

arte : lugar : cidade

3.1

volume 3, número 1, maio/out. 2026



public city

arte lugar cidade

ISSN 2966-0491

3.1

volume 3, número 1, maio/out. 2026

public city

organização do dossiê
Luiz Sérgio de Oliveira
[com a participação de Sergio Xavier]

universidade federal fluminense
universidade estadual de campinas
universidade de são paulo - são carlos
universidade de brásília
universidade federal do espírito santo

Editor-Chefe

Luiz Sérgio de Oliveira

Editores Associados

David Sperling

Gabriela Freitas

José Cirillo

Sylvia Furegatti

Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Instituto de Arte e Comunicação Social

Universidade Federal Fluminense

Campus do Gragoatá – Bloco J

Rua Professor Marcos Waldemar de Freitas Reis, s/n

São Domingos – Niterói/RJ

CEP: 24210-201

Site: <https://periodicos.uff.br/arte-lugar-cidade/>

E-mail: arte.lugar.cidade@gmail.com

Crédito da capa:

Adrian Aguirre, *Drawings*, 2025

[A imagem integra o ensaio visual de

Gerry Snyder, intitulado *Santa Fe Public*.

Foto de Gerry Snyder, 2026.]

Editor-Chefe | Editor-in-Chief | Editor Jefe

Luiz Sérgio de Oliveira Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Editores Associados | Associate Editors | Editores Asociados

David Sperling Universidade de São Paulo, São Carlos, São Paulo, Brasil

Gabriela Freitas Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brasil

José Cirillo Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, Brasil

Sylvia Furegatti Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil

Editores Executivos | Executive Editors | Editores Ejecutivos

Giovanna Alves Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Sergio Xavier Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Editoria de Seção | Section Editorial | Sección Editorial

Luiz Cláudio Sisinno Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Victor Gecils Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Projeto de Arte e Design | Art and Design Project | Proyecto de Arte y Creación

Sergio Xavier Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, Niteroi, Brasil

Editoria de Imagem | Image Editing | Edición de Imágenes

Cecília Susin Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Revisão Ortográfica | Proofreading | Revisión ortográfica

Caroline Alciones O. Leite Fundação Cecierj | Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil

Luiz Sérgio de Oliveira Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Mídias Sociais e Memória | Social Media and Memory | Redes sociales y memoria

David Sperling Universidade de São Paulo, São Carlos, São Paulo, Brasil

Anita Reis Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasi

Manuela Lucena Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Conselho Consultivo | Advisory Board | Consejo Consultivo

Almerinda Lopes Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, Brasil

Amanda Saba Ruggiero Universidade de São Paulo, São Carlos, São Paulo, Brasil

Ana Torres Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, México

Ángeles Layuno Rosas Universidad de Alcalá, Madrid, España

Carolina Vanegas Carrasco Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina

Florencia San Martín California State University, San Bernardino, California, USA

Gerry Snyder Independent Artist, Santa Fe, New Mexico, USA

Jorge Vasconcellos Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Karina Dias Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brasil

Luciana Saboia Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brasil

Luciano Vinhosa Simão Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Maria de Fátima Morethy Couto Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil

Mary Mattingly Independent Artist, New York, New York, USA

Miguel Ángel Chaves Martín Universidad Complutense de Madrid, España

Ruy Sardinha Lopes Universidade de São Paulo, São Carlos, São Paulo, Brasil

Vera Beatriz Siqueira Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Pareceristas | Reviewers | Revisores

Afonso Medeiros Universidade Federal do Pará, Belém, Brasil
Alexandre Emerick Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil
Alexandre Sá Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Alexandre Sequeira Universidade Federal do Pará, Belém, Brasil
Almerinda Lopes Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil
Ana María Torres Arroyo Universidad Iberoamericana, Cidade do México, México
Ana Tereza Prado Lopes Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Analu Cunha Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Andressa Boel Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil
Angela Pohlmann Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, Rio Grande do Sul
Beatriz Pimenta Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Beatriz Rauscher Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Brasil
Carla Luzia de Abreu Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Brasil
Carlos Eduardo Borges Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil
Carolina Vanegas Carrasco Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina
Caroline Alciones O. Leite Fundação Cecierj | Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil
Cláudia Zanatta Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil
Christine Ramos Mahler Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Brasil
David Sperling Universidade de São Paulo, São Carlos, Brasil
Didonet Thomaz Universidade Federal Tecnológica do Paraná, Curitiba, Brasil
Dinah Cesare Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Dora de Andrade Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, Brasil
Eduardo Monteiro Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Eduardo Veras Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil
Elisa de Magalhães Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Felipe Cardoso de Mello Prando Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Brasil
Gabriel Torrelly Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil
Gabriela Lírio Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Greice Cohn Colégio Pedro II, Rio de Janeiro, Brasil
Guto Nóbrega Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Helga Corrêa Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, Brasil
Helio Branco Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Hélio Carvalho Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil
Ida Hamoy Universidade Federal do Pará, Belém, Brasil
Isabela Mendes Sielski Instituto Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil
Janice Appel Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande do Sul, Brasil

João Vilnei de Oliveira Filho Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Brasil
João Wesley de Souza Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil
Jociele Lambert Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil
Jorge Vasconcellos Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil
José Cirillo Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil
José Maximiano Arruda Instituto Federal do Ceará, Fortaleza, Brasil
Julia Almeida de Mello Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, Brasil
Laís Bravo Serra Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, Brasil
Liliane Benetti Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
Lívia Flores Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Lúcia Pimentel Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
Luciana Valio Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, Brasil
Luciano Bernardino da Costa Universidade de São Paulo, São Carlos, Brasil
Luciano Muniz de Abreu Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Luciano Vinhosa Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil
Lucio Agra Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, Brasil
Luiz Adriano Daminello Universidade Federal do Pará, Belém, Brasil
Ludmila da Silva Ribeiro de Britto Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil
Luizan Pinheiro Universidade Federal do Pará, Belém, Brasil
Manoel Rodrigues Alves Universidade de São Paulo, São Carlos, Brasil
Marcelo Roberto Gobatto Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, Brasil
Marcelo Wasem Universidade Federal do Sul da Bahia, Porto Seguro, Brasil
Marco Pasqualini Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Brasil
Marcos Bonisson Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil
Maria de Fátima Morethy Couto Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil
Maria Luisa Távora Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Marina Soler Jorge Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
Marta Strambi Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil
Mauricio Barros de Castro Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Mauricius Farina Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil
Mônica Zielinsky Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil
Patrícia Pereira Martins Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil
Pablo Gobira Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
Patrícia Pereira Martins Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil
Paola Barreto Leblanc Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil
Paulo Silveira Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil
Raquel Stolf Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil
Ramsés Albertoni Universidade Federal de Juiz de Fora | Universidade Federal Fluminense, Brasil
Ricardo Basbaum Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil
Ricardo Maurício Gonzaga Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil

Rodrigo Gonçalves Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil
Rogério Lopes da Silva Paulino Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
Rubens Pilegi Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Brasil
Ruy Sardinha Universidade de São Paulo, São Carlos, Brasil
Sabrina Fernandes Melo Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Brasil
Samuel José Gilbert de Jesus Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Brasil
Sandra Makowiecky Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil
Sergio Edgar Villena Fiengo Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica
Sicília Calado Freitas Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Brasil
Tadeu Ribeiro Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Tálisson Melo Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
Tânia Bloomfield Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Brasil
Tatiana Martins Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Teresinha Barachini Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil
Valter Frank Mesquita Lopes Universidade Federal do Amazonas, Manaus, Brasil
Vanessa Berner Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Vera Beatriz Siqueira Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Viviane Matesco Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil
Vivian Paulitsch Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, Brasil
Werther Holzer Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil

:SUMÁRIO

EDITORIAL	12
DOSSIÊ :Public City	
Cidades Cities Ciudades [apresentação] Luiz Sérgio de Oliveira, Universidade Federal Fluminense, Brasil	25
Santa Fe Public Gerry Snyder, New Mexico, United States	29
Paseos de lo que se Dice Establecido Jeanine Castillo, México Francisco Flores, México	47
Calima Nossas camas de areia Pedro Motta, Minas Gerais, Brasil	64
Admirável Mundo Novo Daniel Moreira, Minas Gerais, Brasil	81
A Cidade Imaginada Pedro Vasquez, Rio de Janeiro, Brasil	94

ARTIGOS

- O corpo não sai da cidade: transferência, arte pública e experiência urbana** 114
Rodrigo Gonçalves dos Santos, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
- O corpo gay como cartógrafo sensível da cidade: arte, entre-lugares urbanos e produção de lugar** 138
Gustavo Oliveira Scherer, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
- Uma nova rua Qianmen: análise da performance chinesa *New Beijing, New Marriage*** 158
Isabella Flach Gomes, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
- O lúdico na cidade: Coletivo Flutua e as *Birutas Voadoras*** 177
Luiza Dalvi Quintaes de Moraes, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Beatriz Brunialti Justo, Universidade Federal do ABC, São Paulo, Brasil
Paolo Colosso, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
- TRÍADE Tour: máquina espaço-temporal e dispositivo corpo-cidade** 199
Mariana Vaz de Camargo, Universidade de Paris Nanterre, França
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, SENAC, Brasil

RESENHAS

- As dimensões políticas e ontológicas das cartografias e a figuração de um mundo possível** 217
Ruy Sardinha Lopes, Universidade de São Paulo, São Carlos, Brasil

:EDITORIAL

Editorial

A nova edição de arte :lugar :cidade introduz algo inédito em sua breve história: o dossiê central desta edição é formado por cinco ensaios visuais, assinados respectivamente por Gerry Snyder (Estados Unidos), Jeanine Castillo e Francisco Flores (México), além dos brasileiros Pedro Motta (São João Del Rey), Daniel Moreira (Belo Horizonte) e Pedro Vasquez (Niterói).

Consistentes com suas poéticas e visões de mundo, cada um desses artistas nos apresenta sua cidade imaginada, eventualmente pública, quase sempre conflituosa, redesenhada e reinventada em articulação com a natureza em ensaios que afirmam a complexidade e a grandiosidade da vida coletiva nas cidades contemporâneas. No ensaio de Gerry Snyder, intitulado *Santa Fe Public*, o artista residente no Novo México nos convida a atravessar a extraordinária tradição de arte pública da cidade de Santa Fé, algo que, conforme expresso pelo artista, se espalha décadas e séculos. Uma tradição que, de alguma maneira, tem sua consagração nas edições do prestigioso e bem sucedido projeto *Site Santa Fe*. Como apontado por Gerry Snyder, a rica tradição de arte pública de Santa Fé ganha diferentes formas e pode ser encontrada em todos os bairros da cidade.

Ao lado de Jeanine Castillo e Francisco Flores, somos convidados a caminhar por prados, campos e outras áreas verdes de parques e seus arredores, ou pelos pisos embrutecidos das cidades, no ensaio intitulado *Paseos de lo que se dice establecido*. Em nossa caminhada, emprestamos nossos corpos em deslocamento na construção de desenhos e de escrituras que precisarão das alturas para ser lidos ou vistos, em conexão com as reflexões de Michel

de Certeau. Logo adiante, entretanto, a prevalência dos verdes em Jeanine e Francisco cedem a vez e seu território para a inserção das paisagens arenosas de Pedro Motta, em obras das séries *Calima* e *Nossas camas de areia*, nas quais o artista cria mundos inusitados que revelam um tempo pós-apocalíptico no qual apenas bandeiras brancas em frangalhos, esqueletos e construções em ruínas persistem nas paisagens.

Da mesma altura que os desenhos e escrituras de Jeanine Castillo e Francisco Flores se oferecem para ser lidos/vistos, miramos agora para o horizonte, um horizonte que se anunciou como belo, mas que não se realizou como tal. Tendo como ponto de partida uma fotografia panorâmica datada de 1908, Daniel Moreira criou o ensaio *Admirável mundo novo*, incorporando à imagem de Belo Horizonte vista à distância a realidade daqueles e daquelas que, vivendo nas margens dessa cidade conflagrada, não veem em seus horizontes o despontar de uma “cidade possível”.

Fechando o dossiê, Pedro Vasquez trata de outra cidade e de outro tempo, quando o artista se dedicou aos estudos de cinema na França da segunda metade da década de 1970. O artista nos oferece um relato de sua Paris no ensaio *A cidade imaginada*. Uma cidade que emerge das memórias do artista e que remete a um tempo que já não nos pertence. Um tempo que, de uma maneira tênue e fluida, permanece em nós ou, mais especificamente, nas memórias do artista, mas que inevitavelmente passou. Permanecem as imagens a revelar a dedicação do artista à fotografia, seu olhar preciso e rigoroso, fragmentos de uma cidade imaginada que nos surpreendem e nos encantam, como a paixão dos amantes a emergir por entre os arbustos no parque público.

Na sequência da edição, encontramos os artigos de Rodrigo Gonçalves dos Santos (*O corpo não sai da cidade: transferência, arte pública e experiência urbana*), de Gustavo Oliveira Scherer (*O corpo gay como cartógrafo sensível da cidade: arte, entre-lugares urbanos e produção de lugar*), de Isabella Flach Gomes (*Uma nova rua Qianmen: análise da performance chinesa New Beijing, New Marriage*), de Luiza Dalvi Quintaes de Moraes, Beatriz Brunialti Justo e Paolo Colosso (*O lúdico na cidade: Coletivo Flutua e as Birutas Voadoras*) e, por fim, Mariana Vaz de Camargo (*TRÍADE Tour: máquina espaço-temporal e dispositivo corpo-cidade*). Em seu conjunto, os artigos ampliam e aprofundam os debates em torno das práticas de arte nos espaços públicos, incorporando o corpo político, o ativismo, a performance, a experimentação e a participação coletiva em práticas e reflexões que buscam a valorização da presença das artes no cotidiano social.

Na parte final da edição, a resenha assinada por Ruy Sardinha Lopes, professor do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP), do livro *Cartografias críticas: ensaios tecnopolíticos e geopoéticos*, de autoria de David Sperling, professor titular da USP de São Carlos e cofundador da arte :lugar :cidade.

Antes de colocarmos o ponto final nessa breve apresentação da edição 3.1 de arte :lugar :cidade, queremos, ainda, registrar nossos entusiasmados agradecimentos àquelas e àqueles que, com seu empenho e seu tempo, ajudaram na construção da edição. Começamos pelos agradecimentos aos/às autores/as que nos deram a alegria de buscar as páginas da arte :lugar :cidade para a publicação dos resultados de suas pesquisas. Na sequência, nossos agradecimentos aos/às pareceristas que, em um trabalho silencioso nem sempre suficientemente reconhecido, mantêm em

funcionamento o sistema de publicações acadêmicas brasileiras. Cabe também registrar a parceria vigorosa de Sylvia Furegatti, Gabriela Freitas, David Sperling e José Cirillo, editores associados da arte :lugar :cidade.

Por último e com o merecido destaque, a menção à colaboração decisiva dos/as estudantes de artes da Universidade Federal Fluminense, em especial Sergio Xavier, Giovanna Alves, Cecília Susin e Rebeca Souza. Cabe reconhecer que, embora não integre mais o grupo, Rebeca Souza teve uma participação relevante na consolidação do periódico. Para esses/as estudantes não existe cronograma apertado ou inviável, mas somente prazos a serem cumpridos. Com um entusiasmo revigorante e uma dedicação absoluta e carinhosa, esses/as estudantes viabilizam e suavizam o cotidiano editorial da arte :lugar :cidade.

Luiz Sérgio de Oliveira
abril de 2026

Editorial

The new issue of *arte :lugar :cidade* introduces something unprecedented in its brief history: the central dossier of this issue consists of five visual essays, authored respectively by Gerry Snyder (United States), Jeanine Castillo and Francisco Flores (Mexico), as well as the Brazilians Pedro Motta (São João Del Rey), Daniel Moreira (Belo Horizonte), and Pedro Vasquez (Niterói).

Consistent with their poetics and worldviews, each of these artists presents us with their imagined city, sometimes public, almost always conflict-ridden, redrawn and reinvented in dialogue with nature, in essays that affirm the complexity and grandeur of collective life in contemporary cities. In Gerry Snyder's essay, titled *Santa Fe Public*, the New Mexico-based artist invites us to explore the extraordinary tradition of public art in the city of Santa Fe, something that, as noted by the artist, spans decades and centuries. A tradition that finds its culmination in the editions of the prestigious and successful Site Santa Fe project. As Gerry Snyder points out, Santa Fe's rich tradition of public art takes on different forms and can be found in every neighborhood of the city.

Alongside Jeanine Castillo and Francisco Flores, we are invited to walk through meadows, fields, and other green areas of parks and their surroundings, or across the roughened surfaces of cities, in the essay titled *Paseos de lo que se dice establecido*. On our walk, we lend our moving bodies to the construction of drawings and writings that will require height to be read or seen, in connection with the reflections of Michel de Certeau. Soon after, however, the prevalence of greens in Jeanine and Francisco's work gives way and cedes its

territory to the insertion of Pedro Motta's sandy landscapes, in works from the series *Calima* and *Nossas camas de areia*, in which the artist creates unusual worlds that reveal a post-apocalyptic time in which only tattered white flags, skeletons, and ruined buildings persist in the landscapes.

From the same height as the drawings and writings by Jeanine Castillo and Francisco Flores invite us to read and view them, we now gaze toward the horizon, a horizon that promised to be beautiful but failed to live up to that promise. Taking a panoramic photograph from 1908 as his starting point, Daniel Moreira created the essay *Admirável mundo novo*, incorporating into the image of Belo Horizonte seen from a distance the reality of those who, living on the margins of this ravaged city, do not see on their horizons the dawn of a "possible city."

Closing the dossier, Pedro Vasquez addresses another city and another time, when the artist devoted himself to film studies in France during the second half of the 1970s. The artist offers us an account of his Paris in the essay *A cidade imaginada*. A city that emerges from the artist's memories and evokes a time that no longer belongs to us. A time that, in a tenuous and fluid way, remains within us or, more specifically, in the artist's memories, but which has inevitably passed. What remains are the images revealing the artist's dedication to photography, his precise and rigorous gaze, fragments of an imagined city that surprise and enchant us, like the passion of lovers emerging from among the bushes in a public park.

Following the issue, we find articles by Rodrigo Gonçalves dos Santos (*O corpo não sai da cidade: transferência, arte pública e experiência urbana*), by Gustavo Oliveira Scherer (*O corpo gay como cartógrafo sensível da cidade: arte, entre-lugares urbanos e produção de lugar*), by Isabella Flach Gomes (*Uma nova rua Qianmen: análise*

da performance chinesa New Beijing, New Marriage), by Luiza Dalvi Quintaes de Moraes, Beatriz Brunialti Justo, and Paolo Colosso (*O lúdico na cidade: Coletivo Flutua e as Birutas Voadoras*), and, finally, Mariana Vaz de Camargo (*TRÍADE Tour: máquina espaço-temporal e dispositivo corpo-cidade*). Taken together, the articles broaden and deepen the debates surrounding art practices in public spaces, incorporating the political body, activism, performance, experimentation, and participation in practices and thoughts that seek to highlight the presence of the arts in everyday social life.

In the final section of the issue, a review by Ruy Sardinha Lopes, professor at the Institute of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo (IAU-USP), of the book *Cartografias críticas: ensaios tecnopolíticos e geopoéticos*, authored by David Sperling, full professor at USP in São Carlos and co-founder of arte :lugar :cidade.

Before concluding this brief introduction to issue 3.1 of arte :lugar :cidade, we would also like to express our heartfelt thanks to all those who, through their dedication and time, helped bring this issue to light. We begin by thanking the authors who gave us the pleasure of publishing the results of their research in the pages of arte :lugar :cidade. Next, our thanks to the reviewers who, through quiet work that is not always sufficiently recognized, keep the Brazilian academic publishing system running. We must also acknowledge the vigorous partnership of Sylvia Furegatti, Gabriela Freitas, David Sperling, and José Cirillo, associate editors of arte :lugar :cidade.

Finally, and with well-deserved recognition, we acknowledge the decisive collaboration of the art students at the Fluminense Federal University, especially Sergio Xavier, Giovanna Alves, Cecília Susin, and Rebeca Souza. It is worth noting that, although she is no longer part of the group, Rebeca Souza played a significant role in the con-

solidation of the journal. For these students, there is no such thing as a tight or unfeasible schedule, only deadlines to be met. With reinvigorating enthusiasm and absolute, affectionate dedication, these students make the day-to-day editorial work of arte :lugar :cidade possible and smooth.

Luiz Sérgio de Oliveira
April 2026

Editorial

La nueva edición de arte :lugar :cidade introduce algo inédito en su breve historia: el dossier central de este número está compuesto por cinco ensayos visuales, firmados respectivamente por Gerry Snyder (Estados Unidos), Jeanine Castillo y Francisco Flores (México), además de los brasileños Pedro Motta (São João Del Rey), Daniel Moreira (Belo Horizonte) y Pedro Vásquez (Niterói).

Fieles a sus poéticas y visiones del mundo, cada uno de estos artistas nos presenta su ciudad imaginada, a veces pública, casi siempre conflictiva, rediseñada y reinventada en articulación con la naturaleza, en ensayos que afirman la complejidad y la grandiosidad de la vida colectiva en las ciudades contemporáneas. En el ensayo de Gerry Snyder, titulado *Santa Fe Public*, el artista residente en Nuevo México nos invita a recorrer la extraordinaria tradición de arte público de la ciudad de Santa Fe, algo que, según expresa el artista, abarca décadas y siglos. Una tradición que, de alguna manera, encuentra su consagración en las ediciones del prestigioso y exitoso proyecto *Site Santa Fe*. Como señala Gerry Snyder, la rica tradición de arte público de Santa Fe adopta diferentes formas y puede encontrarse en todos los barrios de la ciudad.

Junto a Jeanine Castillo y Francisco Flores, se nos invita a pasear por prados, campos y otras zonas verdes de parques y sus alrededores, o por los suelos endurecidos de las ciudades, en el ensayo titulado *Paseos de lo que se dice establecido*. En nuestro paseo, prestamos nuestros cuerpos en movimiento a la construcción de dibujos y escrituras que necesitarán las alturas para ser leídos o vistos, en conexión con las reflexiones de Michel de Certeau. Poco después, sin

embargo, la prevalencia de los verdes en Jeanine y Francisco cede el paso y su territorio a la inserción de los paisajes arenosos de Pedro Motta, en obras de las series *Calima* y *Nossas camas de areia*, en las que el artista crea mundos insólitos que revelan un tiempo posapocalíptico en el que solo persisten en los paisajes banderas blancas en jirones, esqueletos y construcciones en ruinas.

Al mismo tiempo que los dibujos y escritos de Jeanine Castillo y Francisco Flores se ofrecen para ser leídos/vistos, miramos ahora hacia el horizonte, un horizonte que se anunciaba como bello, pero que no se materializó como tal. Tomando como punto de partida una fotografía panorámica de 1908, Daniel Moreira creó el ensayo *Admirável mundo novo*, incorporando a la imagen de Belo Horizonte vista desde la distancia la realidad de aquellos y aquellas que, viviendo en los márgenes de esa ciudad devastada, no ven en sus horizontes el amanecer de una “ciudad posible”.

Cerrando el dossier, Pedro Vásquez aborda otra ciudad y otra época, cuando el artista se dedicó a los estudios de cine en la Francia de la segunda mitad de la década de 1970. El artista nos ofrece un relato de su París en el ensayo *A cidade imaginada*. Una ciudad que emerge de los recuerdos del artista y que remite a un tiempo que ya no nos pertenece. Una época que, de manera tenue y fluida, permanece en nosotros o, más concretamente, en los recuerdos del artista, pero que inevitablemente ha pasado. Quedan las imágenes que revelan la dedicación del artista a la fotografía, su mirada precisa y rigurosa, fragmentos de una ciudad imaginada que nos sorprenden y nos encantan, como la pasión de los amantes que emerge entre los arbustos del parque público.

A continuación de la edición, encontramos los artículos de Rodrigo Gonçalves dos Santos (*O corpo não sai da cidade: transferência, arte pública e experiência urbana*), de Gustavo Oliveira Scherer (*O*

corpo gay como cartógrafo sensível da cidade: arte, entre-lugares urbanos e produção de lugar), de Isabella Flach Gomes (*Uma nova rua Qianmen: análise da performance chinesa New Beijing, New Marriage*), de Luiza Dalvi Quintaes de Moraes, Beatriz Brunialti Justo y Paolo Colosso (*O lúdico na cidade: Coletivo Flutua e as Birutas Voadoras*) y, por último, de Mariana Vaz de Camargo (*RÍADE Tour: máquina espaço-temporal e dispositivo corpo-cidade*). En su conjunto, los artículos amplían y profundizan los debates en torno a las prácticas artísticas en los espacios públicos, incorporando el cuerpo político, el activismo, la performance, la experimentación y la participación en prácticas y reflexiones que buscan la valorización de la presencia de las artes en la vida social cotidiana.

En la parte final de la edición, la reseña firmada por Ruy Sardinha Lopes, profesor del Instituto de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo (IAU-USP), del libro *Cartografias críticas: ensayos tecnopolíticos y geopoéticos*, de autoría de David Sperling, profesor titular de la USP de São Carlos y cofundador de arte :lugar :cidade.

Antes de poner punto final a esta breve presentación del número 3.1 de arte :lugar :cidade, queremos expresar nuestro más sincero agradecimiento a todas aquellas personas que, con su esfuerzo y su tiempo, han contribuido a la elaboración de este número. Comenzamos por dar las gracias a los autores y autoras que nos han brindado la alegría de elegir las páginas de arte :lugar :cidade para la publicación de los resultados de sus investigaciones. A continuación, nuestro agradecimiento a los revisores y revisoras que, en una labor silenciosa y a veces insuficientemente reconocida, mantienen en funcionamiento el sistema de publicaciones académicas brasileñas. Cabe también destacar la sólida colaboración de Sylvia Furegatti, Gabriela Freitas, David Sperling y José Cirillo, editores asociados de arte :lugar :cidade.

Por último, y con el merecido destaque, cabe mencionar la colaboración decisiva de los y las estudiantes de artes de la Universidad Federal Fluminense, en especial Sergio Xavier, Giovanna Alves, Cecília Susin y Rebeca Souza. Es importante reconocer que, aunque ya no integra el grupo, Rebeca Souza tuvo una participación relevante en la consolidación de lo periódico. Para estos estudiantes no existen plazos ajustados o inviables, sino solo fechas límite que cumplir. Con un entusiasmo revitalizador y una dedicación absoluta y cariñosa, estos estudiantes hacen posible y amenizan el día a día editorial de arte :lugar :cidade.

Luiz Sérgio de Oliveira
abril de 2026

PUBLIC CITY

Luiz Sérgio de Oliveira, organizador
[com a participação de Sergio Xavier]

:DOSSIÊ

[apresentação]

Cidades | Cities | Ciudades

Luiz Sérgio de Oliveira

Universidade Federal Fluminense, CNPq, Brasil

Cidades

Diferentes cidades... imaginadas ou forjadas na memória e na tradição. Cidades arquitetadas com as marcas do passado, cidades que se fazem natureza. Umhas que apontam para camadas de um passado ancestral, enquanto outras revelam uma promessa de futuro que nunca esteve sequer perto de se realizar. Cidades que são historicamente públicas, enquanto outras emergem pela força da imaginação e das memórias privadas do artista. Cidades que falam das complexidades de estar no mundo, de habitar e viver neste mundo, um mundo absolutamente imperfeito, ao mesmo tempo em que revelam “a alegria de viver”, como dito por Matisse, mesmo que seja neste mundo pleno de mazelas.

Cidades que dialogam com a natureza ou que, elas mesmas, se fazem a natureza comum à maioria de nós. Cidades que transitam por épocas distintas em um colapso vertiginoso e improvável de tempos, enquanto outras, pretensamente planejadas, apontam para um futuro que nunca despontou no horizonte. Cidades habitadas por sonhos, por crenças diversas, por exclusões e por

mais sonhos daqueles que, por condições diversas e pela força de resistir, não abandonaram o desejo de sonhar.

Cidade que se faz pública porque, de maneiras diversas, emerge do embate das forças que resistem àquelas que oprimem, independentemente das assimetrias sociais. Cidade pública que, negociando sua permanência entre vidas privadas e interesses coletivos, nos acolhe em nossos dias e em nossas noites.

Cities

Different cities... imagined or forged through memory and tradition. Cities shaped with the marks of the past, cities that become nature. Some point to layers of an ancestral past, while others reveal a promise of a future that never even came close to being realized. Cities that are historically public, while others emerge through the power of the artist's imagination and private memories. Cities that speak of the complexities of being in the world, of inhabiting and living in this world, a world that is utterly imperfect, while at the same time revealing "the joy of living," as Matisse put it, even in this world full of afflictions.

Cities that engage in dialogue with nature or that, in themselves, become the nature familiar to most of us. Cities that traverse distinct eras in a vertiginous and unlikely collapse of time, while others, ostensibly planned, point toward a future that never appeared on the horizon. Cities inhabited by dreams, by diverse beliefs, by exclusions, and by more dreams from those who, due to various circumstances and the strength to resist, have not abandoned the desire to dream.

A city that becomes public because, in various ways, it emerges from the clash of forces that resist those that oppress, regardless of social asymmetries. A public city that, negotiating its presence between private lives and collective interests, welcomes us in our days and in our nights.

Ciudades

Diferentes ciudades... imaginadas o forjadas en la memoria y la tradición. Ciudades diseñadas con las huellas del pasado, ciudades que se funden con la naturaleza. Algunas que apuntan a las capas de un pasado ancestral, mientras que otras revelan una promesa de futuro que nunca estuvo ni siquiera cerca de hacerse realidad. Ciudades que son históricamente públicas, mientras que otras surgen de la fuerza de la imaginación y de los recuerdos privados del artista. Ciudades que hablan de las complejidades de estar en el mundo, de habitar y vivir en este mundo, un mundo absolutamente imperfecto, al tiempo que revelan «la alegría de vivir», como dijo Matisse, aunque sea en este mundo lleno de males.

Ciudades que dialogan con la naturaleza o que, ellas mismas, se convierten en la naturaleza común a la mayoría de nosotros. Ciudades que atraviesan épocas distintas en un colapso vertiginoso e improbable de tiempos, mientras que otras, supuestamente planificadas, apuntan hacia un futuro que nunca se vislumbró en el horizonte. Ciudades habitadas por sueños, por creencias diversas, por exclusiones y por más sueños de aquellos que, por condiciones diversas y por la fuerza de resistir, no abandonaron el deseo de soñar.

Ciudad que se hace pública porque, de diversas maneras, surge del choque de las fuerzas que resisten a las que oprimen, independientemente de las asimetrías sociales. Ciudad pública que, negociando su permanencia entre vidas privadas e intereses colectivos, nos acoge en nuestros días y en nuestras noches.

Luiz Sérgio de Oliveira é artista e Professor Titular do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense. É Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV-EBA-UFRJ (2006), com estágio de pesquisador associado junto à Universidade de San Diego (USD), Califórnia, Estados Unidos, e Mestre em Arte pela Universidade de Nova York (NYU), Estados Unidos (1991). É o coordenador nacional do Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil (GEAP-BR). É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – Nível B.

<https://orcid.org/0000-0002-8616-5089> | luizsergio@id.uff.br

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
© 2026 Luiz Sérgio de Oliveira

:ENSAIOS DE ARTISTA

SANTA FE PUBLIC

Gerry Snyder

Lives and works in Santa Fe, New Mexico, United States

Santa Fe, New Mexico's rich tradition in Public Art can be found in every neighborhood in the city. It takes many forms – from large sculptures and murals making grand civic statements anchored in history, to more modest instances that reflect the idiosyncratic traditions unique to Northern New Mexico. The challenging task of presenting the range of Public Art in Santa Fe would be the equivalent of attempting to edit a novel down to a haiku. The City of Santa Fe, established in 1610, is the second oldest municipality in the United States, and is shaped by three distinct cultures. Indigenous Tanoan (or Pueblo People) occupied the area for thousands of years, followed by the Spanish who colonized New Mexico in the 16th century, and the last to arrive were the Anglos when the United States acquired the territory in 1848 after the Mexican-American War.

The public art in this project shows representations of these three cultures, which are delineated along the lines of Indigenous histories, Colonial art (often celebrating Hispano culture, its roots in Catholic religion, and their long history in New Mexico), and Anglo culture which is eclectic and could be described as being whatever is not Indigenous or Hispano.

These three dominant cultures of Santa Fe have intermixed for hundreds of years, producing a cultural amalgamation that is unique to the United States. There is the myth that this fusion was harmonious when in reality it simplifies a more complex history: one that masks historical inequality and long periods of conflict, conceals forced adaptation, and celebrates cultural exchange. Santa Fe's Public Art continues to evolve to acknowledge these tensions, yet manifest a vibrant coexistence and flourishing visual culture.

Tom Waldron
"Flask"
Santa Fe Airport

Santa Fe Public

Santa Fe, New Mexico's rich tradition in Public Art can be found in every neighborhood in the city. It takes many forms- from large sculptures and murals making grand civic statements anchored in history, to more modest instances that reflect the idiosyncratic traditions unique to Northern New Mexico. The challenging task of presenting the range of Public Art in Santa Fe would be the equivalent of attempting to edit a novel down to a haiku.

The City of Santa Fe, established in 1610, is the second oldest municipality in the United States, and is shaped by three distinct cultures. Indigenous Tanoan (or Pueblo People) occupied the area for thousands of years, followed by the Spanish who colonized New Mexico in the 16th century, and the last to arrive were the Anglos when the United States acquired the territory in 1848 after the Mexican-American War.

*Christian Ristow
"The Iron Giant"
at Meow Wolf*



Robert Davis
"Moon Shot" at Municipal
Recreation Sports Complex



*Doña Georgina Farias
Nuestra Señora de Guadalupe
at the Santuario de Guadalupe*



Artist Unknown
at Cerillos Rd.
& Don Cubero Alley





The Founding of Santa Fe
Don Pedro de Peralta
1610

Dave McGary
"The Founding of Santa Fe
Don Pedro de Peralta 1610"
at Peralta Park

*Don Kennell and Lisa Adler
"Law of Attraction" at Municipal
Recreation Sports Complex*





The public art in this project shows representations of these three cultures, which are delineated along the lines of Indigenous histories, Colonial art (often celebrating Hispano culture, its roots in Catholic religion, and their long history in New Mexico), and Anglo culture which is eclectic and could be described as being whatever is not Indigenous or Hispano.

