obra *Hominidae* (2009) para este artigo, foi por entendê-la, em sua concepção e força poética, capaz de mobilizar as questões emergentes na arte contemporânea, que apelam ao corpo e ao lugar, além de sensibilizar a vida urbana e cotidiana. Ao escolher uma árvore em uma região movimentada como a do centro urbano, o artista através do seu corpo dá a ver a relação entre humanidade e urbanidade. Refere-se, através do título da obra, aos aspectos ancestrais do homem, resgatando no homem urbano o primata antropoide. E entende que a arte, ao ser lançada no mundo real e ordinário da cidade, torna-se potencializadora de questionamentos sobre o espaço e sua forma de estar nele. Alvarenga sabe que a experiência estética, por mais subjetiva que seja, provoca inúmeras sensações nas pessoas que estão circulando pelo local. Isso se inicia pelo estranhamento em se deparar com um movimento que não é corriqueiro.

Alvarenga também sabe que a prática artística gera “processos de subjetivação” justamente porque ela se coloca para o outro. Conforme afirma:

[...] enquanto um trabalho de arte, esta prática estética é oferecida aos outros, tem intenção de também deslocar os transeuntes, intervindo no fluxo cotidiano das cidades e, neste ambiente incitar questões, provocar situações, desabituar a visão sobre o corpo, sobre a cidade e sobre as experiências possíveis de nela existir de outros modos. (Ribeiro, 2014, p. 128).

2 Aqui nos remetemos às considerações de Miwon Kwon, que distingue entre o *Site Specific* (obras que são construídas a partir da reflexão sobre determinados lugares urbanos) e sobre outras cujo “lugar” é um campo de questões, são exatamente um espaço físico (Kwon, 2004).

Além de acionar questões existenciais, o artista busca, enfim, uma aproximação das propostas artísticas com os espaços públicos e com as questões cotidianas. Este envolvimento se faz através de sua poética. A intervenção constrói significados que levam a sensibilização dos transeuntes sobre a relação arte/cidade. Na ação não habitual, proposta por Alvarenga, as pessoas são convidadas a experimentar o espaço urbano sobre uma nova ótica.

Referências

ALVARENGA, Ricardo. Hominidae. *In: Blog Ricardo Alvarenga*, 2010. Disponível em: <<http://ricardo-alvarenga.blogspot.com/>>. Acesso em: 21 Fev. 2021.

CRUZ, Sílvia Santos Pinheiro; NARDIN, Heliana Ometto. Processos de criação e apreciação em artes visuais – o contexto urbano como circuito experimental. *In: 20º Encontro Nacional Subjetividade, Utopias e Fabulações*, Rio de Janeiro, 2011. *Anais [...]*, Rio de Janeiro: ANPAP (online), 2011, pp. 4500-4514. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/silvia_santos_pinheiro_cruz.pdf>. Acesso em: 20 Set. 2020.

DINIZ, Mônica Debs. *Edital N° 013/2009: Projeto Arte Móvel “Urbana”*. 2009. Disponível em: <<https://www.uberlandia.mg.gov.br/wp-content/uploads/2019/09/3190.pdf>>. Acesso em: 10 Mar. 2021.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, n. 1,1984. Disponível em: <https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf>. Acesso em: 18 Jan. 2021.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Revista Artes & Ensaios*, Rio de Janeiro, ano XV, n.17, pp. 167-187, 2008. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Miwon_Kwon.pdf>. Acesso em: 18 Jan. 2021.

____. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: The MIT Press, 2004.

NARDIN, Heliana Ometto. Arte Urbana – Produção e Contexto. *In: I Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição*, Porto Alegre, 2012. *Anais [...]*, Porto Alegre: PUC-RS, 2012, p. 596-609. Disponível em: <<https://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10/Heliana.Nardin.pdf>>. Acesso em: 20 Set. 2020.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Intervenções urbanas: Arte/Cidade*. 2.Ed. São Paulo: Edições Sesc, 2012.

PORTO, Mara Nogueira. *Campo Aberto: proposições artísticas, lugares e deslocamentos na cidade*. 2015. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015. Disponível em: <<http://www.ppga.iarte.ufu.br/node/427>>. Acesso em: 21 Fev. 2021.

QUILICI, Cassiano Sydow. *As “Técnicas de Si” e a Experimentação Artística*. *Revista do Lume*, Campinas, n. 2, p. 1-8, 2012. Disponível em: <<https://gongonics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/download/171/163>>. Acesso em: 20 Nov. 2021.

RIBEIRO, Ricardo Alvarenga. *Arte como modo de existência: uma trama entre práticas filosófico-artísticas, cuidados do corpo e procedimentos em dança contemporânea*. 2015. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/19452>>. Acesso em: 19 Fev. 2021.

SIMÕES, João Virmondos Alves. *Entrevista sobre Arte Móvel Urbana*. 2020.

TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas Derivas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

Yara Paula Martins

Mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós- Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) na linha de pesquisa Arte, arquitetura e cidade e pós-graduada pelo IPOG em Design de Interiores. Arquiteta e Urbanista pelo Centro Universitário de Patos de Minas (2014-2018) com pesquisa na área de produção do espaço urbano através de experimentações e vivências sensoriais. Foi vice-presidente do Diretório Acadêmico do Curso de Arquitetura e Urbanismo na gestão 2015/2016, participando da organização de eventos acadêmicos como Semana de Arquitetura e Observatório. Participou de estágio na área de bioconstrução na Vila Caipora, em Uberlândia e de estágio na empresa Rogério Pina com enfoque em projeto de arquitetura, desde sua concepção até os desenhos técnicos e tridimensionais. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em projeto de arquitetura e arte urbana.

<https://orcid.org/0000-0002-0191-028X>

E-mail: yapmartins@gmail.com

Luís Eduardo dos Santos Borda

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pelotas (1984), Mestrado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro PUC RJ (1994), Doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (2003) e também Pós-Doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (2014). Atualmente é professor

Titular da Universidade Federal de Uberlândia e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Uberlândia. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em Fundamentos de Arquitetura e Urbanismo, atuando principalmente nos seguintes temas: Arquitetura, Arte, Modernismo e Oscar Niemeyer. Desde 2007 tem atuado, também, enquanto artista plástico.

<https://orcid.org/0000-0001-7831-8164>

E-mail: luiseduardoborda@yahoo.com.br

Beatriz Basile da Silva Rauscher

Artista e professora com pós-doutorado em Arte e Tecnologia da Imagem na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais UFMG (2018); doutorado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2005); estágio de doutorado na UFR Cinéma et Audiovisuel de l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle (2003). Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (1993) e graduada em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (1984). Professora Titular da Universidade Federal de Uberlândia.

<https://orcid.org/0000-0002-1969-2137>

E-mail: beatriz.rauscher@gmail.com