

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS

GABRIEL DA SILVA XAVIER

**PRÁTICAS URBANAS: AS INTERVENÇÕES DO “ARTE/CIDADE” EM
SÃO PAULO**

**Campinas-SP
2025**

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM
ARQUITETURA E URBANISMO**

ESCOLA DE ARQUITETURA, ARTES E DESIGN

GABRIEL DA SILVA XAVIER

**PRÁTICAS URBANAS: AS INTERVENÇÕES DO “ARTE/CIDADE” EM
SÃO PAULO**

Dissertação de mestrado apresentado ao Programa
de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da
Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

Linha de Pesquisa: Teoria, História e Crítica em
Arquitetura e Urbanismo.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Paula Gorenstein Dedecca

Campinas-SP

2025

Sistema de Bibliotecas e Informação - SBI
Gerador de fichas catalográficas da Universidade PUC-Campinas
Dados fornecidos pelo(a) autor(a).

X3p

Xavier, Gabriel da Silva

Práticas Urbanas : As intervenções do "Arte/Cidade" em
São Paulo / Gabriel da Silva Xavier. - Campinas: PUC-
Campinas, 2025.

235 f.il.

Orientador: Paula Gorenstein Dedecca .

Dissertação (Mestrado em Urbanismo) - Programa de Pós-
Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Escola de Arquitetura,
Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica de Campinas,
Campinas, 2025.

Inclui bibliografia.

1. História do Urbanismo em São Paulo. 2. Manifestações
Artísticas e Sociais. 3. Arte/Cidade. I. Dedecca , Paula
Gorenstein . II. Pontifícia Universidade Católica de Campinas.
Escola de Arquitetura, Artes e Design. Programa de Pós-
Graduação em Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

GABRIEL DA SILVA XAVIER

**“PRÁTICAS URBANAS: AS INTERVENÇÕES DO “ARTE/CIDADE”
EM SÃO PAULO”**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura, Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica de Campinas como requisito para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de Concentração: Urbanismo.

Orientador(a): Prof^a. Dr^a. Paula Gorenstein Dedecca.

Dissertação defendida e aprovada em 10 de fevereiro de 2026 pela Comissão Examinadora constituída dos seguintes professores:



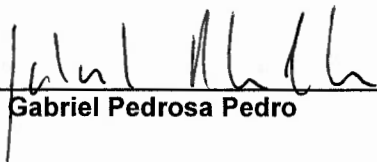
Profa. Prof^a. Dr^a. Paula Gorenstein Dedecca

Orientadora da Dissertação e Presidente da Comissão Examinadora
Pontifícia Universidade Católica de Campinas



Profa. Dra. Renata Baesso Pereira

Pontifícia Universidade Católica de Campinas



Prof. Dr. Gabriel Pedrosa Pedro
USP

AGRADECIMENTOS

Sinceramente eu sempre imaginei o fato de realizar o mestrado algo um tanto distante, mas muitos fatores aconteceram, de modo um tanto particulares, que corroboram para que isto fosse possível. Durante o processo de realização do meu TCC, onde foi projetado um Museu de Arte Urbana, acabou sendo necessário desenvolver uma contextualização teórica aprofundada, o que me levou a observar a beleza da pesquisa acadêmica, e quão interessante se é observar o urbanismo e a cidade através de outras perspectivas, sobretudo artísticas, históricas e culturais. Por isso agradeço aos meus professores da graduação pelo incentivo e direcionamento. Passado pelo processo de inscrição, e já inserido dentro do programa, gostaria de agradecer a Secretaria da Pós de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Campinas, pela extrema organização, estando sempre a disposição. Agradeço os meus colegas pelos comentários e conversas trocadas durante este período, e ao Núcleo dos Alunos do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da PUC-Campinas (NAU). Agradeço ao grupo de pesquisa, História das Cidades: Ocupação e Ideais Urbanos, pelo acolhimento e debates. Agradeço todos os docentes participantes do programa, principalmente aqueles que tive o prazer de acompanhar as aulas, e destaco aqui a Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Schicci, pela oportunidade de realização do estágio de docência. Em relação ao professor orientador temos uma relação mais restrita, onde agradeço imensamente o Pr. Dr. Dirceu Piccinato Jr, principalmente por me orientar neste momento de introdução ao mundo acadêmico, e pelos diversos ensinamentos durante três semestres. Já na reta final, agradeço a minha orientadora, a Prof^a. Dr^a. Paula Gorenstein Dedecca, que acabou sendo fundamental nos ajustes e no momento mais decisivo e importante da pesquisa. Por último e mais importante agradeço a minha família e amigos, sobretudo a minha Mãe, por me ajudar de bom grado em inúmeros processos e momentos desta dissertação de mestrado e na minha vida.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. “This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.”