1. Ellen Haupt - "Mother and Child" Museum Hill Café 2. Mac Vaughan - "El Diferente" Thomas Macaione Park 3. Reynaldo "Sonny" Rivera - "Journey's End" Museum Hill 4. Artist Unknown - "Santa Clara" Cathedral Park 5. Betty Sabo - "St. Francis of Assisi" The Cathedral Basilica of St. Francis of Assisi 6. Chrissie Orr, Ken Wolverton & Children - "Chili Line Train" Alford School 7. Tammy García - "Andrea" Museum of Indian Arts & Culture 8. Allan Houser - "Rocking Chair" W. Alameda St. 9. George Rivera - "SFC LeRoy A. Poetry" City Hall 10. Jeremy Thomas - "Volcanic Orange" S. Guadalupe St. 11. Alan Houser - "Going Home" Allan Houser Sculpture Garden



Allan Houser
Museum of Indian
Arts and Culture



James Tyler
"Large Head"
Canyon Road



Anonymous
Railyard



*Bermabé Romero &
Donna Quasthoff
"The Spanish Colonist of 1598"
at Cathedral Park*

Artist Unknown
"Kiva" at
Southside Library





Adrian Aguirre
"Venezuelan
Refugees in El Paso
Texas" at Lena
Street Wall



Alice D. Crates
Painted Trailer at
Lena Street

These three dominant cultures of Santa Fe have intermixed for hundreds of years, producing a cultural amalgamation that is unique to the United States. There is the myth that this fusion was harmonious when in reality it simplifies a more complex history: one that masks historical inequality and long periods of conflict, conceals forced adaptation, and celebrates cultural exchange. Santa Fe's Public Art continues to evolve to acknowledge these tensions, yet manifest a vibrant coexistence and flourishing visual culture.

Gerry Snyder is an artist who currently lives in Santa Fe, New Mexico and has shown widely, including the 2002 Whitney Biennial, NY, USA; The 2004 Pančvo Biennial, Serbia; Museum Gallery of Modern Art, Sofia, Bulgaria; deYoung Museum, San Francisco; New Mexico Museum, Santa Fe, NM, USA; Islip Art Museum, Long Island, NY, USA; etc. Snyder was the Director of Summer Arts Program at NYU, and the former Dean of the School of Art at Pratt Institute in Brooklyn, New York.



Anonymous
at the Rallyard

Craig Dan Goseyun
"Apache Mountain Spirit Dancer" at
Museum of Indian Arts and Culture



APACHE MOUNTAIN SPIRIT DANCER
BY CRAIG DAN GOSEYUN
1998

In Remembrance
of Spiritual
Nina Eden Ballou

Don Kennell &
DKLA Design
"Zozobra"
at S Federal Place



*Estella Loretto
"Kateri Tekakwitha"
1656-1680 First Indian
in North America to
be promoted to Saint
at The Cathedral
Basilica of St. Francis
of Assisi*



Gerry Snyder

Artist who currently lives in Santa Fe, New Mexico and has shown widely, including the 2002 Whitney Biennial, NY, USA; The 2004 Pančevo Biennial, Serbia; Museum Gallery of Modern Art, Sofia, Bulgaria; deYoung Museum, San Francisco; New Mexico Museum, Santa Fe, NM, USA; Islip Art Museum, Long Island, NY, USA; etc. Snyder was the Director of Summer Arts Program at NYU, and the former Dean of the School of Art at Pratt Institute in Brooklyn, New York.

<https://www.gerrysnyder.com> | gerry.snyder@icloud.com

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
© 2026 Gerry Snyder

PASEOS DE LO QUE SE DICE ESTABLECIDO

Jeanine Castillo y Francisco Flores

Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda", México



Paseos de lo que se dice establecido (*Walks With What Is Said to Be Established, Caminhadas Através do Que se Diz Estabelecido*) es una serie de dibujos realizados para ser activados en espacios públicos a través de la caminata, el juego y el paisaje, donde el cuerpo en movimiento es el principal instrumento de lectura. Los videos y fotografías aquí presentados son registro y evidencia de estas acciones.

Al trazar letras, geometrías, ornamentos y estructuras sobre el paisaje usando materiales efímeros se contrasta aquello que la humanidad ha declarado estable (el lenguaje, la forma, el género, la historia o la naturaleza) con el entorno cambiante que los sostiene y eventualmente los disuelve. Así, estos conceptos existen en medio de un acuerdo momentáneo entre la intención humana y su entorno variable. Esta convivencia de lo simbólico y lo perecedero cuestiona la irrompibilidad de los sistemas de la civilización reconociéndolos cambiantes, juguetones, transitorios y humanos.

Asimismo, estos dibujos están profundamente inspirados en la iconografía mexicana, reflejo de la nacionalidad de los artistas. Este punto resulta relevante ya que la mayoría de las acciones e intervenciones fueron realizadas en el extranjero, en donde estos símbolos son desconocidos y poco entendidos. Esto reafirma la relatividad de las verdades humanas, afectadas también por la identidad y el territorio en donde se vive. Con estas acciones se pretende mirar y reentender la iconografía mexicana en un contexto ajeno.







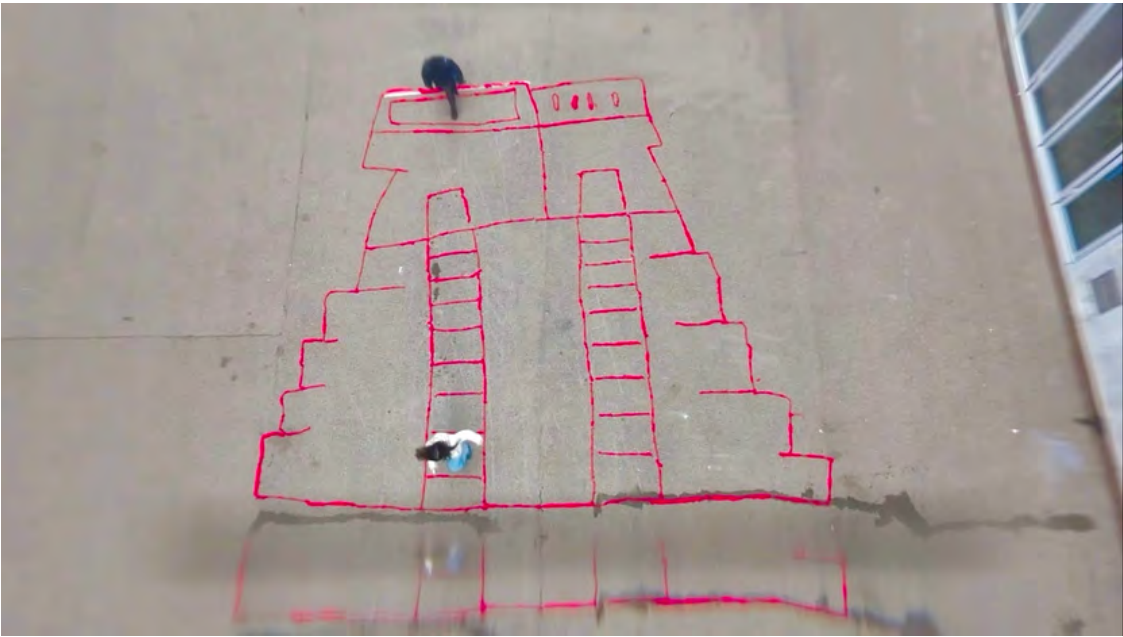
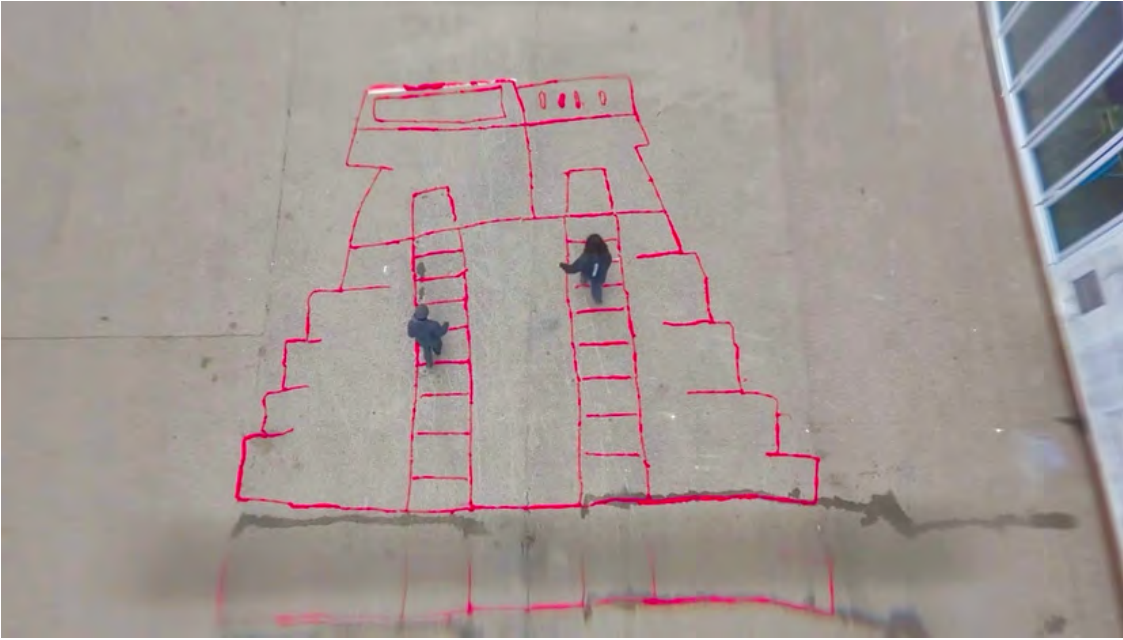




















Leyenda de imágenes

1. Dos. Karlsruhe, 2025. Fragmento de Video. Link.
2. Diagrama de un canto que no quería ser escrito. Zúrich, 2025. Fragmentos de Video. Link.
3. También las montañas bailan. Zúrich, 2025. Fragmentos de Video. Link.
4. Greca que te quiero greca: Manual de instrucciones para perderse en un tapiz. Zúrich, 2025. Fragmentos de Video. Link.
5. Greca que te quiero greca: Manual de instrucciones para perderse en un tapiz. Zúrich, 2025. Fotografías de acción.
6. Espero que a mis alas se las lleve el viento. Zúrich, 2025. Link.
7. Hablando con lo que piso. Zúrich, 2025. Fotografía.
8. Galopeo de un potrillo dividido en dos. Karlsruhe, 2025. Fragmentos de Video. Video con sonido. Link.
9. Serpientes y escaleras. Zúrich, 2025. Link.
10. Serpientes y escaleras. Whenever it may leave me Show. Zúrich. Fotografías. Artistas activando la proyección, 2025.
11. AAA. Zúrich, 2025. Fragmento de Video. Link 12. La serpiente. Zúrich, 2025. Fragmentos de Video. Link.

Jeanine Castillo

Artista visual mexicana (2004, México) cuya práctica se centra en el estudio cultural y visual del ornamento a través de acciones que se registran como dibujo, video y fotografía. Castillo explora la totalidad del universo de la ornamentación: su debate en distintos movimientos estéticos, su vínculo con lo doméstico, sus implicaciones sociales a través de la historia y, sobre todo, su relación con la naturaleza. Además, lo reconoce y analiza como un fenómeno vigente y contemporáneo. Sus obras se contraponen a la rapidez de la modernidad e invitan al espectador a rechazarla a través de la contemplación. Su trabajo ha sido presentado en diversos espacios en México, Suiza y Alemania.

enpeg.jeaninerodriguez.23@inba.edu.mx

Francisco Flores

Es pintor (2002, México). Explora la expansión de la pintura hacia el territorio a través de iconografías. Entiende la pintura como pensamiento y acción que ocurre entre gesto, paisaje y cultura. Formado en la de Pintura, Escultura y Grabado (México), actualmente cursa estudios en la Zürcher Hochschule der Künste en Suiza con el apoyo de la Beca Global South. Ha expuesto y trabajado en México, Alemania y Suiza.

enpeg.franciscoenriquez.23@inba.edu.mx

CALIMA | NOSSAS CAMAS DE AREIA

Pedro Motta

Artista, Minas Gerais, Brasil

Calima e *Nossas camas de areia* são duas séries idealizadas especialmente para a exposição na Galeria Silvia Cintra + Box 4, realizada em agosto de 2024. A obra é fruto da frente de pesquisa de Pedro Motta intitulada *Espaços confinados*, que vem sendo desenvolvida desde meados de 2012. O tema recorrente na obra do artista, que discute as relações entre natureza, paisagens e intervenções humanas, está presente nas imagens de diversas dimensões da série. O trabalho se destaca também pela problematização das relações entre imagem, objeto e fotografia, atribuindo o processo de construção de sentidos às diferentes materialidades presentes nas obras. Os tons arenosos das paisagens fotografadas nos dão indícios de lugares reconhecidos como as ilhas Lanzarote, Tenerife, Gran Canaria, Fuerteventura, Isla de Lobos, La Graciosa, as dunas de Ibiraquera e de Lençóis Maranhenses, ou mesmo Arkadian, um planeta imaginário criado pelo pai do artista para um programa infantil.

“Minha terra tem crateras
Donde brotam mil vapores [...]”
— José Adolfo Moura

A partir desse universo recriado, o artista tenta deslocar referências e recriar novos territórios e situações relacionadas ao estado de instabilidade psíquica do presente, suas consequências e desdobramentos. No entanto, não se trata de uma obra ensimesmada, pelo contrário, as metapaisagens se abrem para o processo de recriação, a partir da interlocução do espectador.

Calima é um fenômeno natural, meteorológico resultante da suspensão das partículas de areia na atmosfera. Essa areia é proveniente das dunas do Saara. Muitas vezes, ela viaja quilômetros, atravessa mares para se depositar em regiões remotas, cobrir ruínas de uma arquitetura em falência, esqueletos de animais, estradas, barcos, bandeiras ou sugerir novas narrativas de tempos passados. Podemos entender que nesta areia existe um tempo em suspensão e um deslocamento do imaginário de um passado remoto. Esta deposição recria situações e cobre o ambiente com inúmeras camadas de novos sentidos e novas narrativas.



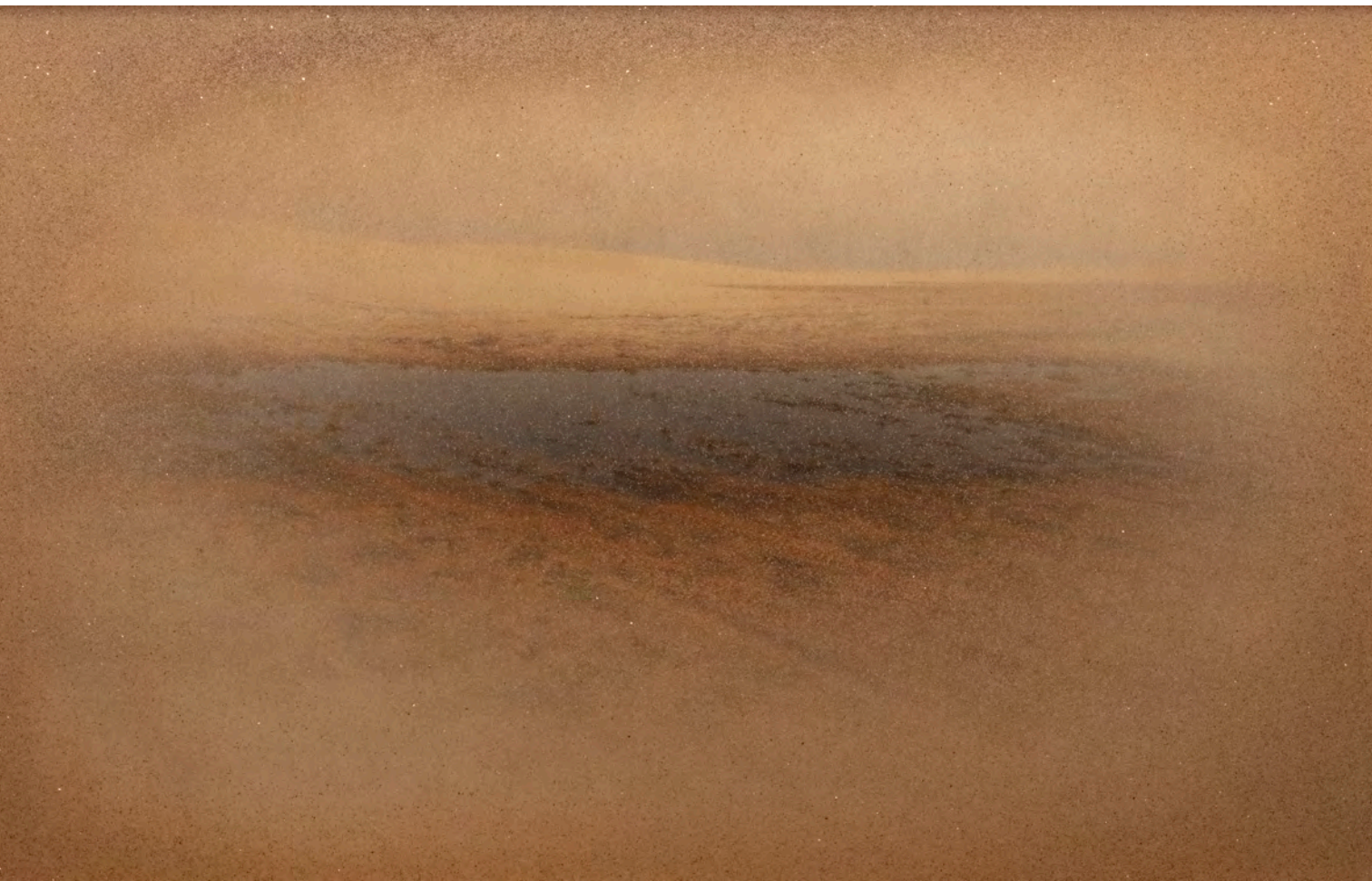




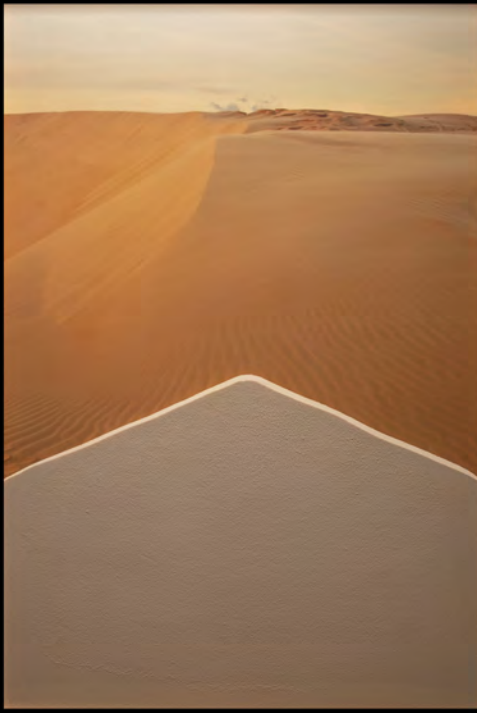




















Legenda de Imagens

1. *Esqueleto*. Calima (série). Fotografias, 2024.
2. *Marco 0*. Calima (série). Fotografias, 2024.
3. *Vertigem*. Nossas camas de areia (série). Fotografias, 2024.
4. *Dust*. Calima (série). Fotografias, 2024.
5. *Fog*. Calima (série). Fotografias, 2024.
6. *Oasis*. Nossas camas de areia (série). Fotografias, 2024.
7. *Oasis*. Nossas camas de areia (série). Fotografias, 2024.
8. *Margem Esquerda / Margem Direita*. Nossas camas de areia (série). Fotografias, 2024.
9. *Esqueleto*. Calima (série). Fotografias, 2024.
10. *Esqueleto*. Calima (série). Fotografias, 2024.
11. *Esqueleto*. Calima (série). Fotografias, 2024.
12. *Esqueleto*. Calima (série). Fotografias, 2024.
13. *Esqueleto*. Calima (série). Fotografias, 2024.
14. *Esqueleto*. Calima (série). Fotografias, 2024.

Pedro Motta

Pedro Motta (Belo Horizonte, 1977) graduou-se em desenho pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em 2002. Iniciou sua atividade artística pesquisando as estreitas relações entre cidade, indivíduo e natureza. Entre suas principais exposições individuais destacam-se: *Calima, Nossas Camas de Areia*, na Galeria Silvia Cintra + BOX 4 (Rio de Janeiro, 2024), *Uma nota só*, Casa Albuquerque, Brasília (Distrito Federal, 2021), *Estado da Natureza*, Centro Cultural Fiesp (São Paulo, 2019), *Naufração calado*, Bendana-Pinel Art Contemporain (Paris, 2018), *Natureza das coisas*, 9º BES Photo, Museu Coleção Berardo (Lisboa, 2013), *Reacción natural*, Centro de Exposiciones Subte (Montevideu, 2011) e no 27º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte/Bolsa Pampulha (Belo Horizonte, 2004).

Contemplado com o 6º Prêmio Marcantonio Vilaça (2017), a Bolsa ICCo/SP-Arte (2015), a residência Flora ars+natura (2013), o 9º BES Photo Museu Coleção Berardo (2011), o Prêmio Ibram de Arte Contemporânea (2011) e a Residency Unlimited/Nova York (2011). Seus trabalhos integram acervos de instituições como Pinacoteca do Estado de São Paulo, MAM-SP, MAM-RJ, MAM-BA, Masp, Sesc-SP, Museu de arte do Rio (MAR-RJ), Coleção Museu Berardo (Lisboa), Centro de Fotografia de La Intendência de Montevideo e Itaú Cultural.

Em 2008, lançou o livro *Paisagem submersa*, projeto realizado em conjunto com João Castilho e Pedro David, editora Cosac Naify. Em 2010, lançou o livro *Temprano* (Funarte), uma retrospectiva de mais de dez anos de percurso. Em 2018, lançou o livro *Natureza das coisas*, editora UBU, organizado por Rodrigo Moura, com textos críticos de Ricardo Sardenberg, Eduardo de Jesus, Agnaldo Farias, Ana Luisa Lima, Luisa Duarte, Nuno Ramos, Kátia Lombardi, Cauê Alves e José Roca.

As paisagens e espaços naturais e rurais da região do Campo das Vertentes, estado de Minas Gerais, são o foco das pesquisas mais recentes do artista, que vive em São João del Rei, Minas Gerais.

mottapedro@terra.com.br

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
© 2026 Pedro Motta

ADMIRÁVEL MUNDO NOVO

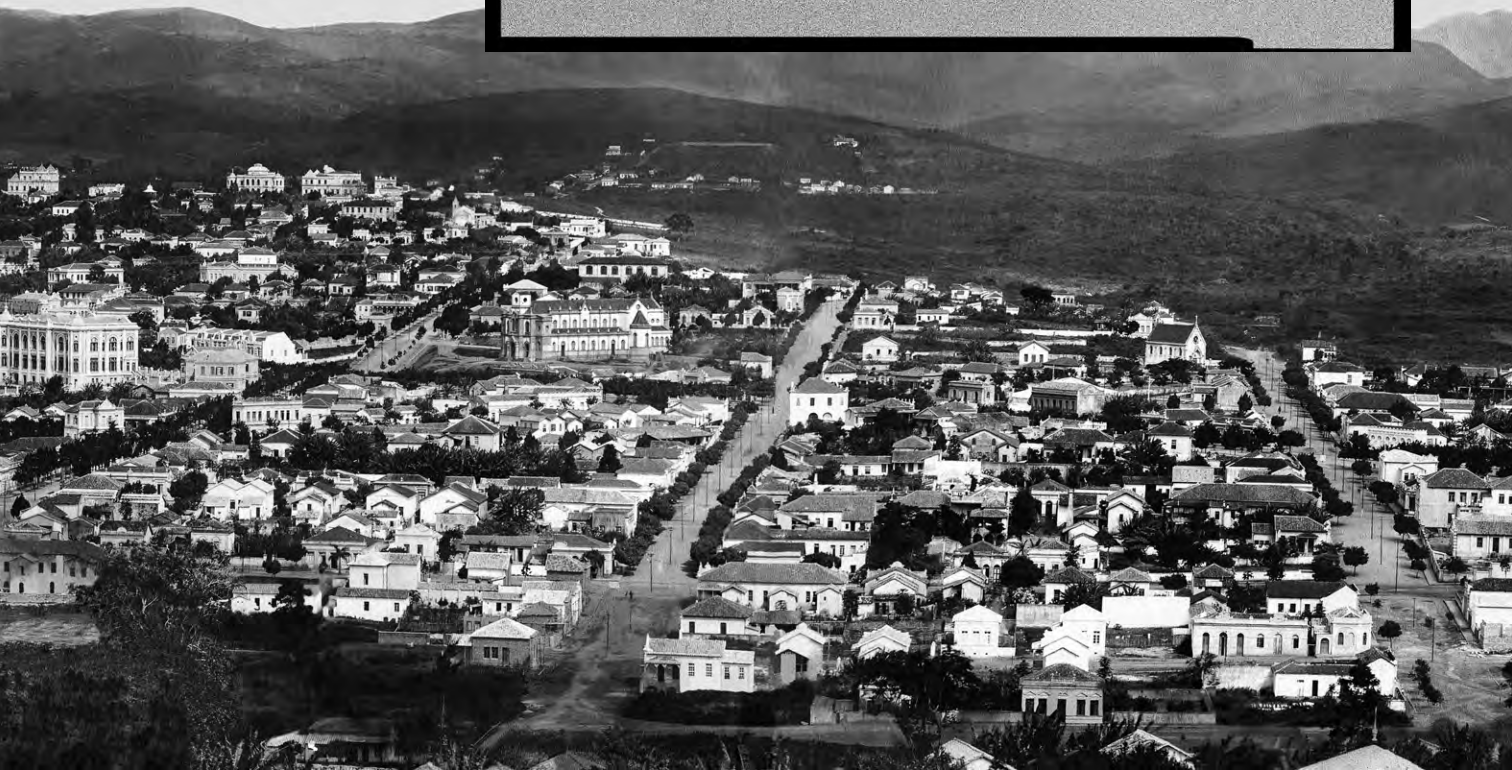
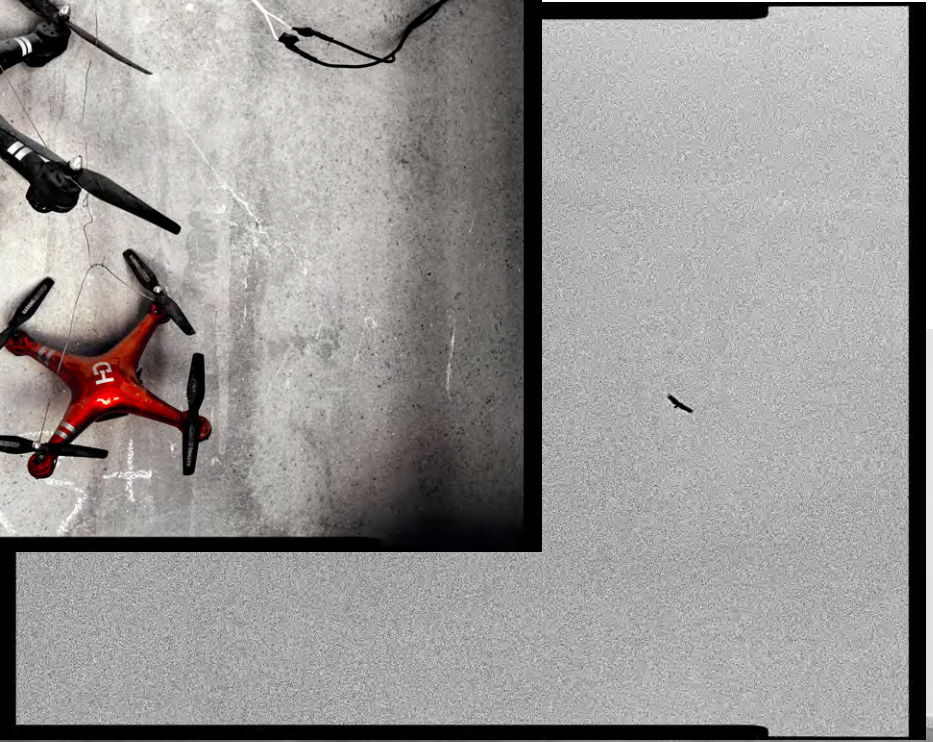
Daniel Moreira

Artista, Minas Gerais, Brasil

Uma fotografia panorâmica da cidade de Belo Horizonte, datada de 1908 e pertencente ao acervo do Museu Histórico Abílio Barreto, é o ponto de partida do ensaio de Daniel Moreira. Desenvolvido especialmente para esta edição da arte :lugar :cidade, *Admirável mundo novo* faz referência ao processo acelerado de urbanização da cidade. Usando um filme analógico infravermelho, que altera radicalmente as cores da cena fotografada, além de acentuar os brancos e os pretos, Daniel Moreira replicou, em uma nova panorâmica da cidade, a mesma perspectiva da fotografia histórica do começo do século XX.

No ensaio, Daniel Moreira trabalha com as duas panorâmicas: aquela restaurada pelo artista de uma Belo Horizonte que se perdeu nos tempos do “progresso”, enquanto a segunda traz um olhar sobre a cidade contemporânea em uma imagem embranquecida e pálida, tensionada por rosas, magentas e vermelhos radiantes que, no conjunto, criam um cenário fantástico, encantado. Na elaboração do ensaio, Daniel Moreira sobrepôs à paisagem da cidade, recortada, fragmentada, conflagrada, as imagens daqueles que habitam suas margens, assim como imagens de objetos cotidianos de uma Belo Horizonte que, frustrando a promessa de uma cidade possível, efetivou-se como uma quimera, um sonho que no território dos sonhos permanece.



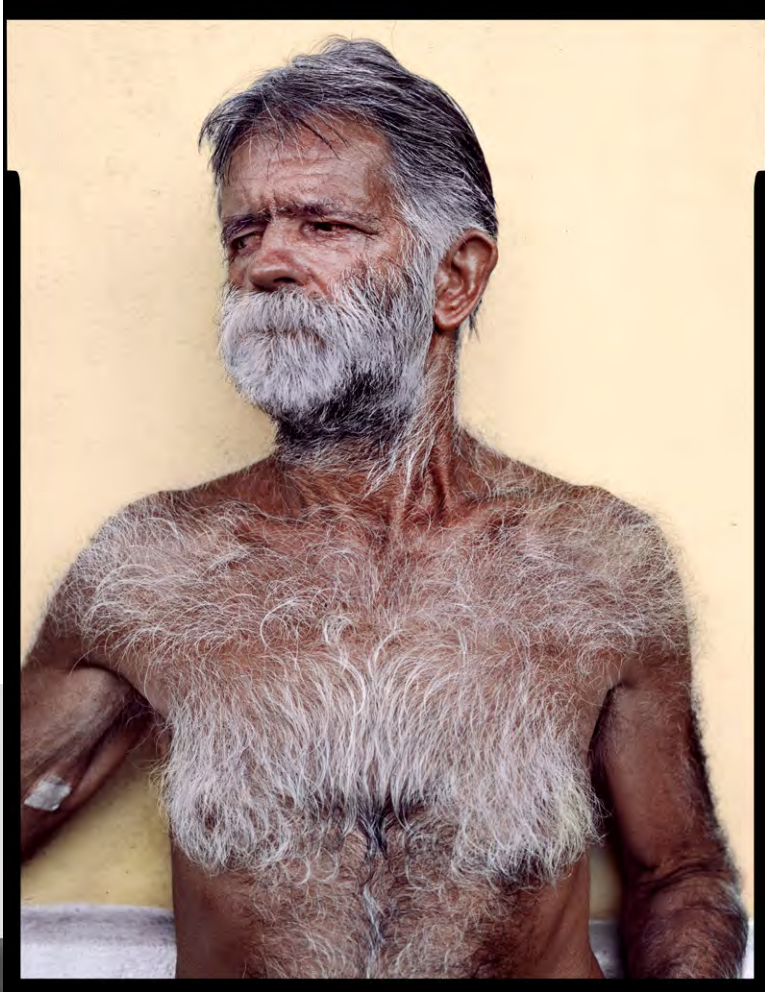




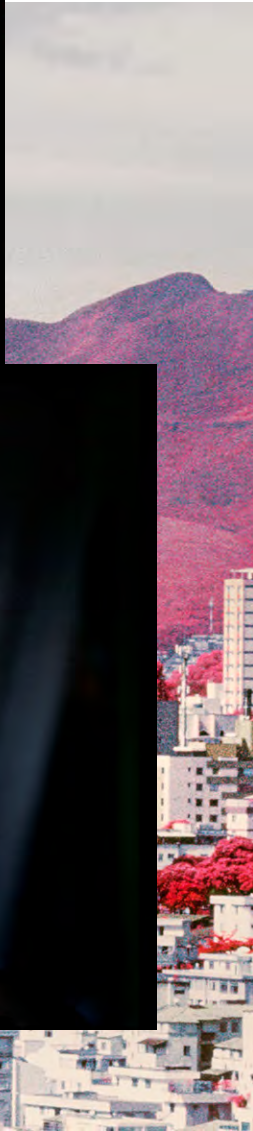
















Daniel Moreira

Nasceu em 1978 na cidade de Belo Horizonte. Graduado em Comunicação Social (Centro universitário Newton Paiva, 2009), Daniel Moreira tem exibido seus trabalhos em inúmeras exposições individuais e coletivas. Entre as mostras individuais, destaque para *Dilúvio* (Centro Cultural SESIMINAS BH, Belo Horizonte, 2025), *Bordas não brotam do nada* (Centro Cultural Unimed Minas, Belo Horizonte, 2024; Galeria Index, Brasília, 2023; e Lemos de Sá Galeria de Arte, Belo Horizonte, 2023), *Trilogia Limítrofe* (CCBB, Brasília, 2022; Espaço Cultural Marcantônio Vilaça, Centro Cultural TCU, Brasília, 2022; e Centro de Fotografia de Montevideo, Uruguai, 2020), *Sob o céu que nos protege* (Palácio das Artes, Belo Horizonte, 2018), e *Paisagem Ambulante 381* (Centro Cultural Fiesp, São Paulo, 2018; Câmera Sete, Fundação Clóvis Salgado, Belo Horizonte, 2015; Museu Guimarães Rosa, Codisburgo, Minas Gerais, 2015), entre outras individuais.

O trabalho de Daniel Moreira recebeu, entre outros prêmios, o XVI Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia (2021), Prêmio Nacional de Fotografia Pierre Verger (2019), XIV Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia (2014), além de ter sido finalista no Prêmio de Arte Conrado Wessel (2013). Suas obras integram os acervos do Museu de Arte de Brasília, Museu da Fotografia de Fortaleza, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro / Coleção Joaquim Paiva, Fundação Clóvis Salgado, Centro Cultural dos Correios do Rio de Janeiro e Museu de Artes Plásticas de Anápolis, Goiás. Daniel Moreira também publicou os seguintes livros com sua obra: *Bordas não brotam do nada* (2023), *O livro das ocupações* (2022), *Trilogia Limítrofe* (2022) e *Paisagem Ambulante 381* (2018).

<https://danielmoreira.art.br/> | contato@danielmoreira.art.br

A CIDADE IMAGINADA

Pedro Karp Vasquez

Artista, Rio de Janeiro, Brasil

Errer est humain, flâner est parisien.

Victor Hugo

Estudei Cinema na Sorbonne Nouvelle, em Paris, onde residi entre os anos de 1974 e 1979. Antes de partir, eu já realizara duas exposições individuais e participara de uma coletiva, assim como do Salão de Verão do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, expondo sempre obras fotográficas de natureza conceitual, inclusive com sequências, sistema que eu aprofundaria em Paris depois de participar de um workshop com Duane Michals, consagrado como mestre maior do gênero.

Como não era bolsista nem dispunha de dinheiro de família, eu sobrevivia graças aos *petis boulots* reservados aos estudantes e aos imigrantes modestos sem a devida *Carte de Travail*, mas que eram tolerados pelas autoridades em virtude do caráter transitório e pouco atrativo: faxina, pintura de paredes, lavagem de vidros, passear cachorros, tomar conta de crianças e todo tipo de bico. Situação ironizada por Jô Soares na figura de Sebá, “o último exilado em Paris”, que ao telefonar para casa informava em seu hilário patoá: “*Je vis de bec*”. Expressão inteiramente incompreensível para um francês. Quando havia um intervalo maior entre um trabalho e outro, eu

costumava levar a câmera para fazer algumas fotos por puro prazer, por mera distração, já que considerava minha verdadeira produção artística as seqüências e as séries de natureza conceitual. Infelizmente eu não costumava levar a câmera para a faculdade, tolice que me impediu de retratar meus professores, entre os quais se destacavam algumas figuras de proa do célebre *Cahiers du Cinéma*, como Pascal Kané, que dirigiu mais de 20 filmes, inclusive a obra de estreia de Juliette Binoche, *Liberty Belle* (1983), Michel Marie, autor do antológico *La Nouvelle Vague - Une école artistique* (Nathan, 1997), assim como do *Dicionário teórico e crítico de cinema*, escrito em parceria com Jacques Aumont e publicado no Brasil pela Texto & Grafia, em 2009 (depois pela Papyrus, em 2016), e Serge Toubiana, que visitou o Brasil em julho de 2015 na condição de curador da exposição *Truffaut: um cineasta apaixonado*, realizada no Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

A diferença fundamental entre o meu caso e o dos exilados latino-americanos que viviam na França no mesmo período com a dos escritores norte-americanos que lá viveram no entreguerras era o fato de que nós precisávamos trabalhar e os ianques não, pelo menos não em trabalhos braçais. Mesmo aqueles que passaram apertos financeiros durante algum tempo, como Hemingway e Henry Miller, nunca tiveram que pegar no pesado, pois publicavam um artigo ou um conto nos EUA e conseguiam dinheiro para sustentá-los por meses a fio em virtude da alta valorização do dólar em relação ao franco francês. Ou então conseguiam um troco com compatriotas endinheirados que viviam na Europa, como Peggy Guggenheim e o casal Sara e Gerald Murphy, ou com os aristocratas franceses que ainda tinham condições de exercer o mecenato, como os condes Charles e Marie-Laure de Noailles, financiadores dos primeiros filmes de Man Ray. Ao passo que nós precisávamos trabalhar e mesmo os mais abonados, que recebiam algum dinheiro de casa, saíam perdendo no câmbio de moeda em virtude da desvalorização do cruzeiro em relação ao franco e ao dólar.

Eu não tinha, portanto, a possibilidade de flunar despreocupadamente por Paris pensando nos escritores, nos poetas, nos fotógrafos e nos cineastas que haviam celebrado suas belezas. Eu não passeava, limitava-me a me deslocar de um ponto como um cidadão comum, indo de um trabalho a outro ou de um trabalho para a faculdade e vice-versa. Porém isso não

me incomodava nem me desagradava, já que me alinhava entre os inimigos da ociosidade e só pretendo parar de trabalhar em caso de morte ou de doença incapacitante. Além disso, como gosto de caminhar, sempre que o tempo e a distância o permitiam eu renunciava ao metrô e fazia o percurso a pé, o que, por sinal, é a melhor maneira de se absorver a aura verdadeiramente mágica de Paris.

Existe a Paris dos monumentos célebres, do esplendor arquitetônico e das hordas de turistas, e a Paris singela só conhecida por seus habitantes anônimos e modestos, preocupados apenas em tocar as tarefas do dia a dia da melhor maneira possível. É a Paris daqueles que nunca visitaram o Louvre e nunca subiram na Torre Eiffel, da mesma forma que existe um Rio habitado por gente que nunca tomou o bondinho do Pão de Açúcar ou o do Corcovado. Foi essa Paris que eu fotografei ao sabor dos atalhos tomados ao acaso para encurtar a distância entre uma faxina e outra.

É bem verdade que um dos meus atalhos prediletos não correspondia a esse perfil neutro, sendo, ao contrário, bastante turístico, o Jardim de Luxemburgo, que eu atravessava com frequência vindo de Montparnasse em direção ao Boulevard Saint-Michel. Chegando à rua Monsieur-le-Prince, eu costumava comprar um super hot dog (expandido, com duas salsichas) e uma latinha de Coca-Cola, regressando ao jardim para lanchar devidamente acomodado em uma das cadeiras metálicas “Sénat”, antes alugadas e que, justamente no ano que lá cheguei (1974), passaram a ser gratuitamente disponibilizadas para o público por decisão do Senado, que comprou todo o estoque disponível do último concessionário. Eu ignorava então que ali pertinho, no número 10 da rua Monsieur-le-Prince, situava-se o Museu Casa Auguste Comte, filósofo que tanta influência exerceu sobre os primeiros tempos da República brasileira, a ponto de inspirar o dístico de nossa bandeira: “Ordem e Progresso”. Malévola distorção do ideário positivista que preconizava em verdade: “O Amor por princípio, a Ordem por base, e o Progresso por fim”. Contudo, notoriamente incapazes de amar, os militares que destronaram o imperador Pedro II eliminaram o amor da proposta original de Comte. Mas essa é outra história, que não tem nada a ver com minha relação fotográfica com Paris...

Em todas as diferentes listas de cidades mais fotografadas do mundo, Paris figura entre as cinco mais, quase sempre em primeiro lugar. Assim sendo, sempre tive perfeita consciência de que se há uma coisa que a “Cidade Luz” realmente não necessita é mais um fotógrafo, clicando pela milésima vez suas propaladas maravilhas. Além disso, eu conhecia bastante bem o trabalho dos grandes fotógrafos que se esquivaram dos pontos turísticos para registrar a verdadeira alma parisiense, tais como Robert Doisneau, Cartier-Bresson, Kertész, Izis, Jean-Philippe Charbonnier, Brassai e Jacques-Henri Lartigue. Limitei-me, portanto, a fotografar a cidade por puro encantamento, como o poeta lírico que reage em forma de poesia aos diferentes estímulos que despertam sua criatividade, sendo que no meu caso tais estímulos eram, evidentemente, na maioria dos casos, visuais, muito embora também pudessem ter origens sutis e invisíveis, como os “*Equivalents*” de Alfred Stieglitz, que buscavam materializar fotograficamente seus sentimentos íntimos.

Consegui conservar adequadamente meus negativos durante cerca de meio século, porém, recentemente perdi boa parte deles, destruídos pelas condições climáticas adversas às quais eles resistiram bravamente durante tantos anos. Foi uma pequena catástrofe doméstica, sem dúvida alguma, mas não desesperei, pois tinha conhecimento do incêndio que volatizou parte dos arquivos de Miguel Rio Branco, quando ele residia em Salvador, e do grande terremoto de São Francisco, em 1906, que destruiu quase todo o acervo de Carleton Watkins. Miguel soube tirar proveito do desastre, reaproveitando em novos trabalhos alguns dos slides desfigurados pelas chamas. Carleton Watkins não resistiu ao golpe e, dez anos depois do sinistro, acabou seus dias no Napa State Hospital for the Insane. Eu fiquei no meio dos dois, aceitando a perda dos negativos com estoicismo, encarando-a como uma espécie de inesperada “Curadoria do Destino”. Alinhando-me junto àqueles que acreditam que “o que não tem solução, solucionado está”, confiei o tratamento (por meio de digitalização) dos negativos ainda passíveis de recuperação aos cuidados de Thiago Barros, profissional de grande competência e sensibilidade, a quem sou eternamente devedor em virtude do resgate destas singelas vistas parisienses que aqui compartilho com vocês, por intermédio da revista arte :lugar :cidade.



























Legenda das imagens

1. *Paris 1 - Canal Saint Martin*

2. *Paris 2 - Boulevard Raspail*

3. *Paris 3 - Jardin du Luxembourg*

4. *Paris 4 - Le chat noir*

5. *Paris 5 - Les amoureux*

6. *Paris 6 - Jardin des Plantes*

7. *Paris 7 - Puces de Vanves*

8. *Paris 8 - A hora é essa*

9. *Paris 9 - La Closerie de Lilas*

10. *Paris 10 - Forum des Halles*

11. *Paris 11 - Jardin du Luxembourg*

12. *Paris 12 - A cidade imaginada*

13. *Paris 13 - Relembrando*

Pedro Karp Vasquez

É escritor, fotógrafo e curador, autor de 30 livros, entre os quais figuram: *Dom Pedro II e a Fotografia no Brasil*; *Fotógrafos Alemães no Brasil do Século XIX*; *O Brasil na Fotografia Oitocentista*; *Dicionário Técnico da Fotografia Clássica* - consideradas obras de referência. Formado em Cinema pela Université de la Sorbonne, é mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense, e trabalha como editor de literatura nacional na Editora Rocco. Como administrador cultural, foi responsável pela criação do Instituto Nacional da Fotografia da Funarte, assim como do Departamento de Fotografia, Vídeo & Novas Tecnologias do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; tendo sido também diretor do Solar do Jambuí. É membro titular do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, do Instituto Histórico e Geográfico de Niterói e do Pen Clube do Brasil.

bambuvasquez@gmail.com

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
© 2026 Pedro Karp Vasquez

:ARTIGOS

O corpo não sai da cidade: transferência, arte pública e experiência urbana

The body does not leave the city: transference, public art, and urban experience

El cuerpo no sale de la ciudad: transferencia, arte público y experiencia urbana

Rodrigo Gonçalves dos Santos

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

RESUMO

Transferência, noção cara ao campo da psicanálise, é aqui deslocada para pensar a experiência urbana como campo sensível atravessado por corpo, memória e espaço. O ensaio aborda a transferência como dinâmica relacional que se atualiza corporalmente no contato com a cidade, não como mecanismo interpretativo, mas como acontecimento vivido. Em diálogo com estudos do corpo, pensamento urbano, práticas artísticas contemporâneas e abordagens fenomenológicas da experiência, o texto afirma o corpo como arquivo e método, lugar onde a cidade se deposita, insiste e se reinscreve. A cidade é compreendida como campo ativo de forças, no qual sobrevivências históricas e normativas emergem como atmosferas, fricções e deslocamentos perceptivos. A arte pública e a performance urbana aparecem como operadores que sustentam esse campo, reorganizando regimes de visibilidade e presença. A análise de ações do Desvio Coletivo evidencia como o corpo coletivo produz uma escrita urbana situada, articulando a transferência urbana à noção de corpografia urbana como grafia viva da experiência na cidade.

Palavras-chave: transferência, corpo, cidade, arte pública, corpografia urbana

ABSTRACT

Transference, a notion central to the field of psychoanalysis, is here displaced in order to think of urban experience as a sensitive field traversed by body, memory, and space. The essay approaches transference as a relational dynamic that becomes bodily actualized in contact with the city—not as an interpretive mechanism, but as a lived event. In dialogue with body studies, urban thought, contemporary artistic practices, and phenomenological approaches to experience, the text affirms the body as archive and method, a place where the city settles, insists, and reinscribes itself. The city is understood as an active field of forces in which historical and normative survivals emerge as atmospheres, frictions, and perceptual displacements. Public art and urban performance appear as operators that sustain this field, reorganizing regimes of visibility and presence. An analysis of actions by Desvio Coletivo demonstrates how the collective body produces a situated urban writing, articulating urban transference with the notion of urban corpography as a living script of experience in the city.

Keywords: transference, body, city, public art, urban corpography

RESUMEN

La transferencia, noción central del campo del psicoanálisis, se desplaza aquí para pensar la experiencia urbana como un campo sensible atravesado por cuerpo, memoria y espacio. El ensayo aborda la transferencia como una dinámica relacional que se actualiza corporalmente en el contacto con la ciudad, no como un mecanismo interpretativo, sino como un acontecimiento vivido. En diálogo con los estudios del cuerpo, el pensamiento urbano, las prácticas artísticas contemporáneas y los enfoques fenomenológicos de la experiencia, el texto afirma el cuerpo como archivo y método, lugar donde la ciudad se deposita, insiste y se reinscribe. La ciudad es comprendida como un campo activo de fuerzas en el que las supervivencias históricas y normativas emergen como atmósferas, fricciones y desplazamientos perceptivos. El arte público y la performance urbana aparecen como operadores que sostienen este campo, reorganizando regímenes de visibilidad y presencia. El análisis de acciones del Desvio Coletivo muestra cómo el cuerpo colectivo produce una escritura urbana situada, articulando la transferencia urbana con la noción de corpografía urbana como grafía viva de la experiencia en la ciudad.

Palabras clave: transferencia, cuerpo, ciudad, arte público, corpografía urbana

Trabalho submetido: 15/01/2026
Aprovado: 04/04/2026

Rodrigo Gonçalves dos Santos é professor associado do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina. É docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PósARQ) da UFSC. É membro do Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil (GEAP-BR). Graduado em arquitetura e urbanismo (1999), é mestre em engenharia de produção - Gestão Integrada do Design (2003) e doutor em educação (2011) pela Universidade Federal de Santa Catarina.

<https://orcid.org/0000-0002-4681-3117> | rodrigo.goncalves@ufsc.br

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> © 2026 Rodrigo Gonçalves dos Santos

Transferência: a insistência do passado no corpo do presente

Transferência é uma noção cara à psicanálise porque toca um ponto sensível da experiência humana: o fato de que o presente nunca se apresenta sozinho. Algo sempre o acompanha, o atravessa, o desloca. Não se trata de uma simples recordação do que foi vivido, nem de uma memória organizada em narrativa, mas de uma insistência — algo do passado que retorna sem pedir permissão, sem se anunciar como passado, atualizando-se no corpo, no afeto, no modo de estar em relação. Na prática psicanalítica, a transferência não é algo que se produz por vontade nem por explicação. Ela acontece. Dá-se quando, no encontro com o analista, algo do passado do sujeito começa a agir no presente, sem se anunciar como lembrança. Afetos, expectativas, desconfianças, idealizações ou resistências que não dizem respeito à pessoa do analista se atualizam ali como se dissessem. O analista torna-se lugar — não de respostas, mas de retorno. A transferência é esse movimento pelo qual o sujeito fala, sente e reage como se algo antigo estivesse novamente em jogo, ainda que sob novas formas. Ela nomeia uma dinâmica relacional, um campo no qual tempos distintos se dobram uns sobre os outros. O que retorna não é o passado tal como aconteceu, mas aquilo que nele permaneceu inconcluso, não simbolizado, não encerrado. A transferência indica que a experiência não se organiza segundo uma linearidade temporal estável, mas segundo uma temporalidade espessa, feita de sobreposições, retornos e deslocamentos.

Desde suas primeiras formulações, a psicanálise reconheceu que a transferência não era um ruído a ser eliminado, mas o próprio lugar onde algo essencial se jogava. Aquilo que se atualiza na transferência não é um erro da relação, mas sua condição. O sujeito se vê afetado por algo que não domina, algo que não escolheu conscientemente, mas que ainda assim orienta seus gestos, suas expectativas, suas reações. Sente antes de compreender. Responde antes de interpretar. O corpo se adianta à palavra. Esse adiantamento do corpo é decisivo. A transferência não se instala primeiramente no discurso, mas na afecção. Aqui, afecção não designa um sentimento identificável ou um estado psicológico nomeável. Refere-se ao

modo como um corpo é atingido, tocado ou modificado por aquilo que encontra, antes de qualquer interpretação consciente. A afecção precede o afeto e a emoção: é uma variação sensível, muitas vezes mínima, no modo de estar, uma inflexão corporal que ocorre antes de poder ser traduzida em linguagem. Trata-se do registro primeiro da experiência, no qual algo já se deslocou no corpo, embora ainda não possa ser plenamente dito.

Quando a psicanálise nomeia esse fenômeno, não o faz para traduzi-lo integralmente em linguagem, mas para sustentar um campo onde ele possa ser escutado. A transferência não é algo a ser resolvido rapidamente, mas algo a ser habitado. Interpretá-la cedo demais seria uma forma de defesa contra o desconforto do não-saber. Ela exige tempo, permanência, atenção ao que se repete sem se explicar. Em sua formulação clássica, a transferência foi reconhecida como o reaparecimento, no vínculo atual, de relações fundamentais anteriores. O que se transfere não é alguém por outro alguém, mas um modo de relação: uma forma recorrente de endereçamento, de expectativa, de posicionamento diante do outro, do saber, da autoridade, do desejo. A transferência não pertence à pessoa do outro, mas à posição que ele ocupa no campo relacional. Esse deslocamento é fundamental. Ele impede que a transferência seja reduzida a uma leitura psicologizante ou personalista. O outro não é a causa da transferência; ele é o suporte de sua atualização. Algo se dirige a ele como se ali houvesse um saber, uma resposta, uma garantia. Essa suposição não é racional; ela é estrutural. O vínculo se organiza a partir dela, mesmo quando o sujeito não a reconhece conscientemente. A transferência não está “dentro” do sujeito; ela emerge no entre, no espaço compartilhado, no campo que se forma entre corpos. Onde há relação, há possibilidade de transferência. Onde há expectativa, há retorno. Onde há repetição, há algo que ainda pede elaboração.

Essa compreensão permite pensar a transferência para além do dispositivo clínico sem esvaziar sua força conceitual. Ao contrário, amplia-se seu alcance. A transferência passa a ser reconhecida como uma dinâmica existencial, inscrita no modo como os sujeitos

se relacionam entre si e com o mundo. Ela atravessa relações afetivas, pedagógicas, institucionais, artísticas. Essa estrutura se manifesta de maneira particularmente evidente no corpo. O corpo reage, se antecipa, se defende, se expõe. Há algo no corpo que responde antes que o pensamento se organize. A transferência é sentida antes de ser compreendida. Ela se inscreve nos gestos mínimos: no modo de ocupar o espaço, na distância mantida ou reduzida, no ritmo da fala, no silêncio que se instala. O corpo guarda aquilo que não foi simbolizado. Essa guarda não é um armazenamento passivo. O corpo não conserva o passado como arquivo morto, mas como potência ativa de retorno. O passado insiste porque não passou completamente. Ele se atualiza no presente sob novas formas, nem sempre reconhecíveis como tais e a transferência é o nome dessa atualização. Pensar a transferência nesse registro implica reconhecer que a experiência nunca é “limpa”. O presente é sempre atravessado por restos, por sobrevivências, por camadas que não se deixaram apagar. É nesse ponto que a articulação com o corpo e com a cidade se torna não apenas possível, mas necessária. Se a transferência nomeia a insistência do passado no presente, também os espaços e os territórios carregam camadas de história que não se deixam apagar. A cidade não é apenas um conjunto de formas construídas; ela é um campo de memória viva, atravessado por conflitos, apagamentos, sobrevivências. O corpo, ao atravessá-la, entra em contato com essas camadas, mesmo quando não as reconhece explicitamente.

Alguns lugares nos incomodam sem razão aparente. Outros nos acolhem de modo inesperado. Certos espaços produzem silêncio, retração, aceleração ou medo. Essas reações não são arbitrárias. Elas se produzem porque o corpo transfere para o espaço afetos, expectativas e memórias que não pertencem apenas à experiência individual, mas a uma história compartilhada. O espaço, por sua vez, devolve ao corpo essas camadas sob forma de sensação. Nesse sentido, a transferência pode ser pensada como dinâmica espacial. O corpo não se relaciona com a cidade como observador externo, mas como superfície sensível de inscrição. A cidade atravessa o corpo tanto quanto o corpo atravessa a cidade. A experiência urbana é

sempre transferencial porque sempre atualiza algo que antecede o encontro imediato. Essa compreensão desloca o foco da interpretação para a experiência. Não se trata de explicar por que um espaço afeta, mas de reconhecer que ele afeta porque carrega tempos que ainda operam. A transferência urbana não é metáfora da transferência clínica; é uma extensão rigorosa de sua lógica fundamental: a de que o presente é sempre habitado por aquilo que não encontrou ainda um lugar simbólico estável.

Pensar aqui na noção de transferência não funciona como introdução técnica, mas como chão conceitual sensível. Ela afirma que pensar corpo e cidade exige lidar com aquilo que retorna, com aquilo que insiste, com aquilo que se repete sem se deixar reduzir à explicação. A transferência nomeia esse retorno e convida a escutá-lo, não para neutralizá-lo, mas para compreender o que nele ainda pede lugar. Ao deslocar a transferência para esse campo ampliado, preserva-se sua radicalidade. Não se trata de diluí-la, mas de levá-la às últimas consequências: reconhecer que o sujeito não controla plenamente suas relações, que o corpo guarda aquilo que não foi dito, e que a cidade, como campo vivido, participa ativamente dessa dinâmica. A transferência, assim compreendida, torna-se chave para pensar a experiência urbana como espaço espesso, atravessado por tempos múltiplos, onde corpo e cidade se constituem mutuamente.

Antes do saber, o campo: corpo, percepção e transferência como condição de experiência

Merleau-Ponty (1999) afirma, de modo insistente, que o mundo não é aquilo que penso, mas aquilo que vivo. Essa afirmação desloca radicalmente a primazia do pensamento abstrato e recoloca o corpo no centro da experiência. O corpo não é um objeto entre outros, nem um suporte para a consciência; ele é o meio pelo qual há mundo. Percebe antes de refletir, responde antes de interpretar, envolve-se antes de compreender. Toda tentativa de pensar a experiência a partir de um ponto externo — aquilo que o filósofo chama de pensamento de sobrevoos — empobrece o fenômeno ao subtrair dele

sua espessura vivida. Esse deslocamento é decisivo para compreender a transferência fora de um enquadramento restrito à clínica. O que se transfere não é, em primeiro lugar, um conteúdo psíquico claramente identificável, mas uma forma de relação que se atualiza no presente. O corpo responde a uma situação atual mobilizando recursos sedimentados ao longo do tempo. A transferência, nesse sentido, não se acrescenta à experiência: ela é uma de suas formas de acontecimento.

Em *Perceber o (in)visível* (Santos, 2018), a investigação da percepção conduziu à constatação de que o visível jamais se sustenta sozinho. O que aparece só aparece porque algo se oculta. Toda percepção é atravessada por ausências, lacunas, zonas de indeterminação que não fragilizam a experiência, mas lhe conferem densidade. Ver não é captar um dado transparente, mas sustentar uma tensão entre presença e ausência. O invisível não é o oposto do visível; é sua nervura. Essa concepção de percepção permite compreender a transferência como um fenômeno que opera nesse mesmo regime de espessura. O que retorna na experiência não se apresenta como imagem nítida do passado, mas como pressão sensível, como tonalidade afetiva, como inclinação corporal. A experiência atual torna-se o lugar onde tempos distintos se dobram uns sobre os outros.

A psicanálise, em seu núcleo mais rigoroso, sempre esteve atenta a esse modo de repetição. Antes de se constituir como um corpo de conceitos estabilizados, ela se afirmou como prática de escuta do que insiste sem se dizer. Herrmann (1991) observa que a psicanálise não se funda na aplicação de um saber pronto sobre o outro, mas na atenção às formas pelas quais o sentido se produz na experiência, muitas vezes à revelia da intenção consciente. O que se repete não é o passado em si, mas uma lógica relacional que atravessa o presente. Essa lógica não se inscreve apenas no discurso; ela se manifesta corporalmente. O corpo guarda sem precisar lembrar. Ele sabe sem precisar formular. Cada gesto atual carrega consigo uma história que não se organiza como narrativa, mas como estilo, como ritmo, como modo de estar. Merleau-Ponty (1999) descreve o corpo

como memória sedimentada, como espessura temporal incorporada. O passado não está atrás de nós; ele pesa sobre o presente como possibilidade e como limite. Essa compreensão se aproxima de modo contundente das reflexões reunidas no *Atlas do Corpo e da Imaginação* (Tavares, 2013). Ali, o corpo não aparece como entidade fechada ou unidade estável, mas como território em permanente reinscrição. Corpo atravessado por forças culturais, políticas, imaginárias; corpo que não apenas recebe marcas, mas as transforma. O corpo não contém a memória como arquivo; ele é memória em ato, memória que se atualiza a cada encontro.

Pensar a transferência a partir desse horizonte implica deslocá-la definitivamente de uma concepção estritamente psicológica. Ela passa a ser compreendida como fenômeno existencial, inscrito no modo como o corpo habita o mundo. Certas situações nos afetam de maneira desproporcional ao que vemos porque não respondemos apenas ao que está diante de nós, mas ao que essa situação reacende em nós. O corpo reconhece antes que o pensamento compreenda. Essa dinâmica se torna particularmente evidente na relação com os espaços. O espaço não é neutro, nem indiferente à experiência. Ele é constituído por camadas temporais sobrepostas, por usos reiterados, por marcas que não se apagam mesmo quando invisíveis. O corpo que atravessa um espaço não encontra apenas formas; encontra vestígios. Algo naquele espaço convoca, inquieta, acolhe ou repele. Não por seu significado explícito, mas por sua capacidade de entrar em ressonância com uma história incorporada.

A cidade pode ser pensada como campo perceptivo saturado de memórias que não pertencem exclusivamente a indivíduos isolados. Há uma memória urbana que se manifesta como atmosfera, como ritmo, como densidade sensível. A experiência do espaço urbano é sempre atravessada por sobrevivências: gestos, trajetos, usos e interditos que insistem no presente mesmo quando não reconhecidos como tais. A transferência urbana se dá quando um espaço devolve ao corpo algo que ele não sabia que carregava. Essa devolução não se apresenta como explicação, mas como sensação. Um incômodo difícil de nomear. Uma familiaridade inesperada. Um

desvio no percurso habitual. O corpo reage antes de interpretar. A transferência opera aí como deslocamento do esquema corporal, como perturbação do automatismo perceptivo. O espaço deixa de ser pano de fundo e passa a interpelar, o que encontra forte ressonância na atitude fenomenológica. Merleau-Ponty (1999) descreve a tarefa do pensamento como retorno ao mundo vivido, não para capturá-lo conceitualmente, mas para descrevê-lo em sua ambiguidade constitutiva. A descrição fenomenológica não busca reduzir o fenômeno; busca mantê-lo aberto, preservando sua espessura e sua instabilidade.

É nesse ponto que o corpo se afirma como método, não como metáfora, mas como prática epistemológica. Pensar a partir do corpo implica aceitar que o conhecimento não avança apenas pela acumulação de conceitos, mas por deslocamentos perceptivos. Algo precisa afetar para poder ser pensado. Algo precisa ser vivido para poder ser elaborado. A transferência, compreendida nesse registro, deixa de ser um conceito restrito a um campo disciplinar e passa a operar como chave transversal nomeando o momento em que o corpo, diante de uma situação presente, é atravessado por forças que excedem o aqui-e-agora. O *Atlas do Corpo e da Imaginação* (Tavares, 2013) reforça essa compreensão ao apresentar o corpo como lugar de inscrição e de criação. O corpo não apenas sofre a transferência; ele a transforma. Ao atualizar o passado no presente, abre-se a possibilidade de deslocamento. Sustentar a transferência é sustentar a ambiguidade, a incompletude, a abertura do fenômeno. Assim, a transferência não se apresenta como algo a ser resolvido, mas como algo a ser habitado. Ela indica que a experiência não se reduz ao que vemos, nem ao que dizemos, mas se produz na dobra entre corpo, tempo e mundo. Pensar a partir desse lugar é aceitar que o conhecimento nasce do contato, da fricção, da exposição ao sensível. O que permanece é a afirmação fundamental de que não há experiência sem corpo, e não há corpo fora de um campo que o afeta. A transferência nomeia esse campo quando ele se torna sensível, quando deixa de operar silenciosamente e passa a exigir atenção.

Corpo, cidade e arte: o campo transferencial no espaço público

O corpo nunca encontra a cidade como uma superfície neutra. Ao atravessar ruas, praças, edifícios e vazios urbanos, ele não se limita a registrar formas, escalas ou funções. Algo mais profundo se coloca em jogo: a cidade convoca, devolve, pressiona. O corpo responde não apenas ao que está visível, mas àquilo que insiste como vestígio, como resto, como memória incorporada. É nesse entrelaçamento que a transferência se desloca do âmbito estritamente intersubjetivo para se afirmar como fenômeno espacial.

Merleau-Ponty (1999) nos oferece um ponto de partida decisivo ao afirmar que o espaço não é um recipiente onde os corpos se alojam, mas algo que se constitui na própria experiência corporal. O espaço é vivido antes de ser medido. Ele se organiza a partir de direções, distâncias sentidas, zonas de atração e de repulsa. Caminhar pela cidade não é deslocar um corpo geométrico; é atualizar um modo de habitar o mundo. Dessa maneira, podemos deslocar radicalmente a noção de experiência urbana. A cidade deixa de ser entendida como cenário ou pano de fundo e passa a ser reconhecida como campo ativo, saturado de temporalidades sobrepostas. Cada esquina carrega histórias que não se oferecem como narrativas lineares, mas como atmosferas. O corpo reconhece essas atmosferas antes de qualquer interpretação consciente. A transferência urbana acontece exatamente aí: quando o presente é atravessado por forças que não pertencem apenas ao agora.

Em *Perceber o (in)visível* (Santos, 2018), a cidade foi pensada como um tecido de presenças e ausências, onde o visível é sempre sustentado por aquilo que não se mostra diretamente. Certos espaços urbanos produzem estranhamento não por sua forma, mas por aquilo que parecem esconder. Outros produzem acolhimento sem que saibamos explicar por quê. O corpo percebe essas diferenças não como dados objetivos, mas como variações de intensidade, respondendo a um espaço porque algo naquele espaço toca uma camada sensível já existente. Não se trata de uma memória individual isolada, mas de uma memória que se forma na relação entre corpo e cidade. Há uma historicidade do espaço que se inscreve nos gestos

cotidianos: trajetos repetidos, desvios evitados, permanências prolongadas, zonas de silêncio. A cidade, por sua vez, torna-se legível não apenas por seus planos e projetos, mas por esses mapas corporais que a atravessam. O encontro entre corpo e cidade é sempre um encontro entre memórias que não coincidem perfeitamente. Essa não coincidência é fundamental. Ela impede que a experiência urbana se reduza à funcionalidade ou ao reconhecimento imediato. Quando um espaço urbano provoca desconforto, inquietação ou silêncio, algo da transferência se atualiza. O corpo percebe uma dissonância entre o que se apresenta e o que insiste. Essa dissonância não é um erro; é um sinal. Indica que o espaço mobiliza camadas de experiência que não foram inteiramente simbolizadas.

A psicanálise, quando pensada para além do dispositivo clínico, oferece uma chave potente para compreender esse fenômeno. Herrmann (1991) observa que a repetição não é mera reprodução do passado, mas tentativa de elaboração. O que retorna, retorna porque não encontrou ainda um lugar simbólico estável. Na cidade, essa repetição se manifesta como insistência espacial: certos conflitos retornam sob novas formas, certas exclusões reaparecem travestidas de renovação, certas memórias são apagadas apenas para ressurgirem como tensão latente. O corpo percebe essas operações antes de compreendê-las politicamente. Ele sente quando um espaço foi higienizado, quando uma presença foi expulsa, quando uma história foi silenciada. Não como dado objetivo, mas como alteração no modo de habitar. Caminhar torna-se mais rápido, o olhar se esquiva, o corpo evita a permanência. A transferência urbana se manifesta como reconfiguração do esquema corporal diante do espaço.