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo analisar as intervenções artísticas do grupo “Arte/Cidade – Grupo de Intervenções Urbanas” na cidade de São Paulo, entre os anos de 1994 e 2002, e discutir em que medida elas podem ser compreendidas como práticas urbanas. A metodologia empregada é de abordagem histórica, partindo de pesquisas bibliográficas, documentais e de campo. Os eventos implementados pelo grupo se caracterizaram como intervenções urbanas, mediante propostas de projetos arquitetônicos e artísticos que aconteceram em quatro edições: o “Cidade sem Janelas”, realizado no antigo matadouro da Vila Mariana (1994), a “Cidade e seus Fluxos”, realizado em três edifícios da região central da cidade e no Vale do Anhangabaú (1994), “A Cidade e suas Histórias”, que tinha como ponto de partida a Estação da Luz e um trecho ferroviário na região Oeste (1997), e o último, “Zona Leste”, ocupando uma grande parte da região Leste de São Paulo (2002). Quanto aos objetivos específicos, que correspondem à estruturação dos capítulos, tratou-se de; i) examinar os conceitos relacionados à atuação das artes nas cidades, às intervenções urbanas, e às práticas urbanas; ii) investigar o caráter e as características dos quatro eventos; e por fim, iii) revisitar os territórios das intervenções para construir uma leitura crítica da cidade atual, comparando as situações observadas pelo Arte/Cidade. As intervenções buscaram explorar a diversidade e a dinâmica dessas áreas, aspecto que a pesquisa analisa criticamente a partir de seus efeitos e limites. Nesse sentido, a pesquisa investiga em que medida a experiência do Arte/Cidade pode ser compreendida não apenas como um evento artístico, mas como um dispositivo crítico capaz de produzir leituras sensíveis e simbólicas sobre a cidade, discutindo seus limites enquanto prática urbana.

Palavras-chave: Intervenção Urbana; Catarse Urbana e Arquitetônica; História do Urbanismo em São Paulo; Cidade Contemporânea; Manifestações Artísticas e Sociais; Arte/Cidade.

ABSTRACT

This research aims to analyze the artistic interventions of the group “Arte/Cidade – Grupo de Intervenções Urbanas” in the city of São Paulo, between 1994 and 2002, and to discuss to what extent they can be understood as urban practices. The methodology employed is a historical approach, based on bibliographic, documentary, and field research. The events developed by the group were characterized as urban interventions, through proposals for developed and artistic projects that took place in four editions: “Cidade sem Janelas” (City without Windows), held in the old slaughterhouse of Vila Mariana (1994), “Cidade e seus Fluxos” (City and its Flows), held in three buildings in the central region of the city and in the Anhangabaú Valley (1994), “A Cidade e suas Histórias” (The City and its Stories), which had as its starting point the Luz Station and a section in the West region (1997), and the last, “Zona Leste” (East Zone), occupying a large part of the East region of São Paulo (2002). Regarding the specific objectives, which include the structuring of the chapters, the aim was to: i) examine the concepts related to the role of the arts in cities, urban interventions, and urban practices; ii) investigate the character and characteristics of the four events; and finally, iii) revisit the territories of the interventions to construct a critical reading of the current city, comparing the situations observed by Arte/Cidade. The disciplines sought to explore the diversity and dynamics of these areas, an aspect that the research critically analyzes from its effects and limitations. In this sense, this research investigates to what extent the Arte/Cidade experience can be understood not only as an artistic event, but as a critical device capable of producing sensitive and symbolic readings about the city, discussing its limits as an urban practice.

Keywords: Urban Intervention; Urban and Architectural Catharsis; History of Urbanism in São Paulo; Urban Practices and Contemporary City; Artistic and Social Manifestations; Art/City.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 SITUANDO	18
1.1 As Artes, o Contemporâneo e as Cidades	18
1.2 Um Debate Sobre Intervenções Urbanas.....	25
1.3 Práticas Urbanas e a Produção da Cidade	33
2 INTERPRETANDO.....	41
2.1 A Industrialização e Desindustrialização da Cidade de São Paulo	41
2.2 Os Eventos do “Arte/Cidade” e as Histórias e Práticas dos Lugares.....	46
2.3 O Primeiro: Cidade sem Janelas de 1994.....	51
2.3.1 A História do Lugar: o Matadouro.....	52
2.3.2 O “Arte/Cidade” sem Janelas.....	56
2.3.3 As Reverberações Depois do “Arte/Cidade” 1	63
2.4 O Segundo: A Cidade e seus Fluxos de 1994	65
2.4.1 A História do Lugar: o Centro	66
2.4.2 O “Arte/Cidade” e seus fluxos.....	72
2.4.3 As Reverberações Depois do “Arte/Cidade” 2	85
2.5 O Terceiro: A Cidade e suas Histórias de 1997.....	88
2.5.1 A História do Lugar: o ramal Oeste.....	90
2.5.2 O “Arte/Cidade” e suas Histórias	99
2.5.3 As Reverberações Depois do “Arte/Cidade” 3.....	121
2.6 O Quarto: Zona Leste de 2002.....	125
2.6.1 A História do Lugar: o Leste paulistano.....	125
2.6.2 O “Arte/Cidade” Zona Leste.....	134
2.6.3 As Reverberações Depois do “Arte/Cidade” 4.....	158

3 REVISITANDO	164
3.1 Percepções e Registros Urbanos.....	165
3.2 Revisitando o Lugar: Janelas	169
3.3 Revisitando o Lugar: Fluxos.....	177
3.4 Revisitando o Lugar: Histórias.....	192
3.5 Revisitando o Lugar: Zona	203
CONSIDERAÇÕES FINAIS	223
REFERÊNCIAS	226