É nesse ponto que a arte pública se torna um operador sensível fundamental. Não porque ela explique a cidade, mas porque pode interferir no campo transferencial. Uma intervenção artística no espaço urbano não atua apenas no plano visual; ela reorganiza relações de proximidade, tempo e atenção. Ao interromper a rotina perceptiva, ela faz com que o corpo se dê conta de algo que já estava ali, mas permanecia naturalizado. A arte pública, quando compreendida nesse registro, não se apresenta como objeto a ser

contemplado, mas como situação a ser vivida. Ela não acrescenta um significado à cidade; ela desestabiliza os significados existentes. Ao fazer isso, ativa transferências latentes. O corpo se vê obrigado a negociar novamente sua relação com o espaço. Algo do passado urbano retorna sob forma sensível. Essa operação exige cautela ética. Sustentar um campo transferencial no espaço público não significa impor uma leitura ou conduzir uma experiência. Significa criar condições para que o corpo do outro possa entrar em relação com aquilo que insiste. A obra não responde; ela convoca. Não resolve o conflito; torna-o perceptível.

A cidade é feita de camadas que não se apagam completamente. Demolições, reformas, gentrificações e requalificações não eliminam o passado; apenas o deslocam. O corpo, ao percorrer esses espaços, percebe essas sobrevivências como ruído, como falha, como resto. A transferência urbana se dá exatamente nessa falha. Não é o monumento oficial que mobiliza o corpo, mas o detalhe fora de lugar, a ruína não resolvida, o edifício abandonado, o vazio que insiste. Esses lugares funcionam como pontos de condensação afetiva. Algo ali atrai ou repele sem explicação imediata. O corpo se detém, desacelera, hesita. A experiência deixa de ser transparente. Aplicada à cidade, essa perspectiva sugere que a arte pública mais potente não é aquela que harmoniza o espaço, mas aquela que mantém visível a fricção. O corpo, nesse processo, não é espectador passivo. Ele é o lugar onde a transferência se atualiza. Caminhar, parar, tocar, olhar, evitar: cada gesto é uma resposta sensível ao campo urbano. A cidade se escreve no corpo ao mesmo tempo em que o corpo reinscreve a cidade. Não há exterioridade possível. O *Atlas do Corpo e da Imaginação* (Tavares, 2013) reforça essa ideia ao apresentar o corpo como superfície de inscrição coletiva. O corpo carrega marcas que não são apenas individuais. Ele é atravessado por regimes de visibilidade, por normas, por interditos. A cidade organiza esses regimes, mas o corpo os sente antes de compreendê-los. A transferência urbana é, assim, também política, ainda que se manifeste inicialmente como afecção.

Pensar a arte pública a partir desse horizonte implica abandonar a ideia de mensagem e assumir a ideia de campo. A obra não comunica algo ao público; ela reorganiza um campo sensível no qual o público já está implicado. Essa reorganização não garante efeito algum, mas cria a possibilidade de deslocamento. O corpo pode sair do automatismo, ainda que por instantes. Nada disso se dá sem risco. Sustentar um campo transferencial no espaço público implica aceitar a imprevisibilidade da experiência. A arte pública, ao intervir nesse campo, não produz sentido; ela expõe a espessura do sensível. O corpo, ao responder, confirma que a experiência urbana não se reduz ao que é visto, planejado ou previsto. Há sempre algo que retorna, algo que insiste, algo que exige atenção.

Desvio Coletivo: corpo coletivo, cidade e a redistribuição do sensível

O Desvio Coletivo se inscreve no campo da arte contemporânea não como produtor de objetos, mas como articulador de situações que tensionam o regime sensível da cidade. Suas ações não se apresentam como acontecimentos extraordinários destacados do cotidiano urbano; ao contrário, infiltram-se nos fluxos ordinários, deslocando-os discretamente até torná-los perceptíveis. O que se produz não é um espetáculo, mas uma perturbação contínua do olhar, do ritmo e da postura corporal. Nesse sentido, o grupo constitui um lugar onde os conceitos de transferência, corpo e campo sensível deixam de operar apenas como construções teóricas e se tornam experiência compartilhada. A cidade não aparece como cenário neutro, mas como território atravessado por normas, expectativas e exclusões que se manifestam no modo como os corpos podem — ou não — aparecer.

Em *Cegos* (Fig. 1), corpos vendados caminham lentamente pelo espaço urbano, apoiando-se uns nos outros. A ação se desenvolve sem anúncio, sem mediação discursiva, sem instruções ao público. O gesto é simples: caminhar sem ver. No entanto, essa simplicidade desloca profundamente o regime perceptivo da cidade. A venda suspende o privilégio da visão e obriga o corpo a reorganizar seus modos de orientação. O passo desacelera, o toque ganha centralidade, o

risco torna-se visível. A cidade, organizada para a eficiência do olhar e para a previsibilidade do trajeto, encontra-se diante de corpos que recusam essa lógica. O efeito não se dá apenas nos *performers*, mas se estende ao campo ao redor. O passante, confrontado com a cena, tem seu próprio esquema corporal afetado. O olhar hesita, o passo desacelera, a atenção se desloca. Não se trata de empatia imediata, mas de um desalojamento perceptivo. A transferência se instala nesse desalojamento. Algo do passado urbano — invisibilizações, fragilidades, dependências estruturais — retorna como sensação. O corpo do observador percebe antes de compreender. O desconforto não pede explicação; ele se impõe como presença. Em *Cegos*, o corpo se torna visível como condição da experiência, tanto para quem caminha quanto para quem observa. Essa operação não produz uma mensagem a ser decodificada. Ela sustenta um campo no qual o sentido permanece aberto. O Desvio Coletivo não ocupa o lugar de quem explica; ele organiza uma situação em que o corpo do outro é convocado a sentir. Essa recusa do lugar do mestre é decisiva. A obra não fecha o campo; ela o mantém em tensão.

Essa ética se radicaliza em *Matrimônios* (Fig. 2). A intervenção transforma a rua em altar, deslocando a imagem clássica do casamento para o espaço público. Corpos vestidos para o ritual do matrimônio ocupam a cidade e celebram o amor em suas múltiplas possibilidades, sem distinção de gênero, orientação ou norma afetiva. O gesto não se apresenta como representação simbólica abstrata, mas como reinscrição corporal de um ritual historicamente regulado. O casamento, enquanto dispositivo social, organiza não apenas relações privadas, mas regimes de visibilidade pública. Ele determina quais corpos podem ser reconhecidos, celebrados, legitimados. Ao deslocar esse ritual para a rua, *Matrimônios* produz um estranhamento que não se resolve pela leitura conceitual. O corpo do passante é convocado a lidar com uma cena que rompe a naturalização do heteronormativo. A transferência, aqui, não se dá pela identificação imediata, mas pela fricção. Algo do próprio repertório afetivo e normativo do observador é mobilizado. O corpo reage antes de formular juízo. Há quem celebre, há quem se afaste, há quem silencie. O campo não é homogêneo, e essa heterogeneidade

é parte constitutiva da obra. O *Atlas do Corpo e da Imaginação* (Tavares, 2013) oferece uma chave importante para compreender essa operação. O corpo é ali pensado como superfície de inscrição de normas, desejos e interditos. Em *Matrimônios*, o corpo coletivo reinscreve no espaço urbano aquilo que costuma ser confinado à esfera privada ou autorizado apenas sob determinadas condições. A rua torna-se lugar de exposição de afetos que historicamente foram regulados, negados ou marginalizados. Essa exposição não é didática. Não há slogans, não há instruções, não há reivindicação explícita. O gesto é performativo no sentido mais rigoroso: ele faz aparecer. Ao fazer aparecer, desestabiliza o regime sensível que determina quem pode ocupar o espaço público de forma celebratória. A transferência se instala como campo político, mas um campo que se manifesta primeiramente no corpo. *Matrimônios* reinscreve no espaço urbano a insistência de corpos e afetos que historicamente foram deslocados para a margem. Não como denúncia discursiva, mas como presença sensível que não se deixa ignorar. A cidade, nesse momento, revela seu caráter normativo. A reação dos corpos ao redor — aceitação, desconforto, rejeição — torna-se parte da obra. O Desvio Coletivo não controla essas reações; ele as sustenta. Sustentar o campo transferencial implica aceitar a imprevisibilidade do encontro. A obra não busca consenso; ela expõe a fricção. A noção de sobrevivência aparece associada àquilo que insiste apesar das tentativas de apagamento e *Matrimônios* opera nesse mesmo registro. O amor dissidente, historicamente empurrado para a invisibilidade ou para a exceção, retorna como presença celebratória no espaço público. Não como reivindicação abstrata, mas como gesto corporal que exige reconhecimento. A força dessa intervenção reside justamente na recusa do fechamento. O ritual não é explicado, nem traduzido. Ele é vivido. O corpo do observador é chamado a se posicionar, ainda que esse posicionamento se dê no silêncio ou no afastamento. A transferência não se resolve; ela permanece em suspensão.

O Desvio Coletivo, ao articular ações como *Cegos* e *Matrimônios*, demonstra que a arte pode operar como campo de aterrissagem de conceitos que, muitas vezes, permanecem abstratos. A transferência

deixa de ser uma noção restrita a um domínio específico e se afirma como dinâmica sensível que atravessa corpo, cidade e política. O corpo deixa de ser tema e se torna método. A cidade deixa de ser cenário e se revela como campo ativo de forças normativas. Nada se encerra nessas ações. Elas não concluem, não sintetizam, não pacificam.

As ações do Desvio Coletivo tornam evidente que a cidade não é apenas atravessada por corpos, mas inscrita neles. O que se desloca nessas práticas não é somente o regime da visibilidade urbana, mas o próprio modo como a experiência da cidade se deposita no corpo. Em *Cegos*, o caminhar vendado reorganiza a percepção e faz emergir uma atenção tátil, lenta, vulnerável. Em *Matrimônios*, a exposição celebratória de afetos dissidentes reinscreve no espaço público aquilo que foi historicamente confinado, negado ou tolerado apenas sob exceção. Em ambos os casos, a cidade não aparece como cenário da ação, mas como campo ativo que responde, devolvendo ao corpo tensões, silêncios e resistências. Essas experiências não se esgotam no momento em que a ação termina. Elas permanecem como marcas incorporadas, como alterações no modo de caminhar, de olhar, de ocupar o espaço. Algo da cidade se escreve no corpo, assim como algo do corpo passa a reconfigurar a cidade. Não se trata de memória no sentido representacional, mas de uma sedimentação sensível que continua operando no cotidiano. O corpo sai da experiência ligeiramente deslocado, e esse deslocamento passa a orientar novos percursos, novas hesitações, novas formas de atenção.

É nesse ponto que a transferência urbana deixa de ser apenas um campo de afecção momentânea e passa a se afirmar como escrita corporal da experiência urbana. O que retorna não é apenas um afeto isolado, mas um modo de habitar. A cidade insiste no corpo, e o corpo, ao insistir, devolve à cidade uma leitura que não se deixa capturar por mapas, projetos ou imagens oficiais. Essa leitura é fragmentária, instável, atravessada por desvios — uma grafia que se produz no movimento mesmo de viver a cidade. Quando a experiência urbana é pensada a partir desse registro, torna-se possível no-

meiar com mais precisão aquilo que vinha operando silenciosamente nas ações analisadas: uma escrita do urbano que não se dá no papel nem no plano, mas no corpo em situação. É nesse limiar que a noção de corpografia urbana emerge não como categoria externa, mas como formulação conceitual de uma experiência já em curso.

Transferência urbana e corpografia: quando o corpo escreve a cidade

Pensar a transferência fora de um enquadramento estritamente clínico exige deslocá-la do campo da interpretação para o campo da experiência. É nesse deslocamento que a cidade se impõe como um corpo outro, capaz de receber, devolver e reorganizar afetos, memórias e tensões que não se deixam reduzir à consciência. A transferência urbana, tal como vem se delineando até aqui, não é projeção simbólica sobre o espaço, mas um acontecimento corporal, uma inscrição sensível que se produz no encontro entre corpos e território.

A aproximação com a noção de corpografia urbana torna esse movimento mais preciso. Ao afirmar que a cidade é lida pelo corpo e que o corpo, ao experimentá-la, escreve uma grafia própria dessa experiência, Paola Jacques desloca radicalmente o urbanismo do domínio da representação para o da vivência. A corpografia não é um mapa nem um projeto; é a memória urbana inscrita no corpo, uma escrita involuntária e contínua que se produz no ato mesmo de caminhar, parar, desviar, hesitar (Jacques, 2007). Podemos tentar convergir esse entendimento com a fenomenologia de Merleau-Ponty se pensarmos que a percepção, longe de ser uma operação intelectual ou uma recepção passiva de estímulos, constitui-se como relação encarnada com o mundo. O corpo não ocupa o espaço como um objeto entre outros; ele habita o espaço, produzindo sentido a partir de sua própria motricidade e de sua abertura ao sensível. A corpografia, nesse sentido, pode ser compreendida como a sedimentação dessa habitação: o mundo vivido que se deposita no corpo como traço, gesto, postura.

A transferência urbana opera nesse mesmo registro. Ela não se instala porque um sujeito decide atribuir significado ao espaço, mas porque o espaço, atravessado por histórias, disputas e apagamentos, afeta o corpo que o percorre. Algo se repete, algo retorna, algo insiste — não como lembrança consciente, mas como sensação. O desconforto ao atravessar determinadas áreas, a familiaridade inexplicável de certos percursos, a recusa silenciosa de outros: tudo isso compõe um campo transferencial que se escreve no corpo antes de qualquer elaboração discursiva. Uma noção de sobrevivência aparece aqui como aquilo que persiste no sensível mesmo quando os dispositivos de poder tentam apagar suas marcas. A corpografia urbana pode ser lida como uma forma privilegiada dessa sobrevivência. As experiências da cidade não desaparecem com a remodelação dos espaços, com a gentrificação ou com a espetacularização. Elas sobrevivem nos corpos que as viveram. O corpo torna-se arquivo, mas um arquivo instável, atravessado por afetos e por temporalidades múltiplas. Paola Jacques e Fabiana Britto (2008) insistem na distinção entre cenografia urbana e corpografia urbana. A primeira corresponde à cidade-imagem, à cidade-logotipo, ao espaço espetacularizado que se oferece ao olhar e prescindem do corpo. A segunda emerge da experiência ordinária, da lentidão, do desvio, da errância. Enquanto a cenografia produz reconhecimento imediato, a corpografia produz estranhamento e deslocamento. É nesse estranhamento que a transferência urbana se intensifica. A errância, entendida não como perda acidental, mas como prática voluntária de desorientação, assume aqui um papel metodológico decisivo. Errar pela cidade — perder-se, desacelerar, permitir que outros sentidos se imponham — suspende o regime dominante da percepção urbana. O corpo deixa de ser conduzido por fluxos previsíveis e passa a se expor a encontros não programados. Esse estado de abertura radical favorece a emergência de conteúdos que não se deixam domesticar pela lógica funcional da cidade. A transferência urbana não se dá, portanto, nos espaços mais visíveis ou emblemáticos, mas frequentemente nos espaços opacos — aqueles que escapam ao projeto espetacular. São nesses lugares que o corpo encontra resistência, fricção, densidade. A experiência urbana torna-se mais complexa porque exige negociação constante entre o

que é dado e o que é vivido. O corpo responde ajustando sua postura, seu ritmo, sua atenção. Essa resposta é já uma escrita: uma corpografia em ato.

Ao pensar o corpo como método, essa articulação se radicaliza. O método deixa de ser um conjunto de procedimentos externos e passa a ser uma disposição corporal para a experiência. O corpo, ao se deixar afetar pela cidade, produz conhecimento. Um conhecimento que não se organiza em categorias abstratas, mas em gestos, percursos e sensações. Esse saber corporal não se opõe ao pensamento; ele o precede e o sustenta. A transferência urbana, nesse contexto, pode ser entendida como o campo relacional onde esse saber emerge. O corpo transfere para a cidade afetos não simbolizados, e a cidade devolve ao corpo marcas de histórias que o excedem. Trata-se de um processo de mão dupla, no qual não há sujeito soberano nem objeto passivo. Corpo e cidade se co-definem continuamente, em um movimento de inscrição recíproca.

Essa perspectiva desloca também a posição do artista e do pesquisador. Não se trata de interpretar a cidade a partir de um lugar externo, mas de habitar o campo transferencial que ela produz. Sustentar esse campo implica aceitar a instabilidade, a incompletude e a exposição. As práticas artísticas e urbanas que operam nesse registro não produzem respostas, mas intensificam perguntas. O corpo, ao experimentar a cidade de modo não espetacular, reativa camadas de memória e de conflito que estavam adormecidas. A corpografia urbana torna-se, assim, uma escrita política do sensível, capaz de revelar aquilo que os discursos hegemônicos tentam silenciar.

Transferência urbana e corpografia se encontram, portanto, no reconhecimento de que a cidade não é apenas um objeto de análise, mas um campo de experiência encarnada. O corpo não é instrumento de leitura; ele é o próprio lugar onde a cidade acontece. Pensar a cidade a partir do corpo — e o corpo a partir da cidade — implica aceitar que o conhecimento urbano é sempre parcial, situado e atravessado por afetos. Nesse entrelaçamento, a fenomenologia, a psicanálise em registro ampliado e as teorias da corpografia urbana convergem

para uma mesma aposta ética: a de que o sensível não é um excesso a ser controlado, mas uma potência a ser sustentada. A cidade, quando vivida como corpo, devolve ao pensamento sua dimensão encarnada. E o corpo, ao escrever a cidade, transforma-se em método, arquivo e campo de resistência.



Fig. 1 - Desvio Coletivo, Cegos. (<https://www.desviocoletivo.com.br/galeria/>)



Fig. 2 - Desvio Coletivo, *Matrimônios*. (<https://www.desviocoletivo.com.br/galeria/>)

Referências

Desvio Coletivo. *Cegos*. São Paulo, diversos locais, 2012–. <https://www.desviocoletivo.com.br/cegos>.

Desvio Coletivo. *Matrimônios*. Santiago (Chile), 2016; São Paulo; Curitiba, 2018. <https://www.desviocoletivo.com.br/820-park>.

Herrmann, F. (1991). *O que é psicanálise*. Brasiliense.

Jacques, P. B. & Britto, F. D. (2008). Cenografias e corpografias urbanas. *Cadernos PPG-AU/FAUFBA*, n. especial.

Jacques, P. B. (2007) Corpografias urbanas: o corpo enquanto resistência. *Cadernos PPG-AU/FAUFBA*, n. especial.

Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da percepção*. Martins Fontes.

Santos, R. G. (2018). *Perceber o (in)visível: dimensões sensíveis de um corpo na arquitetura*. Appris.

Tavares, G. M. (2013). *Atlas do corpo e da imaginação*. Caminho.

O corpo gay como cartógrafo sensível da cidade: arte, entre-lugares urbanos e produção de lugar

The Gay Body as a Sensitive Cartographer of the City: Art, Urban In-Between Spaces, and the Production of Place

El cuerpo gay como cartógrafo sensible de la ciudad: arte, entre-lugares urbanos y producción de lugar

Gustavo Oliveira Scherer

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

RESUMO

Este artigo analisa como a arte *queer* produz lugar nos entre-lugares da cidade. Tem-se como ponto de partida o argumento de que o corpo gay, quando acionado por práticas artísticas no espaço público, atua como operador sensível capaz de tensionar regimes de circulação, visibilidade e memória urbana. A partir de um diálogo entre estudos da performance, geografia das sexualidades e filosofia política da estética, investiga-se de que modo essas intervenções instauram economias sensíveis do olhar, convertendo deslocamentos funcionais em acontecimentos estético-políticos e reconfigurando a partilha do sensível na cidade. O texto defende que o lugar não antecede a obra, mas emerge da troca sensível entre arte, corpo e público, produzindo experiências que desafiam protocolos normativos do aparecer. Argumenta-se ainda que tais práticas geram memórias não monumentais, capazes de reinscrever presenças dissidentes em territórios concebidos para a transitoriedade. Conclui-se que a arte *queer* não ocupa a cidade, mas a reprograma sensivelmente, fazendo do corpo gay um vetor de reescrita do comum urbano.

Palavras-chave: arte *queer*, entre-lugares urbanos, produção de lugar, corpo gay, espaço público

ABSTRACT

This article analyzes how queer art produces place within the in-between spaces of the city. It takes as its point of departure the argument that the gay body, when activated through artistic practices in public space, operates as a sensitive agent capable of challenging regimes of circulation, visibility, and urban memory. Drawing on a dialogue between performance studies, geographies of sexualities, and the political philosophy of aesthetics, the text examines how such interventions establish sensitive economies of the gaze, transforming functional displacements into aesthetic-political events and reconfiguring the distribution of the sensible in the city. The article argues that place does not precede the artwork but rather emerges from the sensitive exchange between art, body, and public, generating experiences that challenge normative protocols of appearance. It further contends that these practices produce non-monumental memories, capable of reinscribing dissident presences in territories conceived for transience. The conclusion suggests that queer art does not occupy the city but sensibly reprograms it, making the gay body a vector for the rewriting of the urban common.

Keywords: queer art, urban in-between spaces, production of place, gay body, public space

RESUMEN

Este artículo analiza cómo el arte *queer* produce lugar en los entre-lugares de la ciudad. Se parte del argumento de que el cuerpo gay, cuando es activado por prácticas artísticas en el espacio público, actúa como un operador sensible capaz de tensionar regímenes de circulación, visibilidad y memoria urbana. A partir de un diálogo entre los estudios de la performance, la geografía de las sexualidades y la filosofía política de la estética, se investiga de qué modo dichas intervenciones instauran economías sensibles de la mirada, convirtiendo desplazamientos funcionales en acontecimientos estético-políticos y reconfigurando la partición de lo sensible en la ciudad. El texto sostiene que el lugar no antecede a la obra, sino que emerge del intercambio sensible entre arte, cuerpo y público, produciendo experiencias que desafían los protocolos normativos del aparecer. Se argumenta, además, que tales prácticas generan memorias no monumentales, capaces de reinscribir presencias disidentes en territorios concebidos para la transitoriedad. Se concluye que el arte *queer* no ocupa la ciudad, sino que la reprograma sensiblemente, haciendo del cuerpo gay un vector de reescritura del común urbano.

Palabras clave: arte *queer*, entre-lugares urbanos, producción de lugar, cuerpo gay, espacio público

Trabalho submetido: 19/01/2026
Aprovado: 04/04/2026

Gustavo Oliveira Scherer é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes e Cultura Contemporânea da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGArtes-UERJ) e mestre pelo mesmo Programa da UERJ.

<https://orcid.org/0000-0003-4773-6608> | gustavomrk@yahoo.com.br | goscherer@gmail.com

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> © 2026 Gustavo Oliveira Scherer

Abrindo o caminho: primeiros passos

A cidade contemporânea não se apresenta como um espaço homogêneo, democrático, transparente ou facilmente legível. Ela configura-se como um sistema fragmentado, composto por múltiplas camadas, que podem ser entendidas como superfícies sensíveis, ritmos descontínuos e zonas em constante negociação, no qual a experiência urbana se constrói por meio de permissões tácitas, processos normativos, tolerâncias seletivas, disputas e regimes implícitos de visibilidade, passabilidade e pertencimento. O espaço público, longe de constituir um campo neutro de circulação, opera como um dispositivo que regula quem pode aparecer, de que modo, por quanto tempo e sob quais normas de corporeidade e afeto. Nesse cenário, o corpo gay emerge historicamente como um corpo ambíguo: simultaneamente visível enquanto diferença e invisível enquanto pertencimento, somente autorizado a circular desde que permaneça como fluxo discreto e não se converta em linguagem pública do desejo ou da normalidade (Sedgwick, 1990; Ahmed, 2006; Brown & Browne, 2016).

Este artigo parte da hipótese de que a presença do gay na cidade não se define prioritariamente por territórios fixos ou espacialidades identitárias estáveis, mas por uma prática cartográfica sensível, na qual o corpo, mediado pela arte, produz mapas urbanos a partir da circulação, da fricção e da instauração de lugares efêmeros. O corpo gay é aqui compreendido não como objeto passivo da cidade, mas como operador espacial capaz de compor, partilhar e produzir o mundo a todo instante, transformando superfícies ordinárias em lugares significantes por meio de práticas artísticas que tensionam os regimes perceptivos do espaço público. Ao assumir o corpo gay como cartógrafo, desloca-se o debate da representação identitária para a produção sensível do urbano, afirmando que a cidade se escreve e se reescreve no encontro entre arte, lugar e circulação.

Pesquisas recentes ligadas ao campo da geografia crítica, dos estudos urbanos *queer* e da performance contemporânea têm evidenciado que as espacialidades dissidentes se organizam majoritariamente

em zonas de transição: viadutos, passagens subterrâneas, túneis, corredores de fluxo acelerado e áreas residuais do planejamento urbano. A dissidência sexual foi historicamente produzida e vivida nesses interstícios da cidade, em espaços transitórios ou marginais às funções urbanas dominantes, como ruas, parques, frentes d'água e infraestruturas de circulação (Hanhardt, 2013).

Tais espaços aproximam-se da acepção de "entre-lugares", que é mobilizada como um conceito analítico para designar zonas urbanas de transição caracterizadas por instabilidade funcional, baixa fixação simbólica e regimes ambíguos de visibilidade. Diferente das categorias como "não-lugares", que enfatizam a ausência de identidade ou de enraizamento, os entre-lugares são aqui entendidos como espaços produzidos a partir da relação de práticas, de usos, de disputas e dissensos oriundos do cotidiano. Esse entendimento dialoga com as reflexões de espaço como produto social em Henri Lefebvre (1991) e com a noção de práticas espaciais em Michel de Certeau (1994), nas quais o espaço se constitui a partir de operações situadas, táticas e contingentes.

Ao mesmo tempo, aproxima-se das formulações de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) sobre o espaço como campo de fluxos, desvios e linhas de fuga, no qual zonas intersticiais tornam-se particularmente potentes para a manifestação de novas formas de experiência. Em abordagens contemporâneas, especialmente nos estudos da geografia das sexualidades e das espacialidades *queer* (Ahmed, 2006; Hanhardt, 2013), essas fissuras da cidade são reconhecidas como territórios privilegiados de negociação entre regimes de visibilidade e invisibilidade, norma e desvio, passagem e permanência, tolerância e vigilância (Sant, 2021). Nesse sentido, os entre-lugares aqui evocados são superfícies ativas de produção de sentido, presença e memória, nas quais práticas artísticas podem tensionar e reconfigurar os regimes sensíveis que estabelecem a partilha do comum. É precisamente nesses contextos que práticas artísticas *queer* encontram condições privilegiadas de instauração, convertendo espaços de passagem em lugares de encontro, fricção e fabulação urbana.

Como recorte territorial e metodológico, este estudo toma as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo como chãos privilegiados de observação e reflexão. No Rio, viadutos e passagens subterrâneas articulam fluxos turísticos, precariedade urbana e regimes intensos de vigilância simbólica. Em São Paulo, os baixios de viaduto, túneis e corredores de mobilidade concentram anonimato, saturação funcional e usos informais que tornam o entre-lugar uma superfície privilegiada de disputa sensível. Tais características não são apresentadas aqui como exemplos ilustrativos, mas como condições urbanas específicas a partir das quais o problema teórico é pensado. Como observa Soja (1996), a espacialidade crítica emerge com maior nitidez naqueles espaços que não são nem totalmente regulados nem totalmente excluídos, nos quais as normas sociais são constantemente negociadas. É nesse tipo de contexto que a arte urbana *queer* encontra no trânsito, e não na permanência, sua principal estratégia de produção de lugar.

Entre-lugares urbanos, regimes de legibilidade e o corpo gay como cartógrafo

No campo das artes e das culturas performativas, a cartografia sensível do corpo gay manifesta-se de modo particularmente contundente em expressões artísticas *queer* que atuam diretamente nos entre-lugares urbanos, convertendo infraestruturas de circulação em dispositivos de aparecimento público. Esses territórios, viadutos, passagens subterrâneas, corredores e baixios, são estruturalmente pensados como zonas de trânsito acelerado e funcional, mas revelam-se superfícies privilegiadas para a produção de lugar quando atravessados por práticas artísticas que tensionam seus usos e funcionalidades vinculadas ao ordinário, contrapondo com aparecimento, presença e ocupação de corpos desviantes.

É importante explicitar que, ao longo deste artigo, os termos “arte *queer*” e “corpo gay” são empregados de forma deliberadamente diferenciada. A expressão arte *queer* refere-se a um campo estético e político mais amplo, que abrange múltiplas dissidências de gênero e sexualidade e articula práticas que tensionam normas

heterocisnormativas de visibilidade e pertencimento. Já a noção de corpo gay é mobilizada como um recorte analítico situado, voltado à compreensão de determinadas formas históricas e urbanas de circulação, visibilidade e risco associadas à experiência de homens gays em contextos urbanos brasileiros. Tal escolha não pretende homogeneizar as experiências dissidentes nem substituir categorias mais amplas, reconhecendo que essas vivências são atravessadas por marcadores como raça, classe e territorialidade (Butler, 2015; Crenshaw, 1989; Browne, 2007), que produzem formas diferenciadas de inscrição no espaço urbano.

Sara Ahmed (2006) descreve a circulação urbana como uma política da orientação, na qual certos corpos se movem com naturalidade enquanto outros precisam constantemente recalibrar sua posição para não se tornarem excessivamente legíveis ou perigosamente expostos. Nos entre-lugares, essa política se intensifica, a suspensão parcial da vigilância formal não implica ausência de controle, mas a presença de um controle difuso que exige do corpo uma leitura fina do ambiente urbano. O corpo gay aprende a cidade por meio do desvio, desenvolvendo um conhecimento espacial que não se baseia na estabilidade, mas na percepção contínua de sinais, riscos e possibilidades. Quando essa aprendizagem se converte em prática artística, ela torna público um saber normalmente invisível, revelando que a circulação nunca é neutra.

Rancière (2009) permite compreender que a política da arte reside na reorganização do que pode ser visto, dito e sentido em comum, na elegibilidade de quem pode pertencer, partilhar e compor o mundo. Nos entre-lugares, essa reorganização incide diretamente sobre a lógica funcional da cidade, a arte não se sobrepõe ao espaço como objeto autônomo, mas o interrompe, expondo que sua aparente neutralidade é um regime normativo naturalizado. O lugar, nesse sentido, não antecede a obra, ele emerge da troca sensível entre arte, corpo e público.

Essa dinâmica pode ser observada de maneira concreta em São Paulo. A circulação da cena *ballroom* para o espaço público paulistano

constitui um exemplo emblemático dessa produção de lugar. Desde 2018, coletivos como House of Zion Brasil e produtoras culturais como a Batekoo têm realizado *balls* e batalhas de *voguing* em áreas abertas do centro da cidade: como no Vale do Anhangabaú, Largo do Arouche e, em ocasiões específicas, sob o Elevado Presidente João Goulart. Esses eventos, amplamente registrados por veículos como *Revista Trip* e *Folha de S.Paulo*, deslocam uma prática historicamente vinculada a clubes noturnos para a superfície crua da cidade.

Historicamente, a cena *ballroom* emerge de comunidades negras e latinas LGBTQIA+ nos contextos urbanos estadunidenses, especialmente de pessoas trans e *drag*, que encontraram nesses espaços formas de reconhecimento, pertencimento e elaboração estética diante de contextos de exclusão social e racial (Bailey, 2013; Hooks, 1992; Livingston, 1990). Essa dimensão é fundamental para compreender que tais práticas não dizem respeito apenas à expressão artística, mas à construção de modos de existência e visibilidade em condições de marginalização.

Do ponto de vista crítico, o gesto é determinante não apenas por deslocar uma prática historicamente para o espaço público, mas por reconfigurar os regimes de legibilidade do urbano. Ao instaurar uma passarela improvisada no asfalto, a cena *ballroom* não apenas faz uso do entre-lugar, mas altera suas condições de visibilidade, convertendo corpos marginalizados em operadores centrais da percepção pública. Trata-se de uma intervenção que, ao se realizar como prática efêmera situada, tensiona os usos ordinários do espaço e revela seu caráter produzido (Certeau, 1994), ao mesmo tempo em que atualiza a dimensão performativa do corpo como instância de aparecimento político (Butler, 2015).

Nesse contexto, a ocupação temporária do espaço público pode ser compreendida como gesto de reinscrição sensível, no qual corpos dissidentes não apenas emergem, mas projetam outras possibilidades de existência e de mundo no urbano (Muñoz, 2009). Assim, mais do que produzir lugar, tais práticas evidenciam que o espaço urbano

é continuamente negociado por meio de regimes sensíveis que definem quem pode aparecer, de que modo e sob quais condições.

Nessa reconfiguração, o espaço urbano deixa de operar como suporte neutro e passa a ser atravessado por dinâmicas de dissenso entre diferentes regimes de uso. A presença da cena *ballroom* interrompe o fluxo funcional da cidade, instaurando pausas, desvios de rotas e zonas momentâneas de permanência em territórios projetados para a circulação acelerada. O que se observa não é apenas a ocupação de um entre-lugar, mas a produção de um campo de interação no qual espectadores ocasionais, passantes e participantes são implicados de maneira desigual, negociando politicamente suas posições diante do acontecimento. Esse embate ocupacional reconfigura momentaneamente a experiência do espaço, evidenciando que a cidade não é apenas percorrida, mas que pode ser experienciada, e construída por disputadas de diferentes formas de presença e atenção.

Também no âmbito do Festival Mix Brasil de Cultura da Diversidade (Mix Brasil), as ações públicas realizadas no centro de São Paulo revelam outra dimensão dessa produção de lugar. Ao promover exposições e performances ao ar livre no Vale do Anhangabaú, o festival desloca a arte *queer* dos espaços protegidos do cinema e do teatro para o contato direto com o fluxo cotidiano. A crítica de arte que se impõe aqui não diz respeito apenas às obras exibidas, mas à própria operação curatorial, o espectador deixa de ser aquele que escolhe ver e passa a ser aquele que é surpreendido pelo acontecimento artístico no meio do caminho. O entre-lugar converte-se, assim, em zona de educação sensível do olhar, onde a cidade é forçada a negociar com imagens e corpos que normalmente não assumem o protagonismo social, e que por vezes são mantidos à margem da narrativa oficial do urbano.

Essa operação não apenas amplia o acesso às produções *queer*, mas altera a própria lógica de fruição estética no território da cidade. Ao emergir no fluxo cotidiano, as imagens e performances interrompem a previsibilidade dos percursos, instaurando situações de contato

não mediado entre obra e público (Certeau, 1994; Bourriaud, 2002). Diferentemente do ambiente institucional, onde a experiência estética é previamente enquadrada, aqui ela se dá sob condições de imprevisibilidade e exposição, implicando espectadores que não escolheram estar ali. Essa condição produz uma tensão entre indiferença, curiosidade e desconforto, reconfigurando momentaneamente os modos de atenção e permanência no espaço. O entre-lugar deixa, assim, de ser apenas um ponto de passagem e se converte em campo de negociação sensível, no qual diferentes regimes de visibilidade e aceitação são colocados em disputa (Rancière, 2009).

No Rio de Janeiro, experiências semelhantes ocorrem de maneira mais dispersa, mas igualmente significativas. Performances ligadas a mostras independentes de arte *queer*, como ações realizadas na Lapa, na Cinelândia e na Praça XV durante programações do Festival Multiplicidade e de eventos associados à cena LGBTQIA+ carioca, transformam passagens, escadarias e pilotis em lugares provisórios de aparição. Diferentemente de grandes equipamentos culturais, esses espaços são marcados pela precariedade e por um intenso controle social. Quando um artista gay ou um coletivo *queer* decide performar nesses territórios, o gesto adquire espessura política imediata, o corpo dissidente aparece onde se esperava apenas trânsito. A obra não embeleza o entre-lugar, ela o desestabiliza, revelando que a suposta neutralidade do centro histórico carioca é sustentada por normas morais silenciosas.

Nesses contextos, a intervenção não se limita à ocupação pontual do espaço, mas opera como prática de reconfiguração das relações entre aparecimento, visibilidade, circulação e controle. Ao emergirem em áreas historicamente marcadas por vigilância difusa e regulação moral, essas performances tensionam os modos de uso e percepção do centro urbano, tornando explícitas as normas que organizam quem pode permanecer, circular ou aparecer. Nesse sentido, a visibilidade não se configura como dado neutro, mas como efeito de relações de poder que historicamente produziram a separação entre o público e o privado, regulando a expressão das sexualidades no espaço social (Foucault, 1978). Trata-se de uma

prática que, ao mesmo tempo em que desvia das funções previstas para esses espaços, reinscreve novas possibilidades de presença no tecido urbano (Certeau, 1994), demonstrando que a cidade é ininterruptamente produzida por disputas entre diferentes regimes de uso e reconhecimento. A aparição do corpo dissidente, assim, não apenas interrompe o fluxo, mas reconfigura temporariamente os limites do que pode ser percebido como legítimo no espaço público (Rancière, 2009).

Ainda em São Paulo, as ações públicas do Teatro Oficina Uzyna Uzona constituem outro exemplo consistente dessa fricção entre arte, corpo e cidade. Cortejos, ensaios abertos e apresentações realizadas nas ruas do Bixiga e no entorno do Minhocão transformam a via expressa em extensão do palco, subvertendo a lógica funcional que organiza os fluxos daquele território. Ao levar corpos em estado de performance para uma área projetada apenas para carros, o grupo demonstra que o lugar é sempre uma construção relacional, que sentidos e significados podem ser recriados a partir de práticas que se instauram pela multiplicidade da ocupação. A arte não pede licença ao espaço, ela o produz. O entre-lugar revela-se, assim, como campo de debate e disputa estética e política, no qual o corpo gay deixa de ser exceção e passa a ocupar lugares que não foram projetados para ele, convertendo-se em protagonista da cena urbana.

Nessa operação, a infraestrutura urbana deixa de ser apenas suporte funcional e passa a ser reapropriada como dispositivo cênico, revelando a instabilidade dos usos que lhe são atribuídos. Ao transformar uma via expressa em espaço de permanência e experimentação, as ações do grupo evidenciam que a organização do espaço urbano não é fixa, mas continuamente produzida por práticas que desviam, reconfiguram e ressignificam suas funções previstas (Certeau, 1994). Trata-se de uma intervenção que não apenas subverte a lógica da circulação, mas instaura uma outra temporalidade no espaço, na qual o fluxo cede lugar à experiência. Nesse processo, a arte atua como força de redistribuição do sensível, deslocando percepções e tornando visíveis formas de presença que normalmente permanecem marginalizadas (Rancière, 2009).

Esses exemplos demonstram que o lugar não se define por coordenadas físicas, mas por arranjos perceptivos provisórios que se estabelecem entre corpos, gestos e olhares. O público não “vai” à arte *queer*; ele é interceptado por ela no próprio curso de seus deslocamentos, sendo levado a desacelerar, desviar e reconfigurar sua experiência do espaço urbano. Tal dinâmica reforça a compreensão de que a arte pública contemporânea opera ao reprogramar usos e infraestruturas do cotidiano (Sant, 2020), deslocando a lógica funcional da cidade e instaurando outras formas de atenção e presença. Nesse processo, o entre-lugar deixa de ser uma zona residual e passa a operar como campo ativo de disputa sensível, no qual se negociam, ainda que provisoriamente, os limites do que pode ser visto, vivido e reconhecido no espaço comum.

Visualidades insurgentes e economias sensíveis do olhar

Se, como evidenciado nos exemplos anteriores, as práticas artísticas *queer* reconfiguram os usos e significados dos entre-lugares urbanos, torna-se necessário avançar na compreensão dos efeitos dessas intervenções sobre os regimes de percepção que organizam a experiência da cidade. Mais do que transformar o espaço em si, tais práticas incidem sobre as condições sob as quais ele é visto, sentido e reconhecido, deslocando não apenas a materialidade urbana, mas também as economias sensíveis que regulam a atenção pública.

A presença da arte *queer* nos entre-lugares urbanos desloca os modos pelos quais a cidade é vista e sentida, instaurando o que se pode compreender como uma economia sensível do olhar. Essa economia não se refere a trocas monetárias, mas a um regime político de distribuição da atenção pública, no qual certos corpos e gestos se tornam perceptíveis enquanto outros permanecem à margem. O espaço urbano opera, assim, como um sistema de filtragem que hierarquiza aparições, define graus de legibilidade e organiza os modos de circulação do visível. Quando intervenções artísticas *queer* irrompem nesses contextos, reconfiguram essa economia ao converter deslocamentos ordinários em acontecimentos compartilhados.

A atenção pública, nesse sentido, não é um dado natural, mas um campo em ruptura e disputa. A rua distribui olhares, estabelece prioridades e define o que merece ser percebido. Ao interromper fluxos funcionais e instaurar cenas inesperadas, a arte *queer* desloca o regime habitual de percepção, forçando a cidade a renegociar seus protocolos de aparecimento. Trata-se menos de ocupar o espaço do que de reprogramar as condições sob as quais ele é vivido. A intervenção não adiciona simplesmente um objeto ao cenário urbano, ela reorganiza a relação entre corpo, tempo e circulação.

Rancière (2009) permite compreender esse processo ao afirmar que a política da arte reside na redistribuição do sensível, isto é, na alteração do que pode ser visto e pensado em comum. Nos entre-lugares, essa redistribuição assume contornos específicos, pois incide sobre espaços concebidos para a funcionalidade e não para a expressão. Quando um corpo gay se torna centro provisório da atenção nesses territórios, evidencia-se que a neutralidade da infraestrutura é uma ficção: a circulação é regulada por normas morais e critérios estéticos que definem quem pode aparecer sem produzir comentário e quem é empurrado para as franjas sociais.

Investigações no campo da geografia das sexualidades demonstram que o espaço urbano é atravessado por filtros que diferenciam corpos ordinários de corpos conspícuos, produzindo graus desiguais de exposição e fricção perceptiva. A cidade não oferece o mesmo nível de conforto e legibilidade a todos; exige de determinados sujeitos uma negociação constante com o olhar alheio e com normas implícitas de conduta (Brown & Browne, 2016). Ao tornar visíveis essas assimetrias, a arte *queer* transforma a atenção em matéria estética e política, deslocando a questão do espetáculo para a disputa por reconhecimento no espaço público.

Nesse contexto, a rua pode ser compreendida como uma interface sensível, e o público, como agente ativo na constituição do lugar. A obra não existe independentemente das reações que provoca, ela se realiza na relação entre performers, passantes e ambiente urbano. Quando um gesto artístico obriga a desacelerar, desviar ou

comentar, ele altera o ritmo da cidade e inaugura uma microesfera pública temporária. Alison Sant (2020) observa que intervenções no espaço público operam ao reorganizar hábitos de uso e atenção, revelando que a infraestrutura urbana é também perceptiva.

A noção de economia sensível permite compreender que o valor de uma intervenção nos entre-lugares não se mede por sua duração ou monumentalidade, mas por sua capacidade de produzir efeitos de percepção e memória. Um corpo que dança sob um viaduto, uma projeção que interrompe o ritmo do trânsito, uma cena de afeto em meio à pressa cotidiana, esses gestos reorientam o olhar e instauram novos critérios de relevância. O lugar emerge dessa perturbação do ordinário, e não da fixação de uma obra.

Ao atuar nesses territórios, a arte *queer* evidencia que a cidade é atravessada por disputas sensíveis permanentes. Mais do que representar identidades, essas práticas tornam visível o próprio processo de produção do espaço, demonstrando que o urbano procede de negociações entre corpos, normas e percepções. Nesse sentido, o efeito político da arte não reside apenas na ocupação do espaço, mas na capacidade de fazer com que a cidade se veja e se sinta de outra maneira.

Memória urbana, protocolos do aparecer e disputas sensíveis do corpo gay nos entre-lugares da cidade

A produção de lugar pela arte *queer* não se encerra no instante da performance, nem se limita ao impacto imediato sobre os fluxos da cidade. Ao contrário, ela se prolonga como memória sensível, instaurando camadas de significado que persistem para além da materialidade da obra e de sua duração temporal. Essa forma de existência não opera como monumento fixo, mas como vestígio, algo suspenso entre tempo e espaço, capaz de modificar a maneira como o território é percebido, atravessado e narrado. Como argumenta Andreas Huyssen (2003), a cidade contemporânea é atravessada por uma tensão constante entre apagamento e memória, na qual determinados corpos, experiências e modos de vida são sistematicamente excluídos dos regimes oficiais de recordação urbana.

Nesse contexto, a arte *queer* instaurada no espaço público atua como uma contramemória do normativo e do permitido, reinscrevendo no tecido urbano experiências corporais que a cidade tende a tratar como invisíveis, passageiras ou indesejáveis. Ao ativar presenças dissidentes nos entre-lugares, tais práticas deslocam não apenas os regimes de circulação, mas também os protocolos do lembrar, afirmando o corpo gay como operador sensível de memória no espaço comum. O lugar produzido pela performance continua a operar na imaginação urbana, afetando usos futuros e narrativas possíveis daquele espaço, mesmo após o desaparecimento da ação artística.

Essa dimensão memorial manifesta-se de forma particularmente intensa nos entre-lugares, justamente porque esses espaços são estruturalmente concebidos como transitórios e desprovidos de valor simbólico. Paul Virilio (1996) observa que a lógica da circulação moderna produz uma cidade orientada pela velocidade, na qual a permanência é vista como falha funcional e desvio do uso esperado. Ao direcionar o foco para esses territórios residuais, a arte *queer* suspende essa racionalidade, ainda que de modo provisório, convertendo zonas de passagem em lugares de inscrição afetiva e política do corpo. O corpo gay, ao tornar-se aparente nesses contextos, não ocupa simplesmente um espaço, mas desafia o pressuposto de que ali nada deve permanecer, introduzindo uma temporalidade outra que reinscreve memória e presença no que havia sido destinado ao esquecimento.

Nos estudos sistematizados por Rebecca Schneider (2011), a performance não se esgota em seu instante de realização, mas deixa rastros que funcionam como pistas e formas alternativas de arquivo. Essa perspectiva é fundamental para compreender como a arte *queer* produz memória sem recorrer à monumentalização. O que permanece não é o objeto material da obra, mas a memória do acontecimento, a experiência sensível, o desvio no trajeto cotidiano e o estranhamento provocado por um corpo que se fez presente onde não se esperava que aparecesse. A performance, nesse sentido, opera como um arquivo vivo que continua a afetar a cidade muito depois de sua ocorrência.

Ao pensar a memória nesses termos, desloca-se a ideia de que o lugar depende de permanências materiais ou de marcos fixos. O lugar *queer* nos entre-lugares é essencialmente processual e relacional, ele existe enquanto for lembrado, comentado e reinscrito nos modos de uso do espaço. Cada nova intervenção artística dialoga com as anteriores, produzindo uma espécie de palimpsesto urbano no qual camadas sucessivas de experiências dissidentes se sobrepõem. A cidade torna-se, assim, um campo de disputas entre memórias oficiais e memórias insurgentes, entre aquilo que deve ser esquecido e aquilo que insiste em reaparecer.

Nessa disputa, o corpo gay ocupa uma posição central. Ele não é apenas suporte da prática artística, mas mediador entre arte, público e cidade. Ao performar nos entre-lugares, esse corpo torna visível a historicidade das normas que regulam o aparecer, evidenciando que toda circulação é também uma narrativa sobre quem pode ocupar o espaço e de que maneira. A memória produzida pela arte *queer* é, portanto, inseparável de uma política do sensível, ela questiona a distribuição desigual da atenção pública e reivindica o direito de determinados corpos a permanecerem no campo do visível.

A crítica que emerge desse processo consiste em recusar a ideia de que a cidade contém o lugar *queer* como exceção identitária. Ao contrário, o lugar *queer* aparece como evento de negociação sensível, capaz de reorganizar temporariamente as relações entre corpos, normas e percepções. A rua deixa de ser mero suporte e transforma-se em superfície de reescrita, o público deixa de ser espectador passivo e converte-se em agente ativo na validação ou recusa da obra, e o corpo gay deixa de ser objeto da cidade para tornar-se sujeito de sua transformação. Assim, a arte *queer* não apenas intervm no espaço público, ela reconfigura as próprias condições de possibilidade da partilha do sensível no comum urbano.

Retomando os caminhos: reescritas sensíveis do urbano

A análise desenvolvida ao longo deste artigo permite afirmar que a relação entre arte *queer*, corpo gay e cidade não se organiza em

torno da ocupação de territórios fixos, mas da produção processual de lugares nos entre-lugares urbanos. Viadutos, passagens subterrâneas, corredores e baixios, concebidos como infraestruturas de circulação funcional, revelam-se superfícies privilegiadas de disputa sensível quando atravessados por práticas artísticas que tensionam seus usos ordinários. Nessas zonas de transição, o corpo gay atua como cartógrafo sensível, convertendo deslocamentos cotidianos em acontecimentos estético-políticos capazes de reorganizar regimes de visibilidade e atenção.

Ao compreender a cidade como economia sensível do olhar, desloca-se a ideia de que o espaço público seja neutro ou homogêneo. A circulação urbana é atravessada por normas que selecionam quem pode aparecer sem produzir comentário e quem, ao tornar-se visível, transforma-se imediatamente em acontecimento. A arte *queer*, ao interromper fluxos e instaurar cenas inesperadas, expõe esses filtros e evidencia que o lugar não antecede a obra, mas emerge da troca entre arte, corpo e público. Produzir lugar, nesse contexto, significa reprogramar sensivelmente a cidade, deslocando seus fluxos e coreografias habituais e redistribuindo a partilha do sensível.

A dimensão memorial dessas práticas reforça sua potência política. Diferentemente de monumentos ou marcos permanentes, a arte *queer* produz memórias não monumentais, inscritas como vestígios afetivos que continuam a operar na imaginação urbana mesmo após o desaparecimento da ação. Esses rastros tensionam narrativas oficiais, reinscrevendo presenças dissidentes em territórios pensados para a transitoriedade e o esquecimento. A cidade aprende a lembrar de outras maneiras quando é forçada a negociar com corpos que ela preferia manter como fluxo silencioso.

Desse modo, pode-se afirmar que a arte *queer* não ocupa a cidade, ela a reprograma. Ao suspender significados ordinários e instaurar lugares provisórios de encontro, a obra faz com que a rua deixe de ser mero suporte e se torne superfície ativa de criação do comum. O corpo gay, mediado pela arte, converte-se em vetor dessa reescrita, demonstrando que o urbano é sempre resultado de negociações

entre normas, percepções e afetos. A política dessas práticas não reside na transmissão de mensagens identitárias, mas na capacidade de produzir novas formas de experiência e de sociabilidade no espaço público.

Conclui-se, portanto, que pensar o corpo gay como cartógrafo sensível da cidade implica em reconhecer que o lugar é sempre um acontecimento em disputa. Entre circulação e permanência, visibilidade e invisibilidade, memória e apagamento, a arte *queer* abre fendas na lógica funcional do urbano e revela outras possibilidades de habitar o comum. Ao fazê-lo, ela afirma que a cidade não é um dado estável, mas um campo vivo de invenção, no qual cada gesto artístico tem o poder de redesenhar, ainda que provisoriamente, os mapas sensíveis do nosso tempo.

Referências

Ahmed, S. (2006). *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*. Duke University Press.

Bailey, M. M. (2013). *Butch queens up in pumps: Gender, performance, and ballroom culture in Detroit*. University of Michigan Press.

Bourriaud, N. (2002). *Relational aesthetics* (S. Pleasance & F. Woods, Trans.). Les Presses du réel.

Brown, G., & Browne, K. (Eds.). (2016). *The Routledge research companion to geographies of sex and sexualities*. Routledge.

Browne, K. (2007). *Sexualities, spaces and identities*. Ashgate.

Butler, J. (2015). *Notes toward a performative theory of assembly*. Harvard University Press.

Corrêa, J. C. M. (2015). *Teatro Oficina: A luta é longa*. Bixiga Produções.

Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex. *University of Chicago Legal Forum*, 1989(1), 139–167.

Certeau, M. (1994). *The practice of everyday life* (S. Rendall, Trans.). University of California Press.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1995). *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 1, A. Guerra Neto et al., Trans.). Editora 34.

Festival Mix Brasil de Cultura da Diversidade. (2026). *Histórico e ações culturais*. <https://www.mixbrasil.org.br>

Foucault, M. (1978). *The history of sexuality: Volume 1: An introduction* (R. Hurley, Trans.). Pantheon Books.

Hanhardt, C. B. (2013). *Safe space: Gay neighborhood history and the politics of violence*. Duke University Press.

hooks, b. (1992). *Black looks: Race and representation*. South End Press.

Huysen, A. (2003). *Present pasts: Urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford University Press.

Lefebvre, H. (1991). *The production of space* (D. Nicholson-Smith, Trans.). Blackwell.

Livingston, J. (Director). (1990). *Paris Is Burning* [Film]. Off White Productions.

Muñoz, J. E. (2009). *Cruising utopia: The then and there of queer futurity*. New York University Press.

Rancière, J. (2009). *The emancipated spectator* (G. Elliott, Trans.). Verso.

Sant, A. (2020). *From the ground up: Local efforts to create resilient cities*. Routledge.

Sant, A., Ahern, M., & Henry, S. (2021). *Public art of public health*. Routledge.

Schneider, R. (2011). *Performing remains: Art and war in times of theatrical reenactment*. Routledge.

Sedgwick, E. K. (1990). *Epistemology of the closet*. University of California Press.

Soja, E. W. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Blackwell.

Virilio, P. (1996). *Velocidade e política* (C. M. Paciornik, Trans.). Estação Liberdade.

Uma nova rua Qianmen: análise da performance chinesa *New Beijing, New Marriage*

A new Qianmen Street: analysis of the Chinese performance
New Beijing, New Marriage

Una nueva calle Qianmen: un análisis de la obra china *New Beijing, New Marriage*

Isabella Flach Gomes

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

RESUMO

Um ano após as Olimpíadas da capital chinesa, o documentário *New Beijing, New Marriage*, dos diretores Fan Popo e David Zheng, registra a performance de dois casais homossexuais – as noivas Dana e Buxiu e os noivos Haibei e Zhangyi –, que posaram para fotos, trajando vestimentas matrimoniais, em meio à rua Qianmen. A partir dessa ação, analiso a conjuntura político-social da população LGBT+ na China contemporânea, explorando as especificidades dessa experiência em diálogo e contraste com as narrativas ocidentais. A análise articula-se ainda no contexto da aceleração construtiva que redefiniu o tecido urbano do país no novo milênio. Para tal ofício, recorro a revisões bibliográficas que examinam arte, identidade e cidade, dando um salto ao passado para compreender a China globalizada atual. O artigo explora as dinâmicas de emergência de novas paisagens e de novas identidades, considerando a crescente relevância do país no radar mundial.

Palavras-chave: performance, ativismo *queer*, espaço urbano, China

ABSTRACT

A year after the Beijing Olympics, the documentary "New Beijing, New Marriage," by directors Fan Popo and David Zheng, records the performance of two homosexual couples – brides Dana and Buxiu, and grooms Haibei and Zhangyi – who posed for photos in the middle of Qianmen Street, wearing wedding attire. Based on this action, I analyze the socio-political context of the LGBT+ population in contemporary China, exploring the specificities of this experience in dialogue and contrast with hegemonic Western narratives. The analysis is also articulated within the context of the accelerated construction that has redefined the country's urban fabric in the new millennium. To this end, I draw on bibliographic reviews that examine art, identity, and the city, taking a leap into the past to understand present-day globalized China. The article thus explores the dynamics of the emergence of new landscapes and new identities, considering the country's growing relevance on the world stage.

Keywords: performance art, queer activism, urban space, China

RESUMEN

Un año después de los Juegos Olímpicos de Pekín, el documental *New Beijing, New Marriage*, de los directores Fan Popo y David Zheng, registra la actuación de dos parejas homosexuales —las novias Dana y Buxiu y los novios Haibei y Zhangyi— que posaron para fotos, ataviadas con trajes de novia, en plena calle Qianmen. A partir de esta acción, analizo el contexto sociopolítico de la población LGBT+ en la China contemporánea, explorando las especificidades de esta experiencia en diálogo y contraste con las narrativas occidentales hegemónicas. El análisis también se articula en el contexto de la aceleración constructiva que redefinió el tejido urbano del país en el nuevo milenio. Para ello, recurro a revisiones bibliográficas que examinan el arte, la identidad y la ciudad, retrocediendo al pasado para comprender la China globalizada actual. El artículo explora así la dinámica del surgimiento de nuevos paisajes e identidades, considerando la creciente relevancia del país en el escenario mundial.

Palabras clave: performance, activismo *queer*, espacio urbano, China

Trabalho submetido: 08/01/2026
Aprovado: 04/04/2026

Isabella Flach Gomes é arquiteta urbana e pesquisadora. Em 2025 defendeu seu doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (NPGAU) da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (EA-UFGM) no campo dos estudos culturais e urbanos chineses.

<https://orcid.org/0000-0001-9189-9127> | isabellaflach@gmail.com

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> © 2026 Isabella Flach Gomes

A performance

No *Valentine's Day* do ano de 2009¹, os diretores Fan Popo 范坡坡 e David Zheng 郑凯贵 filmaram, em uma rua simbólica de Beijing², a ação artística de quatro atores homossexuais coordenada pela ONG local Tongyu. O vídeo de dezoito minutos começa com a cena de um *tram* passando por meio dos pedestres da rua Qianmen, onde se desenrolou a performance. Depois, os protagonistas foram apresentados e a filmagem seguiu a organização, os bastidores e a realização do evento. Enquanto a maquiagem e fotografia dos atores acontecia em um apartamento, voluntários da ONG preparavam buquês de flores. As passagens de dentro do táxi, entre o apartamento até a rua pública, mostraram a ansiedade dos participantes da ação e Fan e Zheng costuraram as filmagens das noivas e dos noivos com as opiniões dos espectadores chineses. A performance ocorreu da seguinte forma: um casal lésbico, Dana e Buxiu, (Fig. 1) e um casal gay, Haibei e Zhangyi (Fig. 2)³, – que eram voluntários e nunca tinham se visto antes – foram vestidos com trajes ocidentais de noivas/os para a renovada rua Qianmen e posaram abraçados para um fotógrafo profissional (Fan & Zheng, 2009). A demonstração de afeto entre os casais aconteceu em um grau de intimidade raro até mesmo para casais heterossexuais chineses. A plateia aglomerada, então, recebeu rosas dos organizadores da ação e alguns espectadores concederam entrevistas para Fan e Zheng (2009), apresentando visões polarizadas sobre o casamento entre pessoas do mesmo sexo.

Em inglês, o título da performance é *New Beijing, New Marriage*, uma referência às mudanças sociais ocorridas desde a abertura econômica. Por outro lado, o nome chinês da performance, *Xin qianmen dajie* 新前门大街, ou “nova rua Qianmen”, adiciona o caráter espacial da performance, marcando as transformações urbanas da China da primeira década do novo milênio. As alterações radicais na paisagem refletiram o rápido processo de urbanização do país e tomaram as formas de destruição e construção aceleradas nos grandes centros urbanos já consolidados, como Beijing, Shanghai e Guangzhou.

1 Na China, o dia dos namorados pode ser comemorado em três datas diferentes: tradicionalmente durante o festival Qixi (no sétimo dia do sétimo mês lunar); no Valentine's Day (14 de fevereiro), importado dos Estados Unidos; e no “520” (20 de maio), celebrado usualmente por internautas, uma vez que é uma gíria online para a frase “eu te amo”.

2 De modo a padronizar o texto, utilizarei o sistema Pinyin, seguido dos caracteres chineses. Os nomes próprios, seja de cidades, ruas e prédios, não serão grifados em itálico, apenas as palavras e os conceitos estrangeiros. Além disso, os nomes dos pesquisadores chineses estão escritos de maneira tradicional, com Sobrenome Nome.

3 Os nomes dos participantes são fictícios.



Fig. 1 - Noivas na nova rua Qianmen. Fonte: Fan & Zheng, 2009, 07'46".

A performance durou trinta minutos e foi descrita por Bao Hongwei (2020b) como um movimento gentil e não-conflitante, em concordância com a circunstância política chinesa. Tratouse de um “ativismo de natureza *soft* por meio do uso da arte performática e das mídias digitais” (Bao, 2020b, p. 112, tradução minha)⁴.

Dias depois da ação, o *Southern Metropolitan Weekly*, jornal de Guangzhou, celebrou o movimento de visibilidade com a manchete *Same-sex Wedding in Beijing, from the Underground to the Street*.

O documentário da performance foi exibido em vários festivais ao redor do mundo, como no 29º Festival de Filmes Internacionais de Vancouver, Canadá; no 21º Festival de Filmes Gays e Lésbicos de Hong Kong; no 3º Festival de Filmes Queer da Ásia, Japão; e na exposição *Secret Love*, do Museu Oriental de Estocolmo, Suécia. O diretor Fan Popo 范坡坡 pode ser considerado referência do cinema ativista *queer* chinês desde 2009. Nascido em Jiangsu e formado pela Beijing Film Academy, trabalha atualmente em Berlim, em produções de ficção que misturam gênero, sexo, comédia e

4 Dentro da ideia de ativismo *soft*, Bao (2020) aponta para três novas tendências após adaptações estratégicas: 1) indivíduos que buscam o respaldo jurídico contra discriminações; 2) mudança para a esfera digital – ainda que conscientes de que o ativismo online necessita do ativismo offline; e 3) promoção de eventos culturais, como mostra de filmes, eventos esportivos.

suspense. Além da direção, Fan trabalha como roteirista, membro de júri de festivais internacionais LGBTQ+, é colunista da *Initium Media* e pesquisador/escritor.



Fig. 2 - Noivos na nova rua Qianmen, com Jianlou 箭楼 ao fundo. Fonte: Fan & Zheng, 2009, 10'20".

Uma faceta interessante da performance foi a ligação com a tradição do casamento e da família. Bao Hongwei (2023) escreve que o casamento é comumente visto como um evento jubiloso e, por esse motivo, o matrimônio costuma ser requerido pela comunidade LGBTQ+ como forma de desestigmatizar esse grupo social. Ou seja, mesmo diante de rupturas, as tradições se renovam, seja na adoção do matrimônio pela comunidade *queer*⁵, seja nas mudanças na paisagem urbana, onde a essência cultural se adapta.

Assim como no casamento heterossexual, celebrado em público, a performance analisada também coloca em vista a existência de outras identidades possíveis. A Revolta de Stonewall ocorreu com

5 Utilizo o termo *queer*, assim como os principais autores citados neste texto, como um termo guarda-chuva para dizer de orientações sexuais que não a heterossexual (exclusiva).

a ideia de que somente aquele que pode ser visto é passível de existência, assim, o processo de saída do armário foi estimulado em países ocidentais. Essa retórica foi incorporada pela população LGBT+ na China, mas com nuances no que tange o binarismo de “dentro” e “fora” (Bao, 2020b). Por exemplo, na performance analisada, Bao (2020b) aponta que os casais se assumiram para o público espectador, mas usavam codinomes, condição que preservou suas identidades em seus locais de origem. Além disso, por não se conhecerem previamente, Dana, Buxiu, Haibei e Zhangyi poderiam alegar que estavam apenas performando um papel atribuído a eles.

Logo no início do documentário, Dana afirma “não estou preocupada em me assumir publicamente. Mas não quero que minha família saiba” (Fan & Zheng, 2009, 0’44”, tradução minha). Em outra passagem, a produção pergunta a uma transeunte se ela apoiaria o casamento de Haibei e Zhangyi. Ela responde com um sim, mas quando a assistente muda a frase, “e se seus filhos fossem gays e lésbicas, você os apoiaria?” (Fan & Zheng, 2009, 14’08”, tradução minha), ela fala que não. Outra entrevistada responde que conversaria com o filho e se ele conseguisse persuadi-la, ela o apoiaria. As falas dos entrevistados formam um panorama sobre a questão LGBT+ dentro da família na China.

Bao (2020a) retoma a teoria de Fran Martin⁶ para explicar a experiência chinesa com o mascaramento (*masking theory*), que desafia a política de visibilidade ocidental ao se constituir como uma estratégia de transformação das identidades sem que haja a necessidade de esconder o corpo. Assim, os binarismos (decorrentes da tradição ocidental) caem por terra, porque não existe apenas uma possibilidade de ser (ou não ser): pode ser ora sim, ora não, e os exemplos dos codinomes e dos papéis atribuídos exploram essa nebulosa. Para Bao (2020a), a cultura *queer* chinesa possui aspectos identitários e anti-identitários ao mesmo tempo. A tese do autor é que há identificação com os termos lésbica, gay, *tongzhi* 同志, ou *queer*, entretanto com hesitação e condições, por conta do distanciamento das experiências entre os chineses e os ocidentais brancos.

6 Ver Martin, F. (2000). Surface Tensions: Reading Production of Tongzhi in Contemporary Taiwan, *GLQ*, 6(1), 61–86; e Martin, F. (2003). *Situating Sexualities: Queer Representation in Taiwanese Fiction, Film and Public Culture*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

O objetivo deste artigo é analisar a concomitância entre as mudanças culturais e espaciais da China a partir da performance e do documentário *New Beijing, New Marriage*. Para isso, apresento uma incursão bibliográfica dos textos de Bao Hongwei, professor de Media Studies da Universidade de Nottingham, referência em arte e cinema *queer* chineses. Inclusive, Bao foi o responsável pela tradução do documentário para o inglês. É convocado também Lik Sam Chan, professor de Digital Cultures na Universidade de Sydney e na Universidade Chinesa de Hong Kong. Chan explora as conexões entre mídias digitais e novas identidades urbanas, importante referência para entender o espaço público online. Liang Shi, professor de chinês e literatura na Universidade de Miami, teve sua obra consultada para demonstrar a diferença de tratamento entre homens e mulheres homossexuais na cultura chinesa. Ademais, quatro reportagens foram referenciadas para apresentar as notícias e reações da população LGBTQ+ diante das adversidades e dos avanços sociais. Confúcio, um dos fundadores da forma social chinesa e o professor Antônio Florentino Neto, sinólogo, foram citados para circunstanciar as diferenças entre China e Brasil. O percurso urbano ficou por conta da geógrafa Piper Gaubatz, especializada nas mudanças da paisagem e do planejamento do Leste Asiático. Gaubatz, Sun Wenwen e Li Qihan foram citados, porque apresentaram diagnósticos sobre os espaços públicos chineses. E o livro de Zhu Jianfei abarca a história da arquitetura chinesa desde o século XVIII até a contemporaneidade, referência para as transformações urbanas ao longo desses tantos anos.

A população LGBTQ+ chinesa

O pensamento tradicional de “identidade chinesa” remonta aos tempos de Confúcio. Em Os Analectos, o pensador chinês coloca maior importância na família para a construção de uma nação em equilíbrio social. Dessa forma, todos os outros relacionamentos têm como modelo o núcleo familiar. Por exemplo, governar o Estado é como cuidar de uma família pequena (Confúcio, 2022 [séc. V a.C.]). A família é, então, considerada um microcosmo, onde os integrantes mais novos devem respeito e consideração para com os mais velhos e esse é o primeiro passo para uma vida virtuosa.

Segundo Shi Liang (2015), os valores éticos confucianos na era pré-moderna permitiam a prática poligâmica homossexual, caso não interferisse no casamento heterossexual. Apesar de Confúcio nunca ter tocado no assunto das orientações dissidentes, a ênfase na família e na virtude acima do sexo foram interpretados, posteriormente, como impedimentos a esses outros afetos. Em uma análise sobre a homossexualidade na China pré-moderna, Shi (2015) alega que as orientações diversas eram toleradas em algumas dinastias, censuradas em outras, aceitas por alguns grupos e rechaçadas por outros. A homossexualidade na China é tratada por Shi (2015, p. 15, tradução minha) como “uma dinâmica complexidade de múltiplos componentes, camadas e facetas que nem sempre são consistentes ou reconciliáveis”⁷.