INTRODUÇÃO

O grupo Arte/Cidade desenvolveu na cidade de São Paulo, entre os anos de 1994 e 2002, uma série de intervenções artísticas, arquitetônicas e urbanas. Os eventos implementados pelo grupo aconteceram sob diferentes abordagens: o “Cidade sem Janelas” que aconteceu no antigo matadouro da Vila Mariana (1994), a “Cidade e seus Fluxos” que foi realizado em três edifícios da região central da cidade (1994), “A Cidade e suas Histórias” que tinha como ponto de partida a Estação da Luz e um trecho ferroviário (1997), e o último, na Zona Leste (2002).

Os quatro eventos do Arte/Cidade, além de serem interpretados como intervenções urbanas, a pesquisa investiga em que medida tais experiências podem ser compreendidas como práticas urbanas ou como manifestações artísticas que produzem leituras críticas da cidade. Contudo, há particularidades que caracterizam cada um deles. Os eventos foram propostos considerando um olhar para as arquiteturas, passando pelas conexões urbanas e, por fim, por um território, a Zona Leste da cidade de São Paulo. Assim, é possível observar mudanças de escala e abordagem entre as edições, aspecto que será analisado ao longo da pesquisa. Ainda que o Arte/Cidade possa ser interpretado como uma mostra artística, quando interpretamos as quatro intervenções implementadas, podemos questionar em que medida essas intervenções podem ser compreendidas como práticas urbanas.

Devido ao presente estudo enquadrar-se como uma dissertação de mestrado, observando o tempo disponível e a exequibilidade, tomaremos como objetos de estudo as intervenções propostas pelo grupo apenas na cidade de São Paulo. O recorte geográfico é a cidade de São Paulo, porém destacamos que o grupo também atuou em Minas Gerais, na cidade de Belo Horizonte, no ano de 2006. O recorte temporal deste estudo é circunscrito entre os anos de 1994, quando acontece a primeira intervenção urbana, e 2025, quando a pesquisa regressa aos locais de intervenção buscando pensar possíveis conexões contemporâneas com a ideia de práticas urbanas.

O capítulo 1 busca apresentar a fundamentação teórica e conceitual da pesquisa, sendo elaborado com a intenção de construir um mapa das diversas vertentes temáticas que dialogam com o objeto de pesquisa. O capítulo se divide em três subitens, que discutem a ocupação artística na cidade, esta ocupação como intervenção e como prática urbana. Observamos a necessidade de interpretar o grupo sobre estas perspectivas, primeiramente entendendo em que momento a arte começa a ocupar a cidade, e como isso se transforma

em intervenção urbana. Porém, foi levantado que a atuação do Arte/Cidade, não estaria ligado somente a estes dois aspectos, levando a crer que a sua atuação poderia ser interpretada como práticas urbanas. Com isso, o primeiro capítulo, de cunho teórico, surge como um modo de interpretar as intervenções de fora para dentro, passando pela arte, intervenção, até chegar nas ditas práticas, na qual entendemos ser uma forma de reflexão crítica sobre o espaço urbano.

Em meio à diversidade de questões discutidas em torno das grandes cidades, as práticas urbanas surgem como uma produtora de leituras críticas e sensíveis, além de usos alternativos do espaço urbano. Dentro dessa temática, surge a necessidade de se estudar a diversidade de usos e ocupações de um espaço urbano disputados por um grande contingente de interesses, construindo novas narrativas que possibilitem a ressignificação e reestruturação da arquitetura e do urbanismo. Consideramos, portanto, a possibilidade de pensar, a partir de experiências da história da arte, as práticas urbanas como responsáveis pela discussão de outras possibilidades de interpretação e atuação na cidade. Algo diferente daquelas convencionadas e regidas pelo sistema político e econômico.

O capítulo 2 analisa as quatro edições do Arte/Cidade a partir de seu entrelaçamento com a história urbana de São Paulo, revendo os processos de industrialização e desindustrialização, assim como o contexto político que a cidade vivenciou entre as décadas de 1980 e 1990. Em seguida, estabelece uma compreensão ao redor de quais discussões urbanas o Arte/Cidade ganha contorno e expressão. Mesmo analisando as intervenções de maneira cronológica e linear, a ideia é apresentar os eventos como uma proposição de conjunto, ponderando sobre o aumento da escala, a particularidades e similaridades das histórias,

Ao examinar as mudanças econômicas, as dinâmicas populacionais e as políticas urbanas que alteraram profundamente a paisagem paulistana, o capítulo contextualiza as condições que levaram ao abandono, à ruína ou à reinvenção dos espaços urbanos utilizados pelos quatro eventos, preparando o terreno para compreender como essas intervenções artísticas dialogaram criticamente com a memória, os fluxos e as práticas da metrópole.