Em um preâmbulo histórico, Chan Lik Sam (2021) se pergunta sobre o quão prevalentes eram os relacionamentos entre duas mulheres e se essas relações eram toleradas na China pré-moderna. Especialistas e estudiosos consultados reforçam as dúvidas, uma vez que referências à homossexualidade feminina são mais raras que à masculina – eram comuns descrições de *duishi* 对食, prática em que duas mulheres viviam como esposa e marido, ou apareciam na literatura erótica, mas sempre situadas dentro de casamentos heterossexuais. Isso se devia à falta de autonomia feminina na China pré-moderna, já que as mulheres eram fortemente ligadas à família pelo *sancong* 三从, ou as três obediências: ao pai, esposo e filho, derivada do Confucionismo.

Um indicativo de que a cultura de casamentos continua forte na China é o fato de que as praças das principais cidades têm um grande espaço dedicado ao mercado de casamentos arranjados nos finais de semana, como na Praça do Povo em Shanghai e em Chengdu. Como a família era um ponto central para a formação chinesa, a população LGBT+ estava fora do plano pela impossibilidade da reprodução entre pessoas do mesmo sexo. Além disso, as reivindicações e os direitos individuais eram inconcebíveis no modo diferencial de associação (Florentino Neto, 2020). Mas, o sujeito, ao sair do armário, “expande criativamente a família confuciana, evitando o conflito com o sistema

7 Há evidências anedóticas de governantes tendo relações sexuais com outros homens desde Huang Di (o Imperador Amarelo, considerado o primeiro Han, que governou de 2697-2597 a.C.); há registros em Shangshu (ou Shujing, compilação de discursos da China antiga) e em Yizhoushu (compêndio de documentos históricos da era Zhou). Textos da época dos Estados Combatentes também documentam encontros homo entre governantes e cortesãos; e os casos mais emblemáticos pré-modernos foram os contos Fentao, Longyang e Duanxiu (já na dinastia Han), que se tornaram eufemismos para relações homossexuais masculinas nas dinastias seguintes (Shi, 2015). Após a dinastia Han, os registros passaram da corte para a sociedade (Shi, 2015).

heteronormativo e produzindo um espaço para eles próprios no contexto de valores familiares e laços parentais” (Lin, 2022, s.p.). Um exemplo disso seria o *xinghun* 形婚, ou o casamento pré-arranjado entre um homem gay e uma mulher lésbica.

A internet foi um grande local para a emergência dessas novas identidades, com a construção de redes nacionais para informação, literatura, vídeos e salas de bate papo usados pela comunidade LGBT+ (Shi, 2015). Com a entrada da China na Organização Mundial do Comércio (2001), com o *boom* da indústria criativa, com o início de uma cultura urbana vibrante (Bao, 2024) e com difusão da internet, termos como *nantong* 男同 (gay), *nütong* 女同 ou *lala* 拉拉 (lésbica), *ku’er* 酷儿 (*queer*), *shuangxinglian* 双性恋 (bissexual) e *bianxingren* 变性人 (transgênero) foram pensados a partir do inglês para marcar as novas identidades e substituíram o termo formal *tongxinglian* 同性恋 (homossexual) no léxico (Movius, 2023). Interessante notar que as novas categorias “gay”, “lésbica”, “homossexual” atualizaram o discurso chinês, que antes se referia a essas outras orientações sexuais em termos de desejo, conduta e até mesmo ocupação, como camarada (*tongzhi* 同志).

Em 1997, o governo descriminalizou a homossexualidade no país e quatro anos depois, a Sociedade de Psiquiatria Chinesa retirou a homossexualidade da categoria de desordem mental (Bao, Mergenthaler & Zhao, 2023). Hao (2020) cita três marcos para a população queer chinesa: a celebração do aniversário de Stonewall em Beijing, em 1996; a “parada gay” de Shanghai, em 2009; e a “parada gay” de Changsha, em 2013.

Uma das primeiras ONGs chinesas para o público LGBT+, a Shanghai Pride (*Shanghai jiao’ao jie* 上海骄傲节), foi responsável por diversos eventos, inclusive a parada da cidade. Entretanto, desde 2020, ela está suspensa. Entre os motivos dados pelos organizadores estão a pandemia de COVID-19 e uma atenção excessiva voltada ao grupo. “O orgulho cresceu a uma escala que era visível demais, causando impacto e chamando muita atenção (indesejada)”, disse Raymond Phang, cofundador da Shanghai Pride

(Wei, 2022, s.p., tradução minha). Ele reiterou que a decisão partiu dos organizadores, sem nenhum tipo de pressão do governo.

Outros acontecimentos preocupantes para o grupo social foram: o fim do Centro LGBT de Beijing, que funcionava desde 2008, em maio de 2023; e, em julho de 2021, diversos grupos de universidades foram deletados do Wechat, acontecimento descrito como “2021 *crackdown*” por “violação de regulações” da plataforma (Bhandari; Hu, 2023). Dentro e fora das redes, as associações estudantis costumam ser vistas como radicais demais. O desaparecimento da memória e a impossibilidade de contar a própria história passaram a ser grandes medos da população LGBT+.

Mesmo que existam impedimentos, a primeira década do milênio também foi marcada por práticas dissidentes e ganhos legais. O casamento entre pessoas do mesmo sexo permanece não legalizado na China, mas, em 2019, um casal homossexual ganhou uma tutela nomeada: um instrumento que usualmente ajuda pessoas mais velhas a tomar decisões importantes de cunho médico, pessoal, de propriedade e de arranjos funerários (Lin, 2022). Essa dinâmica de conquistas e perdas legais históricas e contemporâneas reflete a aceitação e discriminação no meio social chinês.

Apesar da ideia de homossexualidade ocidental ter chegado à China nos anos 1920, como se vê no documentário de Fan e Zheng (2009), algumas pessoas ainda atribuem a homossexualidade a uma influência cultural estadunidense, contrastando-a com uma suposta China tradicional (Fig. 3). Outro grupo de pessoas a aceita e compreende o momento atual como um processo transitório, em que a população, cada vez mais exposta a esses outros modos de vida, passa a aceitá-los (Fig. 4).

O espaço dos estranhos

A arte performativa é uma forma de manifestação cultural, com um propósito comunicativo a uma audiência implícita ou explícita. Para Bao (2023), com o ponto de vista da arte queer chinesa, a perfor-



Fig. 3 - Entrevistado dizendo: "A China é um país tradicional e feudal". Fonte: Fan & Zheng, 2009, 10'49".

mance funciona a partir da sobreposição de arte, ativismo e vida cotidiana. A arte performativa pode criar um vínculo forte com os espaços públicos, como ocorreu em *New Beijing, New Marriage*, em que os corpos dos artistas e o ambiente urbano se emaranharam no tempo interrompido da cidade.

Sun Wenwen (2022), com a tese *Chinese notions of public space*, demonstra que se o espaço público no mundo ocidental é, tradicionalmente, o espaço primário da cultura pública (com o engajamento na globalização), os espaços públicos chineses sofreram transformações nos últimos 40 anos. "As cidades chinesas passaram por um intenso retrofit para atender às práticas europeias e estadunidenses de modernização por meio do desenvolvimento urbano" (Sun, 2022, p. 24).

Na filosofia chinesa, o *guanxi* 关系 é uma ideia antiga, proveniente dos ensinamentos confucianos, que representa um círculo social, seja ele formado por parentesco sanguíneo, origem geográfica ou

de ofício. Esse núcleo forma um espaço social ao redor de si, definindo o de “dentro” e o de “fora”. E essa separação espacial rígida pode ser percebida com o exemplo das siheyuan 四合院, unidades residenciais de Beijing, marcadas pelos muros. De acordo com Sun



Fig. 4 - Entrevistado dizendo: “Esse é um período transitório. É como a transição do socialismo para o comunismo”. Fonte: Fan & Zheng, 2009, 11’30”.

(2022, p. 48), “estranhos que estavam fora desse círculo relacional, como transeuntes em uma rua ou passageiros em uma estação de trem, pertenciam a uma categoria desconhecida e desimportante.” A vida urbana também contava com mercados, casas de chá e teatros com apresentações da ópera chinesa (Gaubatz, 2008), mas esses espaços eram locais que materializavam a ordem social do sistema imperial (Sun, 2022). Piper Gaubatz (2008) escreve que os templos costumavam ser os maiores espaços abertos de livre acesso, onde ocorriam festivais e feiras. Assim, o “público”, no passado, tinha mais a ver com a moralidade e o rito nos templos.

Durante a China revolucionária, os espaços passaram a ser projetados de maneira a refletir as ideias participatórias socialistas: ruas mais largas, espaços abertos, monumentos e novos centros urbanos. Entretanto, a maioria das infraestruturas coletivas (quase públicas) continuavam cercadas pelos muros das unidades de trabalho – *danwei* 单位 (Gaubatz, 2008).

Dessa maneira, Sun advoga pela divisão entre o círculo relacional e a esfera dos estranhos (realm of strangers); entre o dentro e o fora; em um esquema dinâmico de mudanças urbanas e sociais. “O crescimento da esfera coletiva heterogênea, onde estranhos se encontram, interagem e entram em conflito introduziu uma nova ordem nos espaços públicos das cidades chinesas na era da globalização” (Sun, 2022, p. 184).

Lançado no ano das Olimpíadas de Beijing, o texto de Gaubatz (2008) apresentou as mudanças urbanas daquela época e cinco novas tendências de design e de comportamento nas grandes cidades chinesas: 1) remoção de muros e outras barreiras; 2) mudança na forma e na função de espaços abertos; 3) entendimento de shopping malls como espaços públicos – como no caso do empreendimento urbano Xintiandi 新天地, em Shanghai; 4) promoção de novas atividades comunitárias e espaços verdes; e 5) utilização de espaços efêmeros – por exemplo, quando vizinhos ocupam terrenos baldios como espaço de reunião no tempo entre a demolição do prédio que ocupava aquele local e a construção de uma nova arquitetura.

A mudança espacial acompanhou a mudança no estilo de vida dos chineses: locais de encontros, como cafés, bares, cinemas, karaokês (KTVs), programas culturais como visitas a museus e cinemas e novas atividades proporcionadas por espaços abertos como parques e praças se tornaram prevalentes (Sun, 2022). E a rua de pedestres Qianmen, onde ocorreu a performance *New Beijing, New Marriage*, exemplifica bem esse fenômeno urbano-social atual.

A rua Qianmen

A Qianmen, famosa rua comercial de pedestres, está localizada no eixo norte-sul central da cidade de Beijing, correndo desde o prédio Jianlou 箭楼 até o Templo do Céu - Tiantan 天坛. Construída há mais de 600 anos, durante a Dinastia Ming, a rua se consolidou como um marco comercial por ser adjacente a uma área residencial densa (Li, 2015) – a Dashilan 大栅栏 – e, após a construção do Templo do Céu, tornou-se passagem para a cerimônia de adoração anual. De acordo com Li Qihan (2015), a rua contava com comerciantes de carne, tecido, joias, ateliês, armazéns e teatros.

Após o estabelecimento da cidade de Dadu, por Kublai Khan, em 1283, o imperador Zhu Di, em 1420, a renomeou para Beijing, e manteve o eixo original instituído pelo governante mongol, com ampliação da malha em direção ao sul. Esse eixo foi mantido (Fig. 5) durante a Revolução Republicana, a Popular, a Cultural e após as reformas político-econômicas do fim dos anos 1970 (Zhu, 2009). Qianmen se encontra ao sul da praça da Paz Celestial (Tiananmen guangchang 天安门广场). Desde 1415, a praça Tiananmen (traduzida literalmente como portão da paz celestial) sempre esteve associada ao poder do Estado, uma vez que era um complexo imperial próximo à Cidade Proibida. Ao passar por reformas pós-1949, serviu como espaço para demonstrações militares; e, desde 1976, é local do mausoléu de Mao Zedong. Em contraposição, a rua Qianmen (traduzida literalmente como portão da frente) margeia o poder, local do cotidiano e da circulação da vida comum.

A área passou por uma remodelação como parte do plano do governo para as Olimpíadas de 2008. Se, durante a era maoísta, a região perdeu a força comercial, essa força foi retomada com mais potência após a reforma, seguindo uma orientação turística, com a presença de restaurantes e marcas internacionais, como Starbucks. O estilo arquitetônico implementado foi um resgate da fusão chinesa e ocidental do fim da Era Qing à década de 1920 (sino-colonial), com o uso de tijolos e elementos decorativos ecléticos.

A relação entre a performance e o local onde a ação ocorreu demonstra a convergência de vetores do ocidente e da tradição chinesa: a rua Qianmen foi requalificada com inspiração no estilo arquitetônico dos anos em que a China era uma semicolônia dos países imperialistas. Além disso, durante a performance, os atores trajavam ternos e vestidos brancos, mas posavam em frente ao prédio Jianlou e ao arco de estilo Paifang, antigas construções tradicionais. Dessa forma, o tema que promulgou as reformas urbanas da capital, New Beijing, Great Olympics, pode ser aproximado do título da performance New Beijing, New Marriage, de modo a dizer que as novas paisagens são também acompanhadas de novos estilos de vida.



Fig. 5 - Montagem com mapas de Beijing e marcações da rua Qianmen (linha vermelha), da Cidade Proibida e da praça da Paz Celestial (retângulos pontilhados). Fonte: Baidu Maps (mapa de fundo) & Dai, 2020, p. 33 (mapa do centro - "Plan of Beijing during the Yongle Era").

Depois dos trinta minutos

Como escreve Bao Hongwei (2020b, p.113, tradução minha), “O ativismo queer chinês é caracterizado por sua contingência, pois depende de múltiplos fatores, incluindo políticas estatais, localização geográfica, organizadores e participantes”. Dessa maneira, a investigação da parte “chinesa” da arte queer chinesa deve partir da noção das características e dos marcadores etnoculturais para decolonizar e transnacionalizar os estudos queer (Bao, Mergenthaler & Zhao, 2023).

As questões enfrentadas pela população LGBTQ+ na China revelam um cenário de contradições, pois de um lado há avanços pontuais que indicam formas de resistência e pequenas conquistas legais, como a obtenção de instrumentos jurídicos que legitimam, ainda que indiretamente, relações dissidentes. De um outro, as estruturas sociais mantêm cerceamentos que limitam o pleno exercício da cidadania, forçando muitos a negociar suas identidades em espaços restritos. Essas dinâmicas mostram como as experiências dessa comunidade são marcadas pela alternância constante entre visibilidade e ocultamento com estratégias locais (como o mascaramento). A arte queer chinesa se mantém, então, como espaço vital de contestação, criatividade e advertência, oferecendo plataformas para expressar histórias, desafiar normas, refletindo a realidade chinesa de não renunciar à sua tradição milenar. Além de representação cultural, a arte queer funciona como um ato político que reimagina maneiras de existir e resistir. Ao conectar uma manifestação artística e análises teóricas, o artigo aponta para a importância de continuar investigando as formas como a comunidade LGBTQ+ na China ressignifica a si própria e o espaço urbano.

Referências

Bhandari, B. & Hu, E. (2023, 28 de julho). ‘Rainbow Hunters’ Target LGBTQ Chinese Students. *Foreign Policy*, Report. https://foreignpolicy.com/2023/07/28/china-rainbow-hunters-target-lgbtq-students/?tpcc=recirc_latest062921.

Bao, H. (2020a). Introduction. In H. Bao, *Queer China: Lesbian and Gay Literature and Visual Culture under Postsocialism* (pp. 1-26). Routledge.

Bao, H. (2020b). 'New Beijing, New Marriage'. In H. Bao, *Queer China: Lesbian and Gay Literature and Visual Culture under Postsocialism* (pp. 109-124). Routledge.

Bao, H. (2023). The wedding complex: Chinese queer performance art as social activism. *Journal of Contemporary Chinese Art*, 10(1-2), 39-63. https://doi.org/10.1386/jcca_00075_1.

Bao, H. (2024). Queerness as Mascarading: Displaying Queer Art in Contemporary China. In P. Gladson et al. (Eds.). *Rethinking Displays of Chinese Contemporary Art: Cultural Diversity and Tradition* (pp. 91-108). Palgrave Macmillan.

Bao, H., Mergenthaler, D. & Zhao, J. (2023). Introduction: What is Queer about Chinese Queer Art? In H. Bao, D. Mergenthaler, J. Zhao (Eds.), *Contemporary Queer Chinese Art* (pp. 1-20). Bloomsbury Academic.

Chan, L. S. (2021). *The politics of dating apps: gender, sexuality, and emergent publics in urban China*. The MIT Press.

Confúcio. (2022 [séc. V a.C.]). *Os Analectos*. L&PM.

Dai, S. (2020). *Future Courtyard 2050* [Projeto de pesquisa de mestrado não publicado]. Unitec Institute of Technology. Research Gate. https://www.researchgate.net/publication/351105707_Future_Courtyard_2050.

Fan, P. & Zheng, D. (2009). "New Beijing, New Marriage" [Vídeo]. *Culture Unplugged*. <https://www.cultureunplugged.com/documentary/watch-online/play/54331/new-beijing-new-marriage>.

Florentino Neto, A. (2020). Atomic Individual and Relational Individual: The Bases of the Formation of Subjectivity in the West and China. *Educação e Filosofia*, 33(69), 1109-1138. <https://doi.org/10.14393/REVEDFIL.v33n69a2019-56383>.

Gaubatz, P. (2008). New Public Space in Urban China. *China Perspectives*, 2008 (2008/4), 72-83. <https://doi.org/10.4000/chinaperspectives.4743>.

Li, Q. (2015). *Design and Planning of Commercial Streets in Beijing with Cultural Attraction Theme* [Dissertação, Columbia University]. Academic Commons. <https://doi.org/10.7916/D8P84BD1>.

Lin, S. (2022, 17 de maio). Queering the Chinese Family. *Sixth Tone*, Voices & Opinion. <https://www.sixthtone.com/news/1010347>.

Movius, L. (2023, 07 de novembro). The bumpy read to acceptance of China's LGBTQ+ artists is explored in a new anthology. *The Art Newspaper*. <https://www.theartnewspaper.com/2023/11/07/the-bumpy-road-to-acceptance-chinas-lgbtq+-artists-is-explored-in-a-new-anthology>.

Shi, L. (2015). *Chinese Lesbian Cinema: Mirror Rubbing, Lala, and Les*. Lexington Books.

Sun, W. (2022). Chinese Notions of Public Space: Transculturation in Urban Design and Architecture after the 'Reform and Opening-up' in 1978. *A+BE | Architecture and the Built Environment*, 12(19), 1-208. <https://doi.org/10.7480/abe.2022.19.6770>.

Wei, N. (2022, 16 de junho). Remembering Shanghai Pride, China's largest LGBTQ festival. *The China Project*, Society and Culture. <https://thechinaproject.com/2022/06/16/remembering-shanghai-pride-chinas-largest-lgbtq-festival/>.

Zhu, J. (2009). *Architecture of Modern China*. Routledge.

O lúdico na cidade: Coletivo Flutua e as *Birutas voadoras*

The ludic in the city: Flutua Collective and the *Birutas voadoras*

Lo lúdico en la ciudad: Colectivo Flutua y las *Birutas voadoras*

Luiza Dalvi Quintaes de Moraes

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Beatriz Brunialti Justo

Universidade Federal do ABC, São Paulo, Brasil

Paolo Colosso

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

RESUMO

O artigo investiga as relações entre o lúdico e o espaço urbano a partir da trajetória do Coletivo Flutua, grupo interdisciplinar que atua por meio de oficinas educativas e intervenções infláveis utilizando resíduo plástico. Ancorado em referenciais teóricos como Johan Huizinga (2019 [1938]), Henri Lefebvre (2001 [1970]) e o Urbanismo Unitário Situacionista, o texto discute o lúdico como elemento estruturante da vida urbana, associado à experimentação, participação e reinvenção dos espaços comuns. Em seguida, analisa as práticas do coletivo, com destaque para intervenções infláveis e as oficinas de *Birutas*, realizadas em espaços públicos e institucionais. O estudo se debruça especialmente sobre a experiência no Vão Livre do MASP (Museu de Arte de São Paulo), evidenciando o lúdico como possibilidade de pensamento crítico, pedagógico e imaginativo na cidade contemporânea.

Palavras-chave: lúdico, espaço urbano, experimentação, intervenções infláveis, Coletivo Flutua

ABSTRACT

This article explores the intersections between the ludic and urban space through the trajectory of the Flutua Collective, an interdisciplinary group that conducts educational workshops and inflatable interventions made from plastic waste. Grounded in theoretical frameworks of Johan Huizinga (2019 [1938]), Henri Lefebvre (2001 [1970]), and Situationist Unitary Urbanism, the study examines the ludic as a core structuring element of urban life, intrinsically linked to experimentation, citizen participation and the reinvention of the common spaces. Furthermore, it analyzes the collective's practices, specifically its inflatable installations and Birutas (wind vanes) workshops held in both public and institutional settings. By focusing on the intervention at the MASP (Museu de Arte de São Paulo) Vão Livre (open plaza), the research underscores the ludic as a catalyst for critical, pedagogical, and imaginative engagement within the contemporary city.

Keywords: ludic, urban space, experimentation, inflatable interventions, Flutua Collective

RESUMEN

El artículo investiga las relaciones entre lo lúdico y el espacio urbano a partir de la trayectoria del Colectivo Flutua, un grupo interdisciplinario que actúa mediante talleres educativos e intervenciones inflables utilizando residuos plásticos. Basado en referentes teóricos como Johan Huizinga (2019 [1938]), Henri Lefebvre (2001 [1970]) y el Urbanismo Unitario Situacionista, el texto discute lo lúdico como elemento estructurante de la vida urbana, asociado a la experimentación, participación y reinención de los espacios comunes. A continuación, analiza las prácticas del colectivo, destacando las intervenciones inflables y los talleres de Birutas (mangas de viento), realizados en espacios públicos e institucionales. El estudio se centra especialmente en la experiencia en el Vão Livre (espacio libre) del MASP (Museu de Arte de São Paulo), evidenciando lo lúdico como una posibilidad de pensamiento crítico, pedagógico e imaginativo en la ciudad contemporánea.

Palabras clave: lúdico, espacio urbano, experimentación, intervenciones inflables, Colectivo Flutua

Trabalho submetido: 19/01/2026
Aprovado: 04/04/2026

Luiza Dalvi Quintaes de Moraes É bacharel em arquitetura e urbanismo pela Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia (2020) e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina (PósARQ - UFSC).

<https://orcid.org/0009-0002-4878-3043> | luiza.dqm@posgrad.ufsc.br

Beatriz Brunialti Justo é bacharel em arquitetura e urbanismo pela Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia (2022) e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Planejamento e Gestão Territorial da Universidade Federal do ABC (PPGPGT).

<https://orcid.org/0000-0001-6010-079X> | beatriz.justo@ufabc.edu.br

Paolo Colosso é professor da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) no Programa de Pós-Graduação em Filosofia e no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, do qual foi coordenador (2020-2022) e subcoordenador (2022-2024). Tem graduação em filosofia pela Unicamp (2012), mestrado em filosofia pela Universidade de São Paulo (2015), onde desenvolveu também sua tese de doutoramento (2015-2019).

<https://orcid.org/0000-0003-4606-0378> | paolo.colosso@ufsc.br

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> © 2026 Luiza Dalvi Quintaes de Moraes, Beatriz Brunialti Justo, Paolo Colosso

Introdução

Este artigo visa trabalhar correlações entre o lúdico e o espaço urbano a partir do itinerário do Coletivo Flutua, um grupo de profissionais da arquitetura e urbanismo, artes visuais e design em atuação no Brasil desde meados dos anos 2010. Para tanto, o texto se divide em três momentos.

No primeiro, revisitamos marcos históricos e teóricos já consolidados nos estudos urbanos e no campo ampliado das artes. Valerá destaque para as formulações do *homo ludens* de Johan Huizinga (2019) e o papel estruturante da ludicidade na invenção cultural. Com a crítica de Henri Lefebvre (2011) ao urbanismo funcionalista e o imaginário tecnocrata, entendemos os nexos entre o lúdico e uma centralidade urbana embalada pelos princípios do encontro, da reunião, da experimentação, da participação nos rumos coletivos e, ainda, na reapropriação do espaço urbano em comum. Bem próximo deste se encontra a formulação "*changer la vie changer la ville*", que se torna síntese para a Nova Babilônia de Constant Nieuwenhuys (1999). Estas são referências com as quais entendemos a ampliação do campo do urbanismo, da arquitetura e das artes nas décadas seguintes.

A segunda parte repassa o itinerário das práticas do Coletivo Flutua. Obviamente, sem pretender deduzir o repertório deste da análise histórica, mas identificando no coletivo seus eixos estruturantes, temáticas mais recorrentes e fios que constituem o percurso inventivo em aberto. Tratamos da poética ligada à materialidade do plástico coletado em suas derivações, além do lúdico como fator que se desloca entre o formativo e o inventivo.

O terceiro e último momento se centra nas chamadas *Birutas* e suas oficinas participativas realizadas em espaços públicos, territórios populares e ambientes pedagógicos. Merece destaque as realizadas a convite do Museu de Arte de São Paulo no conhecido Vão Livre do MASP.

O lúdico e o espaço urbano em perspectiva histórica

Antes de passarmos ao itinerário do Coletivo Flutua, importante revisitar brevemente marcos teóricos e históricos com os quais se torna possível os nexos entre práticas lúdicas, experimentações inventivas e intervenção no espaço urbano. Adotamos neste estudo dois referenciais-chave, quais sejam, a formulação do *homo ludens* de Johan Huizinga (2019) e a absorção da ideia do lúdico nos estudos urbanos nos anos 1970, com destaque para o pensamento de Henri Lefebvre (2011) e dos Situacionistas, partindo especialmente da visão de Constant Nieuwenhuys (1999).

Em *Homo Ludens*, Huizinga (2019) realiza uma ampla análise sobre a relação entre o jogo, fenômenos culturais e institucionalidades e elabora como o lúdico se manifesta na história evolutiva da espécie humana. Temas universais como a guerra, o direito, poesia, linguagem, filosofia e arte guiam a discussão e se revelam a partir de elementos do jogo, o que indica que o jogo se mostra na cultura antes mesmo de ela existir. A tese de que “o jogo é mais do que um fenômeno fisiológico ou um reflexo psicológico” (Huizinga, 2019, p. 3), tendo por si próprio uma função significativa, revela a natureza supralógica da situação humana. “Se brincamos e temos consciência disso, é porque somos mais do que simples seres racionais, pois o jogo é irracional” (Huizinga, 2019, p. 6).

O fato de ser uma atividade envolvente, livre, temporária, voluntária e exterior à vida habitual, tomada sem seriedade ou interesses materiais, confere, na visão de Huizinga (2019), o caráter excepcional do jogo. Assim, de maneira geral, o jogo:

Ornamenta a vida, ampliando-a, e, nessa medida torna-se uma necessidade tanto para o indivíduo, como função vital, quanto para a sociedade, devido ao sentido que encerra, [devido] à sua significação, a seu valor expressivo, a suas associações espirituais e sociais, em resumo, como função cultural (Huizinga, 2019, p. 12).

Para nossos fins, vale destacar as relações que o autor estabelece entre o lúdico, a dança e outras manifestações artísticas e poéticas. Huizinga (2019) considera a dança uma ação musical e ao mesmo tempo plástica, além de lúdica em sua essência, já que seus elementos principais são o ritmo e o movimento associado ao corpo humano. Na visão do autor, a dança se aproxima da linguagem da escultura, considerando sua materialidade e beleza, mas de modo distinto, se limita a um recorte de tempo. “Não é que a dança tenha alguma coisa de jogo, mas sim, que ela é uma parte integrante do jogo: há uma relação de participação direta, quase de identidade essencial. A dança é uma forma particular e especialmente perfeita do próprio jogo” (Huizinga, 2019, p. 185).

Conforme a obra se encerra, surgem questionamentos sobre a presença do lúdico na cultura daquele contexto. Segundo Huizinga (2019), já no início do século XIX houve grande declínio do número de elementos lúdicos que caracterizavam as épocas anteriores, seja no âmbito da vida social, da arte ou da política. Nessa era moderna, pilares do jogo entraram em decadência, a citar a espontaneidade e a despreocupação, enquanto a competição puramente utilitária e séria ganhou espaço, fato avaliado por Huizinga de maneira negativa, afinal “a verdadeira civilização não pode existir sem um certo elemento lúdico ... [sua existência] sempre exigirá o espírito esportivo, e a capacidade de *fair play* não é senão a boa-fé expressa em termos lúdicos” (2019, p. 235).

Não faremos aqui um balanço sobre as avaliações pouco otimistas de Huizinga sobre seu momento histórico. Tampouco tentaremos entender por que razões o autor desconsiderou as energias lúdicas subversivas presentes nas vanguardas artísticas dos anos 1920, como as dadaístas e surrealistas. Passaremos direto a intelectuais e círculos que, em grande medida, alimentam-se dessas vanguardas e das contribuições em Huizinga para a formulação de críticas radicais ao chamado Estado de Bem Estar Social, que entre o segundo pós guerra e três décadas seguintes conseguia imprimir crescimento econômico com distribuição de bens básicos – entre eles, a moradia – e a inserção via consumo.

Nos anos 1960 e 1970, a ideia do lúdico emerge em meio aos estudos urbanos, como nas críticas contundentes ao planejamento modernista pautado no zoneamento monofuncional. Para Lefebvre (2011), o planejamento tecnocrático “dissociou as funções e atividades que se encontravam tecidas orgânica e espontaneamente nas cidades históricas e as projetou isoladamente sobre o território” (Lefebvre, 2011, p. 187). O raciocínio de caráter mecanicista, implementado pelo Estado sem a participação dos habitantes e usuários, foi um dos grandes responsáveis pelo empobrecimento das dinâmicas sociais, pela segregação e pela perda de centralidade nos subúrbios e novas cidades daquele período. Características como o tédio, a monotonia e a fragmentação da vida e dos sujeitos tomaram conta da modernidade capitalista industrial.

Para superar essa condição, Lefebvre (2011) aponta a necessidade da “síntese” em *O direito à cidade*, como a reunião daquilo que se encontrava disperso na sociedade urbana. Esse movimento seria possível através da ruptura com as formas hegemônicas que atribuem à cidade um valor de troca e da abertura de espaços para o encontro e prazer, que priorizam o seu valor de uso. É notório, sob essa perspectiva, que tal conquista se ancorava na dimensão do lúdico:

Donde tirar o princípio da reunião e seu conteúdo? Do lúdico. O termo deve ser tomado aqui na sua acepção mais ampla e no seu sentido mais “profundo”. O esporte é lúdico, o teatro também, de modo mais ativo e mais participante que o cinema. As brincadeiras das crianças não devem ser desprezadas, nem as dos adolescentes. Parques de diversão, jogos coletivos de todas as espécies persistem nos interstícios da sociedade de consumo dirigida, nos buracos da sociedade séria que se pretende estruturada e sistemática, que se pretende tecnicista (Lefebvre, 2011, p. 131).

O lúdico, em Lefebvre, não se limita a uma abstração teórica, mas ganha dimensão espacial quando se projeta no urbano – o que chamou de “espaço lúdico”. Pensada como uma nova centralidade, justamente porque não se reduz às funções maquinais – morar,

trabalhar, repousar, deslocar-se – o espaço lúdico deveria coexistir “com espaços de troca e de circulação, com o espaço político, com o espaço cultural” (Lefebvre, 2011, p.132). Conforme Colosso , “para Lefebvre, se o urbanismo pretende não resumir o urbano a um funcionalismo mecânico, é preciso perceber que a ludicidade é um aspecto fulcral para a sociabilidade” (Colosso, 2016, p. 86). Sem ela, os projetos e a vida na cidade se resumem à reprodução sem vida da racionalidade instrumental que aproxima o mundo industrial ao do urbanismo e ao das ciências não-humanas.

Ideias análogas aparecem nas formulações dos Situacionistas, em especial no *urbanismo unitário* de Constant Nieuwenhuys (1999), no qual se defende o “*changer la vie, changer la ville*”. O diagnóstico é o do empobrecimento brutal da vida cotidiana, em especial nas áreas planejadas pelo chamado Estado de Bem Estar Social. Os sujeitos estão bloqueados das interações entre si, mas também e sobretudo na relação com seu entorno mais próximo. Um urbanismo unitário é aquele que baralha as funções artísticas, culturais e políticas, isto é, os habitantes e usuários reinventam as formas de vida ao participarem dos rumos coletivos urbanos. A imagem mais acabada deste urbanismo unitário é o projeto da Nova Babilônia, uma cidade na qual usuários e habitantes – liberados pela automação completa do trabalho – constroem infraestruturas urbanas por meio de processos flexíveis, nômades, “ao mesmo tempo livres, lúdicos e engajados” (Colosso, 2017, p.107).

Podemos dizer, sem grandes riscos, que os anos 1960 e 1970 foram uma virada de chave para os estudos urbanos e arquitetônicos contemporâneos, contribuindo de modo decisivo para a ampliação do campo de práticas e experimentações. A crítica lefebvriana e as formulações situacionistas, bem como a *Ville Spatiale* (1958-59) de Yona Friedman e o *Morte e Vida de Grandes Cidades* (2011 [1961]) de Jane Jacobs, ainda que tivessem distâncias substanciais entre si, forneceram lições em comum para as gerações futuras. As cidades são produzidas não, ou não apenas, a partir de gabinetes – sejam eles estatais ou em parcerias com grandes empresas –, mas desde o cotidiano dos usuários e habitantes, cidadãos e cidadãos que parti-

cipam dos rumos coletivos. As tomadas de decisão do planejamento incluem escuta das ruas e territórios. É próprio da vida urbana a combinação e multiplicidade de usos, assim como o espontâneo e o imprevisto são para as invenções culturais. Neste sentido, o lúdico segue como elemento que intersecciona o político, as manifestações estéticas e as experimentações expressivas, além de fundamentar novas formas de sociabilidade. Intrínseco à vida social, o lúdico é absorvido como fator em método de projeto, urbanismo e planejamento.

Coletivo Flutua: trajetória e eixos estruturantes

O resgate histórico é um importante recurso para identificarmos balizas e enquadramentos de um campo disciplinar, suas práticas e repertórios. Mas é em vão buscar deduzir o quanto as práticas contemporâneas no campo ampliado da arquitetura e urbanismo seguem à risca premissas de um determinado marco teórico ou referencial histórico; mais relevante é acompanhar seus itinerários respeitando os termos e categorias nativas, suas experimentações, apostas e riscos. É o que faremos a partir daqui.

O Flutua é um coletivo que surge em 2017 entre estudantes de arquitetura e urbanismo da Universidade Federal de Uberlândia e, a partir de então, realiza oficinas educativas e intervenções artístico-arquitetônicas a partir do resíduo plástico e de outros materiais descartados. Sua atuação se apoia nos eixos ambiental, educativo, artístico e arquitetônico-urbanístico e se dá especialmente em espaços públicos e instituições de cultura, educação e cuidado. Por meio das atividades, o Flutua pretende promover reflexões sobre si, o outro, os espaços comuns e suas relações cotidianas, bem como experimentar criações coletivas. Atualmente, o coletivo é formado por profissionais da arquitetura e do urbanismo, das artes visuais e do design que residem em São Paulo, Florianópolis e Uberlândia.

Desde o princípio, o Flutua assume o formato “coletivo” por defender as formas horizontais de trabalho - sem distinções de cargo, função ou outra posição de poder – em que se preze a autonomia

de todas as partes. As responsabilidades e decisões são atribuídas ao conjunto, a autoria das obras é compartilhada, os membros colaboram de maneira interdependente e o processo é valorado mais que o resultado final. Seu propósito, portanto, se constitui não apenas sobre o que faz e produz, mas também em como atua. Podemos citar como referência a esse *modus operandi* o Manifesto da Bauhaus (Gropius, 1919), notável por estimular a cooperação e o diálogo entre arquitetos e artistas sem diferenciação, ou mesmo o urbanismo unitário situacionista, já citado, que tinha por intuito abrir espaços inventivos por meio da intensificação das trocas entre pessoas, não apenas de uma fonte única do gênio criador.

Em termos de identidade, o Flutua é conhecido pelos seus infláveis feitos de plásticos reutilizados, bem como pela ampla discussão que promove em torno desses objetos esculturais. A questão ambiental que envolve a materialidade plástica é, sem dúvidas, um dos maiores desafios da atualidade, considerando o seu impacto na crise climática no século XXI. Resignificar o que seria tratado como lixo e gerar ruídos na cadeia de produção e consumo do plástico torna-se, nesse contexto, um dos propósitos do coletivo. Sendo assim, ele aproveita esse material disponível em escala abundante para criar suas obras, de modo acessível e responsável, ao mesmo tempo que se compromete com o trabalho de catadores de materiais recicláveis e os movimentos voltados para a redução da produção de plástico no Brasil.

Outro aspecto estruturante da atuação do grupo diz respeito aos locais onde realiza seu trabalho e as parcerias que estabelece. Espaços públicos, organizações voltadas ao atendimento de populações vulneráveis, instituições de ensino formal ou informal e iniciativas de arte e cultura são o foco do coletivo. Seja através das oficinas ou das intervenções, o Flutua busca ampliar o seu discurso e prática em ambientes que favorecem a participação do público interessado – sem distinção de classe, renda, gênero, idade, raça, crença ou outra característica – para que assim se estabeleçam trocas de ensino-aprendizagem.

Os infláveis e as intervenções urbanas concebidas pelo coletivo exploram o lúdico e permitem a construção de um novo imaginário em relação ao lugar em que acontecem. Essas intervenções temporárias (Sansão Fontes, 2013) alteram a dinâmica e ativam os espaços, criando novos usos e possibilidades imaginativas. Os infláveis acabam, muitas vezes, sendo uma forma de reivindicar novas possibilidades de uso dos espaços de encontro, apropriações, brincadeiras e vivências nas cidades. Pensar essas novas possibilidades se alinha com a necessidade contemporânea de “uma nova consciência que libere as imaginações do planejamento” (Miraftab, 2016, p. 374) e retoma a necessidade de também imaginar outros futuros para os espaços urbanos:

O futuro é inevitável. É aberto e plural. As pessoas necessitam dele como necessitam do ar, escreve Jan Pieterse (2000). Mas o futuro está também vazio; significando que o que o constitui depende de como é imaginado, suscetível de ser reinventado e “aberto por um horizonte de possibilidades” (Miraftab, 2016, p. 374-376).

Quanto à sua trajetória, logo no início o Flutua experimentou uma grande construção inflável feita somente de sacolinhas de mercado. *Inflamável* (Fig. 1) foi a primeira instalação do coletivo, realizada em 2018 em parceria com o ABC do Glória¹, que tem sede no antigo Assentamento do Glória – hoje bairro Élisson Prieto –, localizado em Uberlândia, Minas Gerais. O ambiente plástico e colorido ocupou parte do famoso campinho de futebol e encerrou a programação de “brincadeiras recicladas” promovidas pelo Coletivo Flutua. A chamada para a coleta das sacolas e a execução da técnica de solda, aprendida por alguns integrantes durante uma breve experiência em São Paulo com o grupo Inflou², foi repassada para amigos e alcançou dezenas de pessoas que participaram voluntariamente do projeto. *Inflamável* nasceu como uma intervenção artístico-arquitetônica penetrável sustentada apenas por motores de ar, convidando as crianças e moradores a se tornarem participantes, se quisermos, dos penetráveis de Hélio Oiticica (Favaretto, 2015).

1 ABC do Glória é uma ONG que atua como um espaço de novos caminhos e oportunidades para as crianças e adolescentes do Bairro Élisson Prieto. Oferece oficinas culturais e educativas semanais para mais de 120 crianças e adolescentes, permitindo a experiência da educação popular e o conhecimento multidisciplinar para o exercício da cidadania.

2 Inflou é um grupo que cria realidades inusitadas através de processos criativos e experimentais que respondem às demandas de seu tempo. Sua missão é conceber a espacialidade lúdica estimulando a curiosidade, encontros e trocas, tendo como valores a construção do conhecimento alinhado ao desenvolvimento sustentável, ao contexto urbano-ambiental, à economia de recursos e à promoção de uma sociedade mais justa e inclusiva, de forma colaborativa.



Fig. 1 - *Inflamável* (2018) visto por fora, obra do Coletivo Flutua. Fotografia: Bruna Brunu. Fonte: Acervo de imagens Coletivo Flutua.

Vale nos determos nas propriedades materiais dos infláveis. Sua poética deixa aparente o processo coletivo de coleta dos plásticos, que são combinados como em uma colcha de retalhos mais ou menos disparatados. O processo de colagem se dá pelo aquecimento e fusão das superfícies com o auxílio de um ferro de passar roupa, mas também com fitas adesivas quando as oficinas são realizadas majoritariamente com crianças. Já sua construção é feita a partir das peças planejadas que, quando unidas, se estruturam com a força do vento, seja ele natural ou proveniente de um motor.

Ao longo dos anos, o coletivo produziu não só infláveis de escala e linguagem similar, a exemplo de *Tortuga* (2018), *Donut* (2019), *Broto* (2023) e *Tsunami* (2024), como também outros objetos que utilizam o resíduo plástico enquanto matéria prima. As construções “tubulares”, simples de serem projetadas e executadas, se tornaram expressivas no portfólio do coletivo, compondo a agenda de eventos de arte, cultura e educação em que o Flutua fazia parte. *Udisign* (2018), *Paralela* (2019), *Bait* (2019), *Volte sempre* (2025), *Túnel inflável* (2025) e as várias oficinas de Birutas ilustram algumas das atividades em que os tubulares estão presentes. Neste estudo, vamos nos debruçar sobre o último caso.

As Birutas no MASP

Ainda em 2018, quando o Coletivo Flutua realizava as primeiras oficinas, foi feito um convite de colaboração para o artista visual Raphael Farias (também conhecido como Zezão). O motivo de interesse era a *Biruta*, um dispositivo disparador de ações por ele criado entre 2015 e 2016, cuja natureza consiste em um saco cilíndrico feito de sacolas plásticas moldadas em um fio de arame e preso a uma vara de bambu – semelhante às birutas utilizadas para verificação do sentido do vento em aeroportos e praias. Porém, diferentemente desses objetos de mensuração que são fixos a uma estrutura, os dispositivos criados pelo artista operam “junto aos corpos que participam da ação, de modo que é no encontro [entre] corpo, dispositivo e vento que se agencia ... um movimento no qual as forças do vento operam certos fluxos dançantes no corpo” (Farias, 2023, p. 3).

Em *Birutas nº 1* (Fig. 2), uma série de birutas serviram como intervenção urbana em Uberlândia, Minas Gerais, no contexto de golpe de estado (2016) e ocupação das universidades públicas por parte dos estudantes. Durante os protestos que surgiam em espaços públicos da cidade, as birutas foram utilizadas coletivamente, resultando em um gesto que se mostrava como uma dança em grupo improvisada e experimental. De acordo com Farias,

Por meio do fluxo deste movimento com este outro corpo acoplado, opera-se uma dinâmica de ocupação espacial na qual os corpos que constroem a ação criam certa força excêntrica de bloco, ao passo que negociam entre si a ocupação dos espaços. O que cria uma dinâmica de dança ligado a certa improvisação com o novo corpo-biruta e os acontecimentos que [surgem] nesses encontros. ... Um balé louco onde o vento opera as forças nos corpos. (Farias, 2023, p. 2-3)



Fig. 2 - *Birutas nº1* (2016). Dispositivo criado por Raphael Farias (Zezão). Fotografia: cedida pelo artista. Fonte: Acervo de imagens Coletivo Flutua.

Diferente dos grandes infláveis que criam “ambientes penetráveis” e, por isso, exigem uma grande equipe de produção, infraestrutura adequada para o funcionamento dos motores de ar e outras condições necessárias para a instalação da obra, as *Birutas* são mais facilmente construídas e experimentadas. De modo geral, elas permitem maior liberdade, seja pela facilidade de acesso a seus materiais, à técnica de construção, seu manuseio e transporte. Como não se trata de um grande volume único, há mais autonomia dos envolvidos na combinação de cores, escritas e pequenas soluções. Neste sentido, as *Birutas* levam a outras combinações entre inventividade coletiva e expressões individuais.

A primeira oficina de birutas realizada pelo Coletivo Flutua foi ministrada em parceria com Zezão para uma turma de crianças da Escola Estadual Enéas de Oliveira Guimarães (Uberlândia, Minas Gerais). Na ocasião, plásticos coletados, fio de arame, canetas e fitas coloridas serviram para a produção dos objetos que permitiam brincar com o vento de modo “amalucado”, assim como dita a definição de biruta do dicionário. Posteriormente, outras oficinas de birutas foram realizadas pelo Flutua, a citar: no Centro Cultural São Paulo e ruas do bairro Bixiga durante a programação do 5º Festival A Cidade Precisa de Você, e Honk! SP, na Oca do Parque Ibirapuera, ao longo da 14ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo e, finalmente, no Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 2025, objeto desta investigação.

Birutas voadoras (2025) foi o nome da atividade criada pelo Coletivo Flutua para compor o ciclo de oficinas da temporada de “Histórias da Ecologia” do MASP. De acordo com a equipe de mediação, o convite feito para o coletivo partiu do interesse em incluir o público infantil nos assuntos do museu, bem como ocupar o famoso Vão Livre com atividades por ele viabilizadas. Segundo o MASP Oficinas (2025), o programa “busca acentuar o caráter de encontro, compartilhamento e troca, ampliando olhares sobre a arte, a cultura, o corpo e a ocupação do espaço do museu, bem como da cidade, através do Vão Livre”. A propositase alinha à concepção projetual original de Lina Bo Bardi para o edifício do MASP.

Em *Arte, Cultura e Cidade*, Vera Pallamin (2015) relembra a importância política e cultural do gesto arquitetônico de Lina quando apresentou a proposta de utilização do espaço do Terraço Trianon, em 1957. O projeto do MASP previa um edifício suspenso que preservava a história local, ao passo que criava novos significados de uso do espaço tanto pelo museu quanto pela população de São Paulo. Conforme documentos e uma das aquarelas do projeto (Fig. 3), Lina (1968) “gostaria que lá fosse o povo, ver exposições ao ar livre e discutir, escutar música, ver fitas. Gostaria que crianças fossem brincar no sol da manhã e da tarde” (MASP, 2025)³.

3 Guilherme Wisnik, ao comentar a trajetória de Lina, também destaca: “Lina Bo Bardi concentra sua potência imaginativa na esfera lúdica, que assume para ela um sentido eminentemente construtivo. Pois Lina não projeta espaços determinados por leis internas ao desenho, como se desejasse controlar todas as variáveis desencadeadas por ele, e sim ambientes abertos ao condicionamento intersubjetivo dos usuários, contaminando-os, portanto, com as interferências da realidade, e configurando-os como arcabouços infraestruturais voltados ao imprevisto”.



Fig. 3 - Estudo preliminar - Esculturas práticas do Belvedere do Museu de Arte Trianon. Aquarela e nanquim sobre papel, 56,5 x 76,5 cm, de L. B. Bardi, 1968, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Fotografia de Luis Hossaka. Doação Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2006. Recuperado em 14 de janeiro de 2026 de https://www.masp.org.br/vao_livre_programacao_2025.

Nas palavras de Pallamin, “o uso do terraço como mediação entre as atividades promovidas pelo MASP e a cidade foi uma das maiores inovações do museu” (Pallamin, 2015, p. 122), mas a ideia não se projetou na realidade como esperado. Apesar do MASP nunca perder sua posição de prestígio no meio cultural da cidade, ele sofreu com o avanço da mercantilização da arte e da cultura e o crescimento das atividades da indústria do turismo nos anos 1990. As transformações bruscas na organização espacial do edifício e na missão do museu marcaram as decisões do novo diretor – o empresário e arquiteto Júlio Neves – que havia tomado a cadeira de Pietro Maria Bardi naquele momento. Em contradição aos princípios de Lina, o museu restringiu a acessibilidade pública e passou a “proibir [o uso do terraço] por grandes públicos, coincidindo com o desejo de controle legal de eventos culturais e políticos de massa na Avenida Paulista” (Pallamin, 2015, p. 134).

Felizmente, a situação atual é diferente. Após concessão da Prefeitura de São Paulo em novembro de 2024, o Vão Livre está sob gestão do MASP e, desde então, oferece ao público uma programação artística e cultural regular e gratuita, bem como boa infraestrutura de permanência. Nesse novo momento, a curadoria do MASP (2025) visa traçar conexões entre os temas da exposição e “convida as pessoas a ocupar esse espaço através da proposta original de Lina Bo Bardi: um espaço público e de encontro entre as pessoas, a cidade e a arte a céu aberto”.

O cenário em que se deu a oficina de *Birutas voadoras* (2025), portanto, foi de forte carga simbólica para o MASP, já que materializa os desejos de Lina para o espaço do Vão Livre e facilitava o acesso do público ao museu – especialmente de crianças. Para o Coletivo Flutua, não foi diferente. Realizar a atividade nos espaços interno e externo do museu, estabelecendo diálogos entre as obras expostas, a vida cotidiana e a dimensão do lúdico na cidade foi um grande marco para o histórico do grupo. Sete anos depois da primeira oficina de birutas realizada em uma pequena escola em Uberlândia, o Flutua havia amadurecido suas discussões, metodologia e espaços de atuação.



Fig. 4 - *Birutas voadoras*, 2025 (<https://www.flutua.org/birutasvoadoras/>), por Coletivo Flutua. Fotografia: Micaela Wernicke. Fonte: Acervo de imagens Coletivo Flutua.



Fig. 5 - *Birutas voadoras*, 2025 (<https://www.flutua.org/birutasvoadoras/>), por Coletivo Flutua. Fotografia: Daniel Cabrel. Fonte: Acervo de imagens Coletivo Flutua.

No caso do MASP, a atividade das *Birutas voadoras* (2025) foi oferecida na modalidade presencial e gratuita em duas tardes de sábado durante a programação de férias de julho. Somando as inscrições, foram atendidas em torno de trinta crianças com idades entre seis e quatorze anos, devidamente acompanhadas de seus responsáveis. Ao longo de duas horas reservadas para a oficina, o Coletivo Flutua promoveu discussões sobre a questão ambiental do plástico, refletiu sobre modos de criar com materiais recicláveis, ensinou o passo a passo da construção de uma biruta feita com os plásticos coletados e, depois de os participantes colocarem a mão na massa, guiou algumas brincadeiras no Vão Livre com os mais diversos *corpos-objetos-amalucados*.

As birutas serviram como dispositivos disparadores de novas formas de brincar, novos jeitos de movimentar o corpo e novos imaginários para espaços comuns. Além disso, ao se misturarem com o que acontecia dentro e fora do museu, os transeuntes e a paisagem urbana, estabeleceram diálogo com os propósitos da arquiteta idealizadora e o manifesto atual do MASP, quais sejam a liberdade, a criatividade e a coletividade. Sendo assim, é evidente que as *Birutas* produzidas no Vão Livre são um ponto alto do coletivo. A imponência e centralidade do lugar, somadas à sua vida vibrante – a todo momento muita gente passa, senta, observa – dão densidade e consistência às decisões que norteiam os trabalhos do Flutua. Neles, o lúdico se reapropria do espaço público, suscitando questões do passado, presente e de nosso futuro em comum.

Considerações finais

A trajetória do Coletivo Flutua se insere no campo ampliado de processos coletivos que combinam princípios urbanísticos, práticas experimentais da arquitetura, artes e design e postura crítica em relação aos desafios contemporâneos. Seu itinerário funciona em registro um tanto análogo ao de sua poética material, a saber, por acoplamentos que resultam das interações e atravessamentos. Os participantes, os territórios e espaços nos quais se inserem são absorvidos ao repertório do grupo e reaparecem em trabalhos

futuros a depender das necessidades locais. É mais ou menos deste modo que podemos entender os fios que ligam os infláveis penetráveis às *Birutas*.

Se por um lado a trajetória do grupo já tem desdobramentos diversos, por outro já se consolidam os fatores que conectam o elemento lúdico com a experimentação e a reapropriação dos espaços públicos, os territórios populares e espaços educativos. Brincar e criar em formato coletivo remete, assim diria Huizinga (2019), a atividades envolventes, livres e exteriores – mas também parte – da vida habitual, assumindo relação direta com seu conceito de lúdico. Projetada sobre o urbano, o “espaço lúdico” ainda colabora para a superação da vida fragmentada e mercantilizada criada pelos planos tecnocráticos e a aceleração do capitalismo, como aponta Lefebvre (2011).

Essas conexões mostram que trabalhos como as *Birutas* e os infláveis retomam movimentos que reivindicam a ludicidade na cidade e permitem ao coletivo, ao espaço urbano e aos participantes novas associações culturais, novos imaginários e novas possibilidades de ativação do espaço e da materialidade, ajudando a absorver essa característica nos fatores de projeto, urbanismo e planejamento do futuro.

Agradecimentos

Agradecemos à CAPES pelo suporte financeiro essencial para a realização desta pesquisa, especialmente em nome de Luiza Dalvi Quintaes de Moraes e Beatriz Brunialti Justo, estudantes bolsistas em nível de mestrado.

Referências

ABC do Glória. (n.d.). *ABC do Glória*. Recuperado em 16 de janeiro de 2026, de <https://abcdogloria.org/>

Colosso, P. (2016). A crítica de Henri Lefebvre ao urbanismo moderno. Em *Anais do XIV Seminário de História da Cidade e do Urbanismo* (pp. 80-88). IAU-USP. Recuperado em 13 de janeiro de 2026, de <https://www.iau.usp.br/shcu2016/anais/wp-content/uploads/pdfs/06.pdf>

Colosso, P. (2017). *Rem Koolhaas nas metrópoles delirantes: entre a Bigness e o big business*. Annablume.

Nieuwenhuys, C. A. (1999). Unitary urbanism. In M. Wigley, *Constant's New Babylon: The hyper-architecture of desire* (pp. 122–130). 10 Publishers.

Faria, R. G. (2023). Birutas nº1. In *Solo* [Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação, Universidade Federal de Uberlândia]. Repositório Institucional da UFU. <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/38811>

Favaretto, C. (2015). *A invenção de Hélio Oiticica*. EDUSP. (Trabalho original publicado em 1992).

Flutua. (n.d). *Birutas Voadoras*. Recuperado em 15 de janeiro de 2026, de <https://www.flutua.org/birutasvoadoras/>

Gropius, W. (1919). *Bauhaus: A modernidade como projeto*. Goethe-Institut. Recuperado em 17 de janeiro de 2026, de <https://www.goethe.de/prj/hum/pt/dos/bau/21394277.html>.

Huizinga, J. (2019). *Homo ludens: O jogo como elemento da cultura* (9a ed., J. P. Monteiro, Trad.). Perspectiva. (Trabalho original publicado em 1938).

Inflou. (n.d). *Sobre o Inflou*. Recuperado em 18 de janeiro de 2026, de <https://cargocollective.com/inflou/Sobre-o-Inflou>

Jacobs, J. (2011). *Morte e vida de grandes cidades* (3ª ed., C. S. Mendes Rosa, Trad.). WMF Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1961)

Lefebvre, H. (2008). *O direito à cidade* (5a ed., R. E. Frias, Trad.). Centauro. (Trabalho original publicado em 1968).

Miraftab, F. (2009). Insurgent planning: Situating radical planning in the Global South. *Planning Theory*, 8(1), 32–50. <https://doi.org/10.1177/1473095208099297>

Museu de Arte de São Paulo. (n.d.). *Oficinas*. Recuperado em 14 de janeiro de 2026, de <https://www.masp.org.br/oficinas>

Museu de Arte de São Paulo. (n.d.). *Vão livre*. Recuperado em 14 de janeiro de 2026, de <https://masp.com.br/pt-br/vao-livre>

Pallamin, V. M. (2015). *Arte, cultura e cidade: aspectos estético-políticos contemporâneos*. Annablume.

Sansão Fontes, A. (2013). *Intervenções temporárias, marcas permanentes: Apropriações, arte e festa na cidade contemporânea*. Casa da Palavra; FAPERJ.

Wisnik, G. (2018). *O Brasil condenado ao moderno: Do desenvolvimentismo de Estado aos grupos contraculturais* [Tese de Livre-Docência, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo]. Repositório da Produção USP. <https://doi.org/10.11606/T.16.2019.tde-29052019-173822>

TRÍADE Tour: máquina espaço-temporal e dispositivo corpo-cidade¹

TRÍADE Tour: Space-Time Machine and Body-City Device

TRÍADE Tour: máquina espacio-temporal y dispositivo cuerpo-ciudad

Mariana Vaz de Camargo

Universidade de Paris Nanterre, França

Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, SENAC, Brasil

RESUMO

O artigo apresenta as principais características da performance *TRÍADE Tour*. Inspirada pelo formato de excursões turísticas, é um audiotour coreográfico e interativo criado para territórios específicos pelo núcleo paulistano TRÍADE. Munidos de fones de ouvido, o grupo de participantes é conduzido por um roteiro audioguiado composto por coreografia, geografia, poesia, história e ficção. Os espectadores tornam-se atores do passeio-performance, subvertendo seu papel tradicional, e o espaço público é matéria, estratégia e zona de experimentação para encontros renovados com a cidade.

Palavras-chave: performance, cidade, memória, arte participativa, corpo

ABSTRACT

The article presents the main characteristics of the *TRÍADE Tour* performance. Inspired by the format of tourist excursions, it is a choreographic and interactive audio tour created for specific territories by the São Paulo-based TRÍADE collective. Equipped with headphones, the group of participants is guided through an audio-guided itinerary composed of choreography, geography, poetry, history, and fiction. Spectators become actors in the performance-tour, subverting their traditional role, and public space becomes material, strategy, and zone of experimentation for renewed encounters with the city.

Keywords: performance, city, memory, participatory art, body

RESUMEN

El artículo presenta las principales características del espectáculo *TRÍADE Tour*. Inspirado en el formato de las excursiones turísticas, se trata de un recorrido audioguiado coreográfico e interactivo creado para territorios específicos por el colectivo TRÍADE, con sede en São Paulo. Equipados con auriculares, el grupo de participantes es guiado a través de un itinerario audioguiado compuesto por coreografía, geografía, poesía, historia y ficción. Los espectadores se convierten en actores del espectáculo-tour, subvirtiendo su rol tradicional, y el espacio público es la materia prima, la estrategia y la zona de experimentación para nuevos encuentros con la ciudad.

Palabras clave: performance, ciudad, memoria, arte participativo, cuerpo

Trabalho submetido: 19/01/2026
Aprovado: 04/04/2026

Mariana Vaz de Camargo é mestre em Psicologia Social pelo PUC-SP e mestre em direção e dramaturgia pela Universidade de Paris Nanterre, França. É doutoranda em artes da cena – teatro na Universidade de Paris Nanterre, França e professora de pós-graduação do SENAC.

<https://orcid.org/0009-0006-2718-3857> | maricota.vaz@gmail.com

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> © 2026 Mariana Vaz de Camargo

Introdução

TRÍADE Tour é um dispositivo coreográfico para contextos espaciais, urbanos e sociais específicos. É um jogo performático e lúdico, formulado para discutir temas urgentes dos territórios onde atua e que, por princípio, embaralha os papéis tradicionais de espectador (aquele que assiste passivamente) e *performers* (aquele que atua em lugar de destaque). Munidos de aparelhos MP3 e fones de ouvido, os cerca de vinte participantes de cada grupo são conduzidos por um roteiro audioguiado composto por coreografia, geografia, poesia, história e ficção. Durante o *tour* coreográfico, por cerca de uma hora, os espectadores tornam-se atores do passeio-performance, subvertendo seu papel tradicional. Nessa operação, cria-se outra camada de espectadores: os próprios transeuntes desavisados que circulam pelo local. Enquanto o *público-guiado* é convidado a observar o potencial performático das ruas, o *público-transeunte* observa-os executarem coletivamente uma coreografia. O formato

1 Uma versão inicial desse texto foi apresentada pela autora no Seminário III Encontro de Arte, Cidade e Urbanidades, promovida pela Universidade Federal da Bahia, com o título "TRÍADE TOUR: cidade como matéria".



Fig. 1 - *TRÍADE Tour São Bento*. Fotografia: Janice D'Ávila.

TRÍADE Tour foi criado em 2011 pelo núcleo TRÍADE², formado pela autora e por Adriana Macul, em parceria com as artistas Flávia Melman, Larissa Salgado e Natalia Mallo, com a colaboração de Laura Bruno e financiado pela 10ª edição do Programa de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo. O reconhecimento posterior pelo Programa de Ação Cultural (ProAC) de Formação e Difusão Cultural (2011) e pelo Prêmio Funarte Klauss Vianna Dança (2011) permitiu o amadurecimento da proposta. Desde então, foram realizadas cinco edições do projeto, das quais quatro na cidade de São Paulo: *TRÍADE Tour São Bento*, na região do chamado triângulo paulistano, logradouro histórico no centro da cidade (2011, primeira versão e 2012, versão final); *TRÍADE Tour Ouvirundum*, no bairro do Ipiranga, explorando o parque da Independência (2013); *TRÍADE Tour Vila Buarque*, deambulando pela Vila Buarque (2018) e, em 2024, o *TRÍADE Tour Fábrica*, criado para o Sesc Pompeia intramuros, um local icônico para a cultura da cidade (2024). Em 2013, a cidade de Santos foi palco do *TRÍADE Tour Santos* (2013), percorrendo as ruas do centro antigo.

2 Grupo paulistano formado em 2008, cujo trabalho pode ser conhecido em <https://nucleotriade.com/>.

Os roteiros exploram a fricção ficção-realidade como elemento de organização dramatúrgica. A magia se dá ora pela tradução dos aspectos históricos para a paisagem descoberta — atravessar um jardim ornamental de estilo francês para discutir a proposta higienista e o colonialismo — ora pela transposição coreográfica (ou cinestésica) de aspectos históricos ou filosóficos, como por exemplo dançar “cada um no seu quadrado” para discutir o fenômeno da gentrificação na cidade de São Paulo. Anunciadas pelo áudio, as situações cotidianas ordinárias são investidas de uma nova aura, criando uma fricção no real e os locais já conhecidos podem ganhar novas cores e sentidos, envolvendo e intrigando os participantes. A seguir, apresento e discuto brevemente as principais características do formato *TRÍADE Tour*, desenvolvido nos últimos quinze anos.

A dimensão pública e o contexto territorial específico

Em 2010, cansadas de apresentar espetáculos de dança contemporânea em salas teatrais quase vazias, TRÍADE decide investigar a

arte instalada na rua. “Um museu só é um lugar público para aqueles que escolhem ser público de museu” (Finkelpearl, 2001, p. 29), afirmou o artista Vito Acconci para justificar sua escolha por apresentar sua produção fora do museu. Meio século depois do artista estadunidense, seguimos o movimento de êxodo das artes, com alguma inspiração foucaultiana, de seus *loci* disciplinados e disciplinadores, o teatro e a galeria. Experimentamos e nos encantamos com a “complexidade, riqueza, contradições, convergências e divergências (também ideológicas e políticas) da rua”, como descreve o filósofo e sociólogo Henri Lefebvre (2000). A pesquisa resultou em *TRÍADE Tour São Bento*, uma ação ao mesmo tempo estética e de formação de público, permitindo-nos a comunicação com um espectro mais amplo de espectadores.

Cinquentenárias, as criações orientadas para um território específico, ou *site specific*, surgiram em um movimento contra as instituições tradicionais da arte e como resposta à esterilidade do cubo branco da galeria (O’Doherty, 2000). Desde então, frequentemente, essa prática foi fagocitada pelas forças de mercado, tornando-a ineficaz estética e politicamente. Segundo uma dinâmica capitalista clássica, a arte de vanguarda surge consciente de seu papel social e político, mas é rapidamente domesticada e assimilada pela cultura dominante (Peixoto, 2012). Cientes dessas limitações, e apesar do modismo frequentemente associado a essa prática, a escolha artística de se atuar em diálogo com as especificidades urbanas, sociais, políticas, históricas e simbólicas de um território pareceu-nos relevante. Em *One Place after Another: Site Specific Art and Locational Identity*, Miwon Kwon propõe encarar o *site specific* como “ideia-problema” ou uma esfera particular entre arte e política espacial. Para a pesquisadora, a prática relaciona-se com um “discurso urbano-estético ou cultural-espacial que combinam ideias de arte, arquitetura, desenho urbano, com teorias de cidade, espaço social e espaço público” (Kwon, 2002, p. 14). A proposta de Kwon de encarar a especificidade de território como “ideia-problema” traduz nossas inquietações ao formular a proposta do *audiotour* coreográfico e é convergente com os princípios estruturantes do projeto.

Não obstante, a configuração de *TRÍADE Tour* guarda o caráter específico do território, sem perder a possibilidade de circulação. Uma *ficção guarda-chuva* sustenta o formato e cada edição funciona como uma nova excursão de uma agência de turismo, a *TRÍADE Tour*. Emprestar a lógica e o formato das excursões de turismo permite a realização de diferentes edições, em múltiplas localidades: São Bento, Ipiranga, Santos, Vila Buarque, Sesc Pompeia. Para cada uma, criamos um percurso e um roteiro originais, contendo uma narrativa inédita e abordando as questões sociais, econômicas e urbanas locais. Ao mesmo tempo, realizar novas edições permite a continuidade e o aprimoramento da investigação do formato por mais de uma década e, portanto, a sobrevivência da performance no tempo – mas com limitações, principalmente financeiras. Afinal, a especificidade de cada roteiro demanda pesquisas históricas, geográficas e urbanas intensas, além da experiência território para escrever o roteiro – para criar *TRIADE Tour Santos*, residimos cerca de dois meses na cidade de Santos. Não é por acaso que a maior parte dos roteiros são na cidade de São Paulo, logradouro sede de *TRÍADE*.

Essa particularidade de um formato "mãe", com a possibilidade de desdobramento, guarda semelhanças (e, como sustentarei a seguir, diferenças fundamentais) com uma icônica criação dos alemães do Rimini Protokoll. O grupo europeu é pioneiro na criação de "teatro de passeio", denominação escolhida pelo pesquisador Marvin Carlson (2015) para descrever o trabalho dos artistas alemães, também cabível para descrever *TRÍADE Tour*. Em *Remote X*, fones de ouvido são ofertados para o público, que é enviado para flunar pela cidade em grupo, guiados por instruções remotas por áudio. O grupo de cerca de 50 pessoas é guiado por vozes sintéticas, semelhantes às dos dispositivos de GPS – sigla em inglês para Sistema de Posicionamento Global. Segundo o Rimini Protokoll, a performance questiona o encontro entre um grupo e uma inteligência artificial: "Como decisões são tomadas? Quem nós seguimos quando somos guiados por algoritmos?"³ (Rimini Protokoll, 2026).