Os eventos são inicialmente explanados identificando e apresentando o momento, a história e as mudanças que guiaram o espaço arquitetônico, bairro ou o território, para que se chegasse àquela realidade diante das intervenções. Com isso, as particularidades das

intervenções são apresentadas com mapas, fotografias antigas das localidades, plantas e tabelas descritivas dos participantes e suas intervenções (na qual vale ressaltar que também serão apresentadas as intervenções que não foram de fato concretizadas destacadas por asteriscos). Complementando a discussão foram examinadas as reportagens jornalísticas de época, buscando pensar as reverberações das intervenções, sem deixar de considerar as possíveis abordagens imparciais destas.

Para finalizar os estudos das quatro intervenções do grupo, nos propomos a elaborar um diário de bordo, descrevendo as experiências de vivenciar as localidades selecionadas pelo Arte/Cidade dentro da contemporaneidade, possibilitando construir uma leitura artística, social e um imaginário das vivências. O Capítulo 3 fecha a pesquisa a partir de uma análise de campo, revisitando os locais ocupados pelo Arte/Cidade, com o intuito de observar se as realidades urbanas encontradas pelo grupo ainda estão presentes, e quais impactos podemos atrelar ou não às intervenções artísticas, ou se aquilo que foi observado há 30 anos atrás, pelos participantes e organizadores, ainda se mantém.

Para o desenvolvimento da presente pesquisa nos apoiamos em autores que discutem práticas e ocupações da cidade desvinculadas do urbanismo que tenta ser tecnocrático, debatendo as intervenções urbanas, sobretudo no campo cultural e artístico, correlacionando com a história e os movimentos artísticos que se desvincularam de espaços tradicionais e começaram atuar na cidade. Autores que estudam os conceitos a respeito do reaproveitamento de espaços que se perderam com o tempo, entendendo como a história contribui para o entendimento de questões que surgem no contemporâneo, assim como examinam as mudanças que surgem nas cidades e como estas impactam a vida cotidiana.

Os principais autores presentes nesta pesquisa são: Fabbrini (2024), Know (2022), observando os movimentos artísticos e suas ocupações no espaço urbano, Pallamin (2015), Fontes (2013), Balem e Reyes (2021), discutindo as práticas e intervenções urbanas, e por fim, Peixoto (2012) junto à Souza (2011), como principais fontes bibliográficas a respeito do grupo Arte/Cidade.

Vale ressaltar que a proposta da pesquisa é contribuir com o conhecimento acerca das intervenções do Arte/Cidade em São Paulo, considerando as contribuições do material produzido pela organização do grupo por Brissac Peixoto, ao registrar e descrever os conceitos e os processos articulados para o desenvolvimento dos eventos, e da pesquisa de Gabriel Girnos de Souza, que analisou o Arte/Cidade por meio do estudo de documentos,

registros e entrevistas, pensando como cada edição do projeto interagiu com a metrópole, quais discursos urbanos gerou e quais limites e potencialidades mostrou ao articular arte, política e cidade. Nesse sentido, a pesquisa busca pensar como e se esses eventos podem ser pensados como estratégias e alternativas para o levantamento de questões urbanas, ligada a processos de transformações, onde a partir da arte, se explora ambientes e usos, revelando a historicidade dos lugares.

A pesquisa inicia com a coleta de fontes textuais e visuais primárias e secundárias, objetivando construir um entendimento a respeito da atuação do grupo, para posteriormente interpretá-las conforme as temáticas que contribuem com a ideia implementada nesses eventos, configurando-se em estratégias e alternativas para o delineamento de políticas públicas urbanas setoriais, explorando novas formas de explorar e pensar a cidade segundo a história e ambiência dos lugares.

Como isso, dissertação parte da pesquisa bibliográfica, buscando produções referentes ao grupo Arte/Cidade, oriundas tanto do corpo organizador quanto de outros pesquisadores. A pesquisa bibliográfica, ou de fontes secundárias, contempla toda a bibliografia que tangencia direta e indiretamente a temática já publicada, desde publicações avulsas, boletins, jornais, revistas, livros, dissertações, teses, artigos científicos impressos ou eletrônicos, material cartográfico. (Marconi; Lakatos, 2022).

Com isso buscamos estabelecer um entendimento prévio do surgimento do grupo e das características de cada uma das quatro intervenções para explorar as fontes teóricas e conceituais que dialogam, direta ou indiretamente, com as temáticas encontradas ao longo do processo de execução das intervenções. Neste momento, o âmbito da pesquisa parte de algumas palavras-chave que foram utilizadas em páginas eletrônicas, repositórios acadêmicos, repositórios científicos e sistemas de bibliotecas e arquivos, são elas: “intervenção urbana”, “catarse urbana e arquitetônica”, “história do urbanismo em São Paulo”, “práticas urbanas e cidade contemporânea” e “manifestações artísticas e sociais”.

Num segundo momento abordamos a pesquisa documental, com o intuito de obter as fontes primárias referente as atuações do “Arte/Cidade”. A pesquisa documental é semelhante à pesquisa bibliográfica, todavia não se levanta material editado, mas busca material que não foi editado, como cartas, memorandos, relatórios, entre outros. Caracterizamos esse tipo de documento como fonte documental primária (Martins; Théóphilo, 2007). Nesse sentido, é oportuno para o bom desenvolvimento da dissertação

uma pesquisa documental junto ao arquivo do grupo “Arte/Cidade – Grupo de Intervenções Urbanas”. O intuito foi coletar um número significativo de mapas, fotografias, e reportagens produzidas no tempo dos eventos.

Após a primeira etapa, de pesquisa bibliográfica e documental sobre o Arte/Cidade, foram levantadas fontes visuais (mapas, fotografias e artes), e textuais (memoriais das obras/intervenções artísticas e análises urbanas) dos eventos. Além de documentos produzidos pelos organizadores, e pesquisadores a respeito do evento, foram consultadas reportagens que se configuram como registros críticos. São recortes de jornais que foram divulgados à época, particularmente os do jornal A Folha de São Paulo, que cobriu todos os quatro eventos, e o Estadão no qual cobriu somente o quarto. A proposta de utilizá-los é compreender a repercussão mais ampla dois eventos, para além do discurso oficial de seus curadores, artistas ou gestores públicos.

As tabelas e os desenhos analíticos das intervenções foram produzidos a partir de um processo de levantamento e sistematização de materiais documentais disponíveis em livros, registros fotográficos e no site do Arte/Cidade. Como parte dessas informações não se encontra organizada em plantas técnicas únicas, optou-se por desenvolver redesenhos interpretativos, elaborados com base na leitura cruzada entre fotografias, descrições textuais e representações gráficas existentes. Esses desenhos não pretendem reproduzir fielmente os documentos originais, mas organizar e tornar comparáveis as informações espaciais das intervenções realizadas, e daquelas que foram pensadas, mas não concretizadas.

A pesquisa adotou o método dialético, que segundo Gil (2019), nos fornece bases para uma interpretação dinâmica da realidade em estudo, já que procura estabelecer que os fatos sociais não podem ser compreendidos quando considerados isoladamente, ou seja, abstraídos de suas influências políticas, econômicas e culturais. É sob essa conjuntura que conduzimos a pesquisa, interpretando as experiências das quatro intervenções urbanas contextualizando as articulações políticas, econômicas e culturais daquele momento.

Quanto ao método de procedimento empregamos o método histórico. Esse método parte do princípio de que as atuais formas urbanas e arquitetônicas, de vida social, as instituições e a cultura têm um passado. Assim, o método histórico consiste em investigar acontecimentos, processos, intervenções e instituições do passado para verificar suas (i)materialidades hoje (Marconi; Lakatos, 2022).

Estes métodos acabam ganhando força quando entendemos que as intervenções urbanas propostas pelo referido grupo, tinham o intuito de (re)direcionar olhares para áreas críticas, ou fragilizadas da cidade, diretamente relacionadas aos processos de reestruturação e de implementação de novos projetos de (re)desenvolvimento, almejando fomentar agentes e linhas de forças e, como consequência refletir sobre o passado, presente e futuro dos locais, palco das intervenções.

Por se tratar de intervenções efêmeras, nas quais não temos acesso às obras artísticas e ao evento em si, a materialidade dos locais se transforma em fontes concretas dos acontecimentos, fazendo com que a análise de pós-ocupação, ou seja, a visita de campo às quatro localidades ocupadas pelo Arte/Cidade ganhe relevância para a pesquisa. A pesquisa de campo permite o retorno aos diferentes palcos onde aconteceram as intervenções propostas pelo grupo, e, nesse sentido, vislumbrar percepções que, talvez, ainda remanesçam daquele contexto. A ideia é observar o estado atual desses lugares/territórios comparando as situações observadas pelo grupo.

A interpretação desses dados é construída a partir do método de montagem estabelecido por Jacques (2015), partindo dos estudos da obra “Passagens” do filósofo Walter Benjamin, quando este explora as experiências urbanas de modo literário, observando as mudanças de usos que ocorrem de acordo com as transformações econômicas.

A partir dessa perspectiva, a montagem pode ser compreendida também como um método de caminhabilidade, no qual o conhecimento da cidade se constrói através do deslocamento, da observação e da articulação de fragmentos encontrados ao longo do percurso. Inspirado nas leituras de Walter Benjamin sobre as passagens e desenvolvido no campo urbano por Paola Berenstein Jacques, esse procedimento valoriza a experiência sensível do caminhar como forma de investigação. Ao percorrer a cidade, o observador reúne imagens, situações e vestígios que, quando colocados em relação, produzem uma compreensão crítica do espaço urbano. A partir disso, as experiências do Arte/Cidade podem ser entendidas como dispositivos que estimulam esse tipo de leitura em movimento, ao conduzir o público por áreas esquecidas, infraestruturas obsoletas e territórios em transformação, o projeto constrói uma espécie de montagem espacial que se revela apenas no percurso.

Nesse sentido, a caminhabilidade é uma estratégia de pesquisa, articulando a percepção sensível e registros gráficos para compreender o que permanece, se transforma ou desaparece nos locais das intervenções. Essa abordagem se fundamenta em autores que refletem sobre a experiência urbana como forma de produção de conhecimento: Certeau (1998), ao compreender o caminhar como prática criativa; Velloso (2015, 2018, 2019), ao propor leituras da cidade por constelações e pela memória topográfica; Ramos, Almeida e Loureiro (2023), ao destacar a caminhada como gesto estético, crítico e corporal; Chaves (2013), ao valorizar a percepção como ferramenta metodológica; e Ceniquel (1994), ao enfatizar a legibilidade e as marcas da paisagem urbana. Combinando esses referenciais, o capítulo analisa os espaços revisitados, seus fluxos, tensões, resistências e ausências, para refletir sobre como a cidade atual reinscreve, oculta ou ressignifica os vestígios do Arte/Cidade.