3 How are joint decisions made? Who do we follow when we are guided by algorithms? (Rimini Protokoll, 2026, tradução nossa)

Remote X estreou em Berlin em 2013 e, como a maior parte das criações do renomado grupo alemão, viajou para algumas dezenas de cidades pelo mundo (dentre as quais São Paulo, em 2013). Segundo o Rimini, à medida que “o projeto viaja de cidade a cidade, cada nova versão *site-specific* é construída baseada na dramaturgia da cidade anterior”⁴ (Rimini Protokoll, 2026). Na análise que fazem da versão construída para Buenos Aires (*Remote Buenos Aires*), encenada em 2020, os pesquisadores Giorgio Z. Gislon e Michele L. Schiocchet discordam da denominação *site specific* para o trabalho, já que ele “apenas se adapta a diferentes contextos, preservando elementos que surgiram na relação com os locais por onde passou anteriormente” (Gislon & Schiocchet, 2020, p. 5). O formato dos alemães baseia-se em uma tipologia prévia de espaços públicos existentes na maior parte das cidades, como cemitério, escadaria, praça, hospital, igreja, metrô (ou trem), ponto turístico, hotel. O trajeto é construído a fim de organizar uma tipologia que pode ser repetida a cada cidade.

4 As the project tours from city to city, each new site-specific version builds upon the dramaturgy of the previous city. (Rimini Protokoll, 2026, tradução nossa)

Diferentemente da performance alemã, não há uma tipologia prévia ou um roteiro pré-definido para se elaborar uma nova versão de *TRIÁDE Tour*. Há uma forma de narrar as histórias, fazer indagações acerca da cidade, sugerir deslocamentos e composições coreográficas aprimoradas a cada nova edição, nos últimos quinze anos. Por vezes, há um local de saída pré-determinado: o Sesc Ipiranga, contratante do que veio a ser o *TRIÁDE Tour Ouvirundum*, seria o local de saída do trajeto e o Sesc Consolação, de maneira análoga, no *TRIÁDE Tour Vila Buarque*. Mesmo nesses casos, o trajeto subsequente foi desenhado de maneira autônoma, para dialogar com a pesquisa e as discussões pretendidas.

Outro elemento apontado por Gislon e Schiocchet foi a percepção da semelhança do grupo participante de *Remote Buenos Aires* com um grupo engajado em uma excursão turística: de fora, o grupo passeando, unido, assemelha-se a uma situação do turismo de massa. Recorrendo às reflexões de Giorgio Agamben (2005), os pesquisadores diferenciam a atividade massificante da realização de experiências, pois, fechado em circuitos pré-estabelecidos, a pessoa turista não se

abriria às “sensorialidades dos espaços, quanto mais às alteridades do mundo” (Gislon & Schiocchet, 2020, p. 10). *TRIÁDE Tour*, a seu turno, não só escancara a semelhança com os formatos turísticos, mas se aproveita dela: é uma excursão peculiar, na qual a experiência sensorial dos espaços tem papel preponderante e dispara as outras camadas, a *máquina espaço-temporal* e as reflexões acerca do espaço-urbano, como veremos a seguir.

A qualidade técnica e o sucesso comercial de *Remote X*, segundo Gislon & Schiocchet, garantiram a presença do trabalho nos principais festivais de artes cênicas ocidentais e em dezenas de cidades pelo mundo. A demanda internacional foi atendida por uma “máquina de produção”: o diretor raramente participava das adaptações e o grupo trabalhava com uma equipe fixa de quinze dramaturgos e técnicos, além de empregar artistas locais. É como se o grupo fosse o “operador de viagem que detém o controle da marca e faz a pesquisa e desenvolvimento a partir da matriz europeia, enquanto os artistas locais são



Fig. 2 - *TRIÁDE Tour Santos*. Fotografia: Helena Alba

como guias turísticos terceirizados” (Gislon & Schiocchet, 2020, p. 26). Já as edições de *TRIADE Tour* são realizadas pelas artistas criadoras e demandam tempo de pesquisa e imersão bastante distantes da máquina de produção.

Trafegar pelo Espaço, Viajar no Tempo

O deslocamento do corpo por um território, observando atentamente as diferentes paisagens, pode funcionar como uma *máquina espaço-temporal*, permitindo fricções entre presente e passado e a ativação (e o questionamento) das memórias. Seguindo a tradição do filósofo Henry Lefebvre, o geógrafo Milton Santos traz a ação humana para o centro do debate para conceituar “espaço”. Para ele, o *espaço humano* é a “morada do homem, seu lugar de vida e de trabalho, cujas formas e conteúdos são tão variados quanto as formas de vida” (Santos, 2002, p. 151). Em um espaço, há dinâmicas sociais operando com acelerações desiguais, provocando transformações não idênticas e, portanto, diversidade espacial. Sob esse prisma, o ser-humano é agente das transformações do espaço urbano e a cidade é encarada como um *corpo vivo*: por um lado, é produto social, mas também campo de ação (Lefebvre, 2003).

Santos aproximou-se das reflexões do filósofo Henri Bergson sobre o tempo e propôs que espaço e percepção temporal se encontram como *paisagem*. Apesar do tempo ser pura abstração, “através do espaço, a história se torna, ela própria, estrutura, estruturada em formas – que emergem em um lugar, arquitetura, uso do território” (Santos, 2002, p. 189). O tempo histórico é incorporado ao espaço como *rugosidade*, para então se transformar em paisagem. Segundo Santos (2002), a “rugosidade” é uma brecha da história — um constructo social decorrente das divisões sociais do trabalho correspondentes — que emerge como forma em um lugar. A paisagem, por sua vez, é o acúmulo em camadas das rugosidades; é como se a paisagem fosse um sítio arqueológico que, ao ser escavado, desvelaria estratos de tempos históricos sobrepostos (Santos, 2002, p. 151).

Em *TRÍADE Tour Ouvirundum*, o grupo é conduzido pelo bairro do Ipiranga, em São Paulo, até adentrar o parque da Independência, local onde, segundo a versão mais difundida da história nacional, às margens do riacho do Ipiranga, D. Pedro I teria proclamado a independência do Brasil. Os elementos da paisagem — os palacetes, a arquitetura do prédio do Museu do Ipiranga, o jardim geométrico e os monumentos — auxiliam-nos a, por meio do dispositivo do *audiotour*, deslocar temporal e sensorialmente os participantes. Viajando entre o passado e o presente, o público é convidado a refletir e questionar as versões da história da independência, do grito do Ipiranga, seus heróis, as pessoas protagonistas, os grandes e os pequenos feitos (sobre os debates acerca da Independência, ver Oliveira, 2022). "A História nunca para, não tem começo nem fim... O que está acontecendo agora, nessa história?", questiona o programa da performance (Tríade, 2013). Afinal, há certa plasticidade no passado que, em diferentes momentos, segundo a historiadora Cecília S. Oliveira (2022, p. 23), pode ser "relembrado, reescrito, reinventado, omitido ou comemorado, servindo a vários usos e muitos abusos também".

Por sua vez, *TRÍADE Tour Vila Buarque* coreografa "paisagens, ausências e reminiscências. Cicatrizes de um bairro, de uma cidade, de um país, da história, da memória, de agora e de outrora", afirma o programa (Tríade, 2018). Criado em 2018, durante a campanha pré-eleições presidenciais daquele ano, e com o país visivelmente rachado, o percurso sobe a rua Maria Antônia, passa pelo Centro Universitário Maria Antônia, localizado no prédio que abrigou a faculdade de Filosofia da USP, e pelo Mackenzie. Durante o trajeto, o grupo viaja para os anos da ditadura civil-militar, quando a rua Maria Antônia era um microcosmo das tensões políticas que dividiam o país. Em 1968, essa rua sediou uma violenta batalha entre grupos estudantis antagônicos que deixou cicatrizes profundas, inclusive a destruição do prédio da Filosofia. A batalha é narrada *in loco*: é do passado ou do presente que se fala? "O que quiseram que eu esquecesse, o que eu queria que você lembrasse" (Vaz de Camargo & Macul, 2018, s.p.).

O percurso termina embaixo do Elevado João Goulart, também conhecido como “Minhocão”. Erguido no coração da cidade no início da década de 1970, durante a ditadura civil-militar, o concreto armado da estrutura separou uma rua, cindiu o bairro e a cidade. É uma cicatriz no território paulistano, símbolo da ferida aberta representada pela ditadura civil-militar na memória nacional. Às vésperas da eleição presidencial que selou a cisão da sociedade brasileira, os participantes do *tour* eram posicionados embaixo do grande verme de concreto armado e fechavam os olhos. O roteiro relembra o apa-



Fig. 3 - TRIADE Tour Vila Buarque. Fotografia: Renato Batata.

gamento estrutural acerca das violências cometidas pelo regime ditatorial e o custo social, no tempo presente, das anistias concedidas aos seus causadores. “Eu queria que você lembrasse daquilo que quiseram que eu esquecesse. Isso foi ontem? Isso é hoje?” (Vaz de Camargo & Macul, 2018, s.p).

TRÍADE Tour provoca um movimento de encontro à cidade: espaço público, rugosidades e paisagens são matéria, estratégia e zona de experimentação. O *dispositivo coreográfico-narrativo* estimula novas percepções da cidade e indagações sobre a estrutura social, a ocupação do espaço urbano e a construção do espaço público. O olhar coreográfico das artistas criadoras lê a cidade e traduz os desenhos inventados pelas forças sociais e econômicas em tensão no espaço urbano; já o repertório dos estudos somáticos permite incorporar propostas sensoriais e cinestésicas no roteiro, a fim de criar desenhos coreográficos no espaço público. Os números superlativos envolvidos na obra do minhocão — “300 mil sacos de cimento, 60 mil metros cúbicos de concreto, 2 mil toneladas de cabos de aço, o tráfego duplamente engarrafado” (Vaz de Camargo & Macul, 2018, s.p.) — representam a densidade da megalópole paulistana e o peso da ditadura civil-militar.

Em *TRIADE Tour São Bento*, percorre-se a região do chamado “triângulo paulistano”, no centro velho da cidade de São Paulo, um dos setores mais antigos da cidade, centro da vida comercial na época áurea do café. O eixo narrativo é estabelecido em torno do Edifício Martinelli, o primeiro arranha-céu erguido na América Latina, um símbolo da verticalização da cidade. Por meio da história do edifício, reflete-se sobre questões contemporâneas e urgentes a respeito do modo-de-vida nas cidades, a exploração capitalista e os problemas de moradia consequentes. Entre os anos 1960 e 1990, a especulação imobiliária conduziu as áreas nobres para outras zonas da cidade e a região foi abandonada, prescindindo de investimento público e de projetos de qualificação urbana. A visão hegemônica, da decadência do centro da cidade, alardeada pela grande mídia, é contraposta pelo protagonismo que a região, notadamente a estação de metrô São Bento, considerada “o berço e referência da cultura hip hop no Brasil” (Lourenço, 2010, s.p.).

A Lente Teatral e a Cidade

A *teatralidade* não é uma propriedade intrínseca, mas um processo capaz de provocar “uma fenda no cotidiano”, que “pode favorecer a ficção emergir”, afirmam Josette Féral e Ronald Beirminhgham (2002, p. 97). Em diálogo com as reflexões dos pesquisadores, pode-se afirmar que em *TRÍADE Tour*, a paisagem é o disparador de “uma operação cognitiva fantástica, que permite a passagem do aqui para algum outro lugar” (Féral & Beirminhgham, 2002, p. 98).

O pesquisador estadunidense Marvin Carlson (2015) participou de *Remote X*, do Rimini Protokoll, em 2015, em Nova York e seu relato dá conta da teatralidade do cotidiano explorada pelo trabalho. Ainda que os encontros com pessoas e objetos testemunhados durante o trajeto não sejam planejados, as situações são “enquadradas ou teatralizadas pela situação da performance”, descreve Carlson (2015, p. 592). Delineada pelo áudio, a cidade se torna cenário e os moradores (ou transeuntes) tornam-se personagens. Analogamente, nos casos aqui estudados as situações cotidianas como o entregador de bicicleta que passa apressado, a pessoa de crachá na pausa para um café ou uma fila de pessoas esperando para almoçar são teatralizadas, enquadradas pela lente da performance e embaçadas pela trilha sonora.

Além de explorar diversos recursos de enquadramento ficcional do cotidiano, os roteiros são apoiados por narrativas ficcionais. Delineamos uma situação e personagens que nos auxiliam a narrar a história desejada, a partir de uma perspectiva específica: em *TRÍADE Tour São Bento*, a história da construção do Edifício Martinelli é narrada a partir da perspectiva do mordomo do construtor, para discutir as narrativas heroicas e seus protagonistas; queríamos discutir a saga do homem branco europeu de origem humilde que teria, às custas de muito trabalho, prosperado. A única exceção é o *TRÍADE Tour Fábrica*, erigido a partir da(s) história(s) do Sesc Pompéia (no plural, pois inevitavelmente, há mais de uma versão de um mesmo fato). O prédio do Sesc já era uma personagem cativante desde sua história pregressa como fábrica, incluindo a longa reforma durante

o período da ditadura civil-militar capitaneada pela arquiteta Lina Bo Bardi e o funcionamento como instituição sociocultural fundamental paulistana.

Considerações finais

Uma especificidade dos trabalhos audioguiados, nos moldes de *TRÍADE Tour* e *Remote X*, é o extremo controle: utilizando fones de ouvido, o grupo recebe orientações ininterruptas. Almeja-se que todos se desloquem juntos, em um ritmo estabelecido; há momentos de contemplação e pausa, mas eles também são controlados. É um arranjo peculiar – e tenso – entre a liberdade de estar no espaço público e o extremo controle do formato. A pessoa participante escolhe portar os fones auriculares e, durante o tempo do passeio, os outros sons são silenciados. *TRÍADE Tour* explora essa característica a seu modo: as indicações de deslocamentos vão, pouco a pouco, ganhando complexidade. Sujeitos a uma voz de comando, semelhante à figura da pessoa diretora em uma situação cênica, brinca-se com ritmo, sugerem-se pequenas coreografias. No final do trajeto, revela-se a atuação performativa das pessoas participantes: elas assistem a um vídeo e têm a oportunidade de, como espectadores, se verem participando de uma sucessão de *flash-mobs* ou dançando com o grupo. “Quem vai continuar te conduzindo, dirigindo, direcionando?”, questionam os últimos instantes dos roteiros, tensionando o direcionamento e o controle exercido ao longo do trajeto. Para nós, se o controle é uma premissa do formato, é também uma camada a ser explorada e indagada. É, portanto, inegável a fricção peculiar, e tensa, com a liberdade inerente ao formato. Não obstante, há também o encontro com a cidade, o espaço público, as memórias e a história.

Finalizo com uma constatação ética central: o espaço urbano não é público por natureza, mas só se torna público quando é de fato assim utilizado. Ter direito à cidade é ter “o direito de mudar a cidade” e não só ter acesso ao que nela existe, afirma o geógrafo britânico David Harvey (2013, p. 11). Apesar do modismo e do lugar comum que a expressão ganhou na última década e meia, a interpretação

dessas ideias e, principalmente, a mudança de práticas a partir delas ainda é incipiente. Afinal, se a cidade é um constructo social, “o direito à cidade não pode ser concebido simplesmente como um direito individual. Ele demanda um esforço coletivo e a formação de direitos políticos coletivos” (Harvey, 2013, p. 15). Estar na cidade e refletir sobre a forma como cada um de nós ocupa (e se ocupa de) o espaço coletivo é um elemento fundamental da máquina espaço-temporal *TRÍADE Tour*.

Referências

Agamben, G. (2005). *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Editora UFMG.

Carlson, M. (2015) Postdramatic Theatre and Postdramatic Performance. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 5(3), 577–595, 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266053731>.

Féral, J. & Bermingham, R. P. (2002). Theatricality: The Specificity of Theatrical Language. *SubStance*, 31(2/3), 94–108, <https://www.jstor.org/stable/3685480>.

Finkelpearl, T. (2001). *Dialogues in Public Art*. The MIT Press.

Gislon, G. & Schiocchet, M. L. (2020). O estranhamento do turismo controlado: no áudio tour Remote Buenos Aires do Rimini Protokoll. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 2(38), 1–28. <https://doi.org/10.5965/14145731023820200013>

Harvey, D (2013). A liberdade da cidade. In C. Vainer. et al. *Cidades rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. Boitempo, Carta Maior.

Kwon, M (2002). *One Place After Another. Site Specif Art and Locational Identity*. The MIT Press.

Lefebvre, H. (2000). *La production de l'espace*. 4e éd. Anthropos.

Lourenço, M. L. (2010). Arte, cultura e política: O Movimento Hip Hop e a constituição dos narradores urbanos. *Psicologia para América Latina*, 19. http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1870-350X2010000100014&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt

O'Doherty, B. (2000). *Inside the White cube: the ideology of the gallery space*. University of California Press.

Oliveira, C. H. de S. (2022). Memória, historiografia e política: A independência do Brasil, 200 anos depois. *Estudos Avançados*, 36(105), 23–42. <https://doi.org/10.1590/s0103-4014.2022.36105.003>

Peixoto, N. B. (2012). *Intervenções Urbanas: Arte/Cidade*. Editora Senac São Paulo / Edições Sesc SP.

Rimini Protokol (jan 2026) *Remote X*. <https://www.riminiprotokoll.de/website/de/project/remote-x2020>

Santos, M. (2002). *Por Uma Geografia Nova*. Edusp.

Tríade (2013). *TRÍADE Tour Ouvirundum* [brochura].

Tríade (2018). *TRÍADE Tour Vila Buarque* [brochura].

Vaz de Camargo, M. & Macul, A. (2012). *TRÍADE Tour São Bento* [audioroteiro].

Vaz de Camargo, M. & Macul, A. (2013). *TRÍADE Tour Ouvirundum* [audioroteiro].

Vaz de Camargo, M. & Macul, A. (2018). *TRÍADE Tour Vila Buarque* [audioroteiro].

As dimensões políticas e ontológicas das cartografias e a figuração de um mundo possível

The political and ontological dimensions of cartography and the figuration of a possible world

Las dimensiones políticas y ontológicas de la cartografía y la figuración de un mundo posible

Ruy Sardinha Lopes

Universidade de São Paulo, São Carlos, Brasil

RESUMO

Resenha do livro *Cartografias críticas: ensaios tecnopolíticos e geopoéticos*, de autoria de David Sperling. Resultado de sua tese de Livre-Docência, defendida em 2023, junto ao Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, onde leciona, o livro parte da hipótese da existência de um campo ampliado da cartografia para propor ao leitor uma reflexão sobre as práticas do cartografar e os dispositivos aí engendrados. Ao destacar as dimensões tecnopolíticas e geopoéticas das práticas cartográficas, além de seus vínculos com as relações de saber-poder em curso, a obra põe em xeque a hegemonia dos regimes de visibilidade dominantes e reivindica a atenção para um conjunto, heterogêneo, de práticas críticas e dissidentes como figurações, imaginativas, de novas territorialidades.

Palavras-chave: cartografia, tecnopolítica, geopoética, mapeamento cognitivo

ABSTRACT

Review of the book *Critical Cartographies: Technopolitical and Geopoetic Essays*, authored by David Sperling. The result of his habilitation thesis, defended in 2023 at the Institute of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo, where he teaches, the book starts from the hypothesis of the existence of an expanded field of cartography in order to propose to the reader a reflection on cartographic practices and the diapositives they engender. By highlighting the technopolitical and geopoetic dimensions of cartographic practices and their links with ongoing power-knowledge, the book calls into question the hegemony of dominant regimes of visibility and calls attention to a heterogeneous set of critical and dissident practices as imaginative figurations of new territorialities.

Keywords: cartography, technopolitics, geopoetics, cognitive mapping

RESUMEN

Reseña del libro *Cartografías críticas: ensayos tecnopolíticos y geopoéticos*, de David Sperling. Fruto de su tesis de habilitación, defendida en 2023 en el Instituto de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo, donde imparte clases, el libro parte de la hipótesis de la existencia de un campo ampliado de la cartografía para proponer al lector una reflexión sobre las prácticas cartográficas y los dispositivos que estas engendran. Al destacar las dimensiones tecnopolíticas y geopoéticas de las prácticas cartográficas, y sus vínculos con las relaciones de saber-poder en curso, la obra pone en jaque la hegemonía de los regímenes de visibilidad dominantes y reclama la atención hacia un conjunto heterogéneo de prácticas críticas y disidentes como figuraciones imaginativas de nuevas territorialidades.

Palabras-clave: cartografía, tecnopolítica, geopoética, mapeo cognitivo

Ruy Sardinha Lopes é bacharel, mestre e doutor em Filosofia. Professor do curso de graduação e de pós-graduação do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP). É coordenador do Núcleo de Estudos das Espacialidades Contemporâneas (NEC-USP) e do Grupo de Pesquisa Arte Ciência Tecnologia do Instituto de Estudos Avançados da USP (ACT>IEA-USP). Foi pesquisador do Programa ano sabático 2024 do IEA-USP e presidente da Federação Brasileira das Associações Científicas e Acadêmicas da Comunicação (SOCICOM).

<https://orcid.org/0000-0002-0469-0729> | rsard@sc.usp.br

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> © 2026 Ruy Sardinha Lopes

O livro *Cartografias críticas: ensaios tecnopolíticos e geopoéticos*, de autoria do professor e pesquisador do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo David Sperling, pode ser lido como um convite ao descentramento, ao risco do pensar as/ pelas margens. Aqui re(a)presentação não é a mera reprodução, no âmbito das ideias, da realidade sensível ou das legalidades que a rege, mas a produção de outros campos de possibilidades, por vezes consoantes, por vezes dissonantes. Como afirmado já no título da obra, as dimensões *poiética* (poíesis) e política, assim como as tecnológicas e espaciais, entremeiam-se, ao menos potencialmente, no gesto cartográfico. Desatar os nós que formam tal tecitura não é tarefa fácil ou ligeira, requisitando do leitor atenção e acuidade. A presente resenha não objetiva, pois, esboçar uma espécie de quadro geral ou retrato 3x4 da ordem das argumentações presente no livro, mas tão somente evidenciar um ou outro fio da meada ali presente.

Se, como sugere Sperling, cartografar se tornou palavra de recurso fácil, associada aos mais diversos referentes e interesses, um olhar atento e reflexivo para as “aventuras do signo” (Jameson, 1984), para aquilo que Sperling denomina uma *cartografia das cartografias*, é imprescindível e constitui a maior contribuição deste livro. Ao historicizar as diversas concepções, procedimentos e instrumentos cartográficos, não se busca uma unificação ou identidade nem mesmo a eleição de um modelo mais adequado ou aderente à complexidade da realidade referida, mas a crítica, imanente, dos regimes que a tornaram possíveis. Nas palavras do autor: “colocar as formas de fazer e os conteúdos dos mapas em disputa, desvelando relações de poder, ideologias e determinações históricas, problematizando seus códigos e seus referentes” (Sperling, 2025, p. 22).

Os ensaios que compõem o livro não se estruturam a partir de um fio condutor, cronológico ou genealógico. Inspirados pelo “método” warburgiano e seu *Atlas Mnemosyne*, uma das referências do autor, convidam o leitor a outra forma de reflexão, menos lógica e dedutiva, mais constelar e imaginativa. Nesse sentido, merece

destaque o conjunto de imagens que compõe a obra. Não se trata, aqui, de “ilustrar” ou expressar as abstrações do pensamento na ordem do sensível, de pôr a arte a serviço de outras formas do entendimento, mas do exercício do *pensamento por imagens*, a partir dos regimes e legalidades que lhes são próprios e do pensamento *entre* imagens e conceitos, dos seus (des)encontros.

Deriva da atenção às transversalidades e ao pôr em relação não apenas o deslocamento de uma concepção reificada de cartografia em prol de seu caráter processual, bem trabalhado no segundo ensaio, *mapeamentos cognitivos e cartografias de processos*, mas também a afirmação de sua dimensão crítica e política. Como aponta Sperling, a partir de Barros; Kastrup (2009):

[...] a pesquisa cartográfica consiste no acompanhamento de processos, e não na representação de objetos; na cartografia, processo não significa processamento – próprio das coletas e análises do meio informacional –, mas processualidade (presente em todas as etapas da pesquisa, as quais não se sucedem, uma depois da outra, após a completude da precedente, mas se entrelaçam); seu objeto é sempre um objeto-processo [...]. (Sperling, 2025, p. 60)

Sob as lentes de Deleuze e também de Agamben, o conceito foucaultiano de *dispositivo* ganha centralidade. Ainda que, o alerta é de Agamben (2009, p. 22), dispositivo e artefato não se confundam, sendo o primeiro “um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados” (Foucault *apud* Agamben, idem, p. 25), importa ao autor sua função estratégica de inscrever-se em uma relação de poder, ou, em termos mais próximos ao universo foucaultiano, uma relação de saber-poder. Afirmar a dimensão tecnopolítica dos artefatos tecnológicos, entre eles as cartografias críticas, é, portanto, explicitar os modos concretos como tais dispositivos constituem, são constituídos e tensionam tais relações¹. Nas palavras de Sperling:

1 Como observa Sperling (2025, p.98), tal ação recai não apenas sobre seus conteúdos, mas também sobre os próprios processos de mapeamento – “quem, como, o que, para quê, para quem, por que se cartografa? – um conjunto de instâncias implicadas nesses processos também passa a ganhar visibilidade e poder ser colocado em questão.”

A prática da cartografia crítica significa nesses casos, portanto, interatuar com dispositivos tecnopolíticos para visibilização de processos socioespaciais emergentes e conformações de espacialidades (intersubjetivas, urbanas, econômicas e culturais) não consideradas ou tornadas invisíveis pelas lógicas consensuais – entendendo-se que sem sua intervenção não seriam visíveis -, e, dessa forma impactar o debate público sobre as questões visibilizadas”. (Sperling, 2025 p. 97)

Embora essa operação de desvelamento seja essencial, pode resultar insuficiente se não associada a uma práxis de transformação social. O que nos leva à questão da figuração dos futuros possíveis e do papel destes artefatos ou processos diante de uma positividade cada vez mais coercitiva e totalitária. É aqui onde, ao menos como hipótese, o arcabouço foucaultiano encontra seus limites internos. Como bem observou Agamben em sua análise do dispositivo foucaultiano, se coube a Hegel refletir sobre a dialética entre liberdade e coerção, concretizada na relação entre os indivíduos como seres vivos e o elemento histórico,

O objetivo último de Foucault não é, porém, como em Hegel, aquele de reconciliar os dois elementos. E nem mesmo o de enfatizar o conflito entre esses. Trata-se para ele, antes, de investigar os modos concretos em que as positividades (ou os dispositivos) agem nas relações, nos mecanismos e nos “jogos de poder”. (Agamben, 2009, p. 29)

Um autor acionado por Sperling que pode nos auxiliar a melhor pensar essa questão é Fredric Jameson. Das obras referidas no livro – *Cognitive Mapping* (1988), *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism* (1991) e *The geopolitical aesthetic: cinema and space in the world system* (1992) –, Jameson elabora a tese de que aos três estágios históricos do capitalismo – concorrencial, monopolista e tardio – correspondem espacialidades e formas de figuração específicas. Segundo Jameson, a cada estágio aumenta a dificuldade dos indivíduos em, a partir de sua experiência e

do aparato perceptivo imediatos, apreender “a verdadeira forma econômica e social que governa aquela experiência (Jameson, 1988, p. 349), donde a importância do “jogo da figuração”, isto é, da “representação imaginária da relação do sujeito com suas condições reais de existência” (Althusser *apud* Jameson, 1988, p. 353).

Diante de uma realidade caracterizada pelo novo salto quântico no qual o capital se assenhorou de quase todas as esferas da vida, além de um excesso de fragmentação que hiperboliza o processo de declínio da experiência, descrito por Benjamin já na fase monopolista, duas consequências, antagônicas e politicamente endereçadas, se justapõem e podem também ser observadas nas aventuras do conceito [cartografia] descritas por Sperling. A aderência ao movimento das aparências, que pontifica a autonomia e independência dos micro saberes-poder, e aquela outra, defendida por Jameson, que mesmo diante do incomensurável e irrepresentável se coloca o desafio de pensar o “conjunto de inter-relações numa sociedade complicada” (Jameson, 1988, p.356), o que Jameson denomina *mapeamento cognitivo*.

A figuração dessas inter-relações, capaz de situar os indivíduos diante da totalidade que os ultrapassa, tarefa a ser cumprida por uma estética do mapeamento cognitivo enunciada na palestra proferida em 1987 [1988], não podia ser prevista, sequer imaginada, como bem alertou Jameson à sua audiência. Embora Jameson não forneça um método ou modelo de tal estética, ao reivindicar a atualidade de usos primevos da obra de arte – “educar, emocionar e deleitar” (Jameson, 1988, p. 347) –, enfatizando a necessidade política de se constituir figurações dessas realidades irrepresentáveis, mesmo que distorcidas e incompletas, Jameson “parece de fato ter feito um chamamento a práticas de invenção crítica, a experimentações estéticas e políticas endereçadas a pensar e propor diante das lógicas sempre novas de produção do capital e da subjetividade a este vinculadas” (Sperling, 2025. p. 76).

Se, como afirma Jameson (1988, p .350), cabe ao crítico literário traçar e tornar conceitualmente disponíveis as realidades

desenhadas por essas figuras, o livro aqui resenhado se presta muito bem a esse esforço. Entre as diversas experiências mapeadas, merecem destaque as geotópicas (Jameson, 1992 *apud* Sperling, 2025, p. 110), sobretudo as artísticas, capazes de não apenas instituir novas formas de inscrição dos agentes – humanos e não humanos – em uma realidade que, como vimos, ainda não está plenamente configurada, mas também induzir, ainda que especulativamente, a descompartmentalização das disciplinas, abrindo espaços para novos regimes de verdade e formas de sentir. Se essa forma de ver-sentir-conhecer veio se constituindo ao longo dos ensaios que compõem o livro, em uma relação dialógica entre imagem e conceitos, a forma como o autor respeita suas legalidades e explicita suas tramas na última parte do livro é digna de nota.

Em sua análise certa dessa fala seminal de Jameson, Sperling destaca outro aspecto pouco desenvolvido por seus analistas. O fato de ser a estética do mapeamento cognitivo uma “cultura política pedagógica” que, mais do que “fazer ver”,

busca dotar um sujeito individual de um senso ampliado de seu lugar social e espacial no sistema global; é uma arte política que, diante da dicotomia entre Real e Imaginário, pela via do Simbólico e da invenção de formas radicalmente novas atua fazendo face ao seu objeto fundamental, o “espaço mundial do capitalismo multinacional”. (Jameson, 1984, p. 92 *apud* Sperling, 2025, p. 75)

Tal reivindicação, que toma a ação cartográfica como um instrumento da pedagogia crítica e a insere no cerne da luta de classes, requer um olhar atento não apenas para os produtos desta ação, mas também para os processos e indivíduos aí envolvidos; o que é objeto de reflexão do nono ensaio que compõe essa obra: *co-cartografar*.

Assenhorar-se desses processos não é apenas questionar os regimes de visibilidade dominantes, interpondo outros modos de ver e de produção cartográficos, mas instituir novos processos de

assujeitamento e, como não poderia deixar de ser, de autorreflexão sobre tais dispositivos. O que abre todo um campo de discussão sobre os processos participativos, suas capacidades e limites de contribuição para o processo de emancipação social.

Em um momento em que a participação e a retórica do “co” (colaboração, coletividade, comum etc.) se tornam etiquetas valiosas para a legitimação das lógicas sistêmicas, cartografar aquelas práticas que ousam figurar uma nova territorialidade onde sujeitos, instituições e relações sociais possam se (re)posicionar é uma ação política da maior importância. Em seu livro, Sperling nos dá pistas de onde garimpar:

Algumas frentes dentro desse campo nos interessa destacar, usando como recurso a discussão de casos que são emblemáticos: a co-cartografia pela luta por direitos em projetos que articulam povos tradicionais e universidades; a co-cartografia pela luta por direitos e pela visibilidade de comunidades marginalizadas como temas de projetos culturais ativistas; e a co-cartografia pela visibilização de comuns urbanos por meio de interfaces digitais. (Sperling, 2025, p. 252)

O perigo, diria Jameson, e reconhece Sperling (2025, p. 263), é que tais práticas, comprometidas com o movimento antissistêmico, se situam, até o momento, na ordem da micropolítica. Se, e essa é uma vantagem a ser explorada, “são laboratoriais, em certo sentido, permitindo que a cada passo sejam avaliadas e se avance ou se retroceda” (2025, p. 264), não podem prescindir, sob o risco de se tornarem inofensivas ou, no limite, reformistas, de uma visão precisa das estruturas materiais da sociedade, da lógica de seu funcionamento, da reconstituição da totalidade a partir da afirmação aparente, da autonomia absoluta dos fragmentos e da irredutibilidade dos variados anseios populares. De uma teoria da mudança social que situe os processos cartográficos críticos entre suas táticas e estratégias. Mais do que uma bússola a indicar uma direção, o mapeamento proposto pelo livro do professor David Sperling é um convite à reflexão e ação compromissadas.

Referências

Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo?* Argos.

Barros, L. P. & Kastrup, V. (2009). Cartografar é acompanhar processos. In E. Passos, V. Kastrup & L. Escóssia (Orgs.), *Pistas do método da cartografia. Pesquisa-Intervenção e a produção de subjetividade*. Sulina.

Jameson, F. (1984). Periodizing the 60s. *Social Text*, (9/10), 178–209. <https://doi.org/10.2307/466541>. Recuperado em 31/01/2026.

Jameson, F. (1998). Cognitive Mapping. C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), *Marxism & the Interpretation of Culture*. U. of Illinois Press.

Sperling, D. (2025). *Cartografias críticas: ensaios tecnopolíticos e geopoéticos*. Rio Books.

arte :lugar :cidade

Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes - UFF
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Unicamp
Programa de Pós-Graduação em Comunicação - UnB
Programa de Pós-Graduação em Artes - UFES
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo - USP (São Carlos)

Cooperação institucional:

Grupo de Estudios sobre Arte Público en Latinoamérica (GEAPLatinoamérica)
Grupo de Estudos sobre Arte Pública - Brasil

Apoio:

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)
Fundação Carlos Chagas Filho de Ampêro à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ)

E-mail: arte.lugar.cidade@gmail.com

ISSN 2966-0491

arte
: lugar
: cidade