O processo da visita de campo inicia com a observação desde o momento da chegada à São Paulo, analisando o percurso até as localidades ocupadas anteriormente pelo Arte/Cidade. Ao chegar ao destino, os espaços são percorridos com atenção aos detalhes e ao conjunto, examinando a materialidade, vivências e usos desempenhados ali. Como registros, foram tiradas fotografias, elaborados desenhos e um diário de bordo, conjuntamente a própria ação observadora do espaço, possibilitando na interpretação dos dados bibliográficos e de campo.

Assim, buscamos que a pesquisa apresentasse um raciocínio textual e visual baseado em três fontes: a primeira estudando a história do local; a segunda analisando as intervenções que foram executadas e a terceira representando a noção adquirida pela experiência vivenciando os espaços onde aconteceram as quatro intervenções.

Partimos do pressuposto de expor os dados brutos adquiridos durante o processo de investigação, empregando tabelas, fotografias e cartografias, para em seguida sistematizar uma interpretação acerca de cada uma dessas intervenções urbanas. O intuito é traçar análises espaciais e conceituais, uma vez que as intervenções acontecem em quatro dimensões distintas, revelando práticas, conceitos e significados inerentes a cada um desses lugares, a dimensão de conjunto, onde todas as intervenções apresentam um preâmbulo; uma contextualização histórica e situacional, expressando caráter e características; as suas reverberações e, por fim, a análise das dinâmicas e dos impactos gerados por eles.

A análise das intervenções realizadas pelo grupo Arte/Cidade parte do entendimento de que práticas artísticas no espaço urbano não operam como substitutas do planejamento ou das políticas urbanas. Ainda assim, essas ações possuem a capacidade de produzir deslocamentos de percepção, ativar debates públicos e construir imaginários sobre a cidade. Nesse sentido, mais do que promover transformações urbanas diretas, tais intervenções podem ser compreendidas como dispositivos críticos que tensionam leituras consolidadas do espaço urbano e revelam camadas sociais, históricas e simbólicas muitas vezes invisibilizadas pelos processos tradicionais de urbanização.

Nesse sentido, a pesquisa busca discutir em que medida esses eventos podem dialogar com debates sobre cidade e políticas urbanas, considerando tanto suas possibilidades quanto seus limites enquanto experiências artísticas situadas no espaço urbano. Assim, conjecturamos para o desenvolvimento da pesquisa a seguinte questão problema: Como as intervenções urbanas implementadas pelo grupo Arte/Cidade na cidade de São Paulo podem conformar-se como prática urbana?

CAPÍTULO 1

SITUANDO

O Capítulo 1 foi pensado com a intenção de construir uma análise conceitual que abarca as diversas vertentes temáticas que dialogam com o objeto desta pesquisa. Com isso, traçaremos uma discussão acerca de práticas e ocupações da cidade que não se orientam pelas mesmas lógicas que estruturam o planejamento urbano, buscando o debate a respeito das intervenções urbanas, sobretudo no campo cultural e artístico. Exploraremos como o urbanismo e a arte podem ser entendidos tanto como uma ferramenta de afirmação de poder, como meio de revitalização urbana e práticas críticas que se integram ao cotidiano das cidades, transformando-as em um espaço de reflexão, social e estética. Julgamos que a compreensão desses conceitos teóricos é essencial para a análise do Arte/Cidade, permitindo uma interpretação aprofundada das intervenções do grupo e seu papel para a reinterpretação dos significados arquitetônicos e urbanos da cidade.

1.1 As Artes, o Contemporâneo e as Cidades

A arte, em suas múltiplas manifestações contemporâneas, quando direcionada ao espaço público e urbano, revela-se como um meio de elaboração crítica sobre a cidade. O que outrora se configurava como instrumento de poder e imposição hierárquica converteu-se progressivamente em prática crítica, transformadora e integrada ao cotidiano. Assim, a urbe passou a se constituir, simultaneamente, como suporte e como matéria estética para a arte.

Fischer (1999) destaca que a arte não deve ser entendida apenas como forma de expressão individual, mas como recurso indispensável para a união entre indivíduo e coletividade, capaz de refletir a circulação de experiências e ideias. Para o autor, a arte só cumpre sua função social quando vinculada à realidade de seu tempo, sendo necessária para “mostrar o mundo como passível de ser mudado, e ajudar a mudá-lo” (Fischer, 1999, p. 58). Nesse sentido, compreender a inserção da arte no espaço urbano implica reconhecer sua função crítica e transformadora, indo além da contemplação estética e atuando como mediadora entre práticas sociais, culturais e políticas.

Partindo desse pressuposto, torna-se fundamental compreender os marcos que explicam como e por que a arte passou a ocupar a cidade, para a análise dos projetos do

Arte/Cidade, construindo um percurso que atravessa desde sua função política em sociedades antigas até sua expansão crítica e experimental em contextos contemporâneos.

Nos tempos antigos, a presença da arte em espaços públicos tinha como principal função afirmar o poder e a autoridade dos grupos dominantes. Seja no Egito Antigo, em obras profundamente vinculadas ao campo religioso, seja no Império Romano, onde a arte monumental buscava legitimar os valores e ideais da elite, a produção artística se estruturava como um meio de comunicação unidirecional. Seu caráter público não significava necessariamente acesso democrático, mas antes um dispositivo simbólico de controle e hierarquização social (Marzadro, 2013).

Com a ascensão das sociedades modernas e burguesas, houve uma mudança formal, mas não estrutural, assim o poder monárquico substituiu o divino como centro de legitimação, mas a arte pública continuou a desempenhar papel representativo, reforçando status e prestígio. Esculturas, monumentos e obras de caráter monumental projetavam valores de cima para baixo, tratando o povo como audiência passiva, homogênea e destituída de capacidade crítica (Marzadro, 2013).

Ainda que a presença da arte em espaços urbanos não seja uma novidade do século XX, é nesse período que suas funções sofrem deslocamentos mais expressivos. Após a Segunda Guerra Mundial, em um momento de questionamentos, a arte em espaços públicos passou a desempenhar papel essencial na reconstrução simbólica e material das cidades. Mais do que afirmar o poder, tratava-se de restabelecer sentidos de pertencimento e identidade coletiva frente às fraturas deixadas pela destruição. Nesse contexto, a arte tornou-se ferramenta de reconexão entre indivíduos e o imaginário urbano, mas sobretudo uma atitude que observa e critica a experiência urbana e seus significados. (Guinarda; Margieb, 2017).

Essa inflexão marca uma mudança na forma como a arte passa a se relacionar com a cidade, enfatizando experiências, e narrativas urbanas. O deslocamento dos espaços de contemplação para os espaços de vivência abriu caminho para novas concepções de inserção urbana. Com a efervescência cultural do início do século XX, com os movimentos de vanguarda como o dadaísmo, o cubismo e o surrealismo, surgiram como resposta crítica ao conservadorismo estético e ao contexto da industrialização. A arte passou a questionar tanto suas linguagens quanto seus espaços tradicionais, buscando explorar o que ainda não havia sido representado (Fabbrini, 2024).

A partir das décadas de 1940 e 1950, emergiram tendências que, ainda marcadas por certa introspecção, já sinalizavam a necessidade de reconectar a arte ao mundo real. Essa reaproximação se intensificou nas décadas seguintes, sobretudo nos anos 1960, quando artistas passaram a questionar não apenas a estética, mas também o papel social e político da arte (Fabbrini, 2024).

Neste cenário, permeado pela contracultura, pelas lutas políticas e pela crítica ao sistema capitalista, favoreceu o deslocamento da arte para além dos limites institucionais. As galerias e os museus, até então considerados os espaços legítimos para a fruição artística, foram criticados por sua rigidez e por seu afastamento das dinâmicas sociais (Cartaxo, 2009).

De acordo com Krauss (1979), a arte contemporânea, de forma autônoma e engajada, surgiu em meio a um contexto de crise social, sendo assim, a escultura moderna, ao atingir seu limite formal, se expandiu para incluir diversas manifestações artísticas. Essa expansão nasceu de uma crise interna da própria arte, onde a crítica levou muitos artistas a questionarem a noção de escultura, vista como algo ultrapassado.

Krauss (1979) argumenta que a escultura moderna, interpretada como a arte tridimensional, ao tentar se libertar de seu isolamento e da ausência de um lugar definido entre a arquitetura e a paisagem, acabou confrontando aquilo que tentava excluir. Como ela resume, a partir do final dos anos 1960, a atenção dos escultores se voltou para os "limites externos" dessa exclusão, ou seja, para o ambiente que a circundava.

Marchetti (2019) argumenta que a saída da arte dos espaços institucionais, como museus e galerias, foi um ato de libertação. O objeto artístico perdeu sua rigidez material e se tornou mais discursivo, impreciso e efêmero. Essa mudança permitiu que a arte se aproximasse da complexa noção de "lugar" na contemporaneidade. Ao se desvincular do espaço físico tradicional, a arte também rejeitou a ideia de um centro unificador dentro das instituições. O conteúdo das obras passou do espaço para o discurso, permitindo que os artistas se apropriassem do espaço urbano, passando a entender a cidade como uma rede de narrativas e condições que vão além da materialidade de um local, e a utilizar essa compreensão em seus trabalhos (Marchetti, 2019).

Nesse contexto, surgiram práticas que buscavam integrar a arte ao espaço cotidiano, como performances, *happenings*, e sobretudo, obras *site-specific*, que se orientavam pela materialidade e pela singularidade dos lugares (Kwon, 2022). Destacamos aqui o

movimento *site-specific* por ser aquele no qual mais se idêntica com as obras do Arte/Cidade, sendo destacado por Peixoto (2015, p. 2), como o momento em que "vários artistas passaram a recorrer aos materiais e objetos cotidianos e industriais e a criar obras específicas (implicando uma leitura da organização e da significação dos espaços) para os sítios, muitas vezes locais comuns da cidade"

Diferente das esculturas modernistas que ignoravam o ambiente ao serem colocadas em pedestais, a arte *site-specific* estabelecia uma relação dialógica e dialética com o local, tornando inseparável a experiência estética de sua espacialidade (Cartaxo, 2009). O conceito de *site-specific* não é homogêneo, mas se desdobra em distintas vertentes. A primeira, denominada *site-specificity*, refere-se à obra inseparável de seu local, construída a partir das condições físicas, históricas e sociais do espaço. Já a vertente chamada *site-oriented* expande esse horizonte, considerando o espaço não apenas em sua materialidade, mas como estrutura cultural, social e política, frequentemente incorporando processos colaborativos e participação comunitária (Kwon, 2022). Essa passagem marca a transformação da obra em experiência, mais do que objeto, situando-a em diálogo com as realidades locais e com as tensões sociais que as atravessam.

Entre os exemplos paradigmáticos de *site-specificity* está a obra *Spiral Jetty* (1970), de Robert Smithson, construída no Grande Lago Salgado, em Utah, que utiliza a própria paisagem natural como matéria-prima, sendo inseparável de sua localização. Outro caso emblemático é *Tilted Arc* (1981), de Richard Serra, instalada na Foley Federal Plaza em Nova York, que gerou intensos debates ao transformar radicalmente a percepção e o uso cotidiano do espaço (Figura 1). Já o trabalho *Wrapped Kunsthalle* (1968), de Christo e Jeanne-Claude, consistiu em envolver a Kunsthalle de Berna numa camada de 2.430 m² de polietileno reforçado, fixado por 3 km de corda. Obras como as intervenções de Gordon Matta-Clark, que realizava cortes arquitetônicos em edificações abandonadas, também exemplificam como o *site-specific* pode explorar a materialidade não só urbana e propor novas leituras do espaço construído (Figura 2).

Nesse mesmo contexto, emergiu também a noção de arte relacional, conceito que amplia a perspectiva do *site-specific* ao privilegiar experiências coletivas e a criação de vínculos sociais mediados pela prática artística. Como aponta Fabbrini (2024), a arte relacional propõe que a obra não seja apenas um objeto no espaço, mas uma ocasião para encontros, diálogos e formas alternativas de convivência.

Figura 1. Site Specific 1.



spiral jetty (1970)



tilted arc (1981)

Fonte: Holt/Smithson Foundation; Aschkenas (1985).

Figura 2. Site Specific 2.



wrapped kunsthalle (1968)



conical intersect (1975)

Fonte: Christo and Jeanne-Claude; Gotham Center For New York City History.

Diferente de um objeto autônomo, essas práticas funcionam como dispositivos de interação, aproximando a arte da vida cotidiana e tornando o público coautor da experiência. A partir da década de 1970, o *site-specific* passou a extrapolar o espaço das galerias, deslocando-se cada vez mais para as ruas e espaços públicos, além de paisagens afastadas da cidade. Ao longo da década de 1980, no contexto pós-vanguardista, a arte contemporânea passou a adotar práticas colaborativas, coletivas e temporárias, redefinindo sua função crítica e política (Know, 2022).

Na década de 1990, esse processo encontrou expressão paradigmática no Brasil por meio do Arte/Cidade, projeto que articulou coletivos multidisciplinares em intervenções urbanas de grande escala. O grupo não se limitava a considerar o espaço como suporte estético, mas buscava compreender sua dimensão sociológica, histórica e antropológica (Peixoto, 2015). Dessa forma, o Arte/Cidade reaproximava arte e vida, podendo ser interpretado como um espaço de experimentação artística que dialoga com questões urbanas. Para Campbell (2018), tais coletivos funcionavam como núcleos de experimentação crítica, nos quais a arte se construía como ação coletiva e não apenas individual.

Ainda que marcada pela crítica, a arte urbana não permaneceu alheia às dinâmicas de mercado e às estratégias institucionais. A partir dos anos 1990, práticas *site-oriented* passaram a ser instrumentalizadas por políticas de valorização urbana, turismo cultural e marketing das cidades (Kwon, 2022). Peixoto (1999, p. 5) destaca que naquele período estas práticas correram "(...) o risco de ser, na maioria dos casos, mais um modo disfarçado de publicidade e política corporativa", favorecendo o desenvolvimento econômico, recuperação social ou até mesmo o turismo artístico.

Essa ambiguidade revela a tensão constitutiva da arte urbana contemporânea, ao mesmo tempo em que pode se configurar como crítica e resistência, também pode ser absorvida como estratégia de consumo e espetáculo (Souza, 2011). Não obstante, sua força em ressignificar espaços, criar novas formas de habitar a cidade e visibilizar narrativas marginalizadas permanece incontestável.

Nesse cenário, as análises de Shenk (2015) ajudam a compreender como a arte urbana se insere nas dinâmicas culturais contemporâneas. O autor destaca que a arte, ao ocupar a cidade, não apenas intervém esteticamente, mas também se conecta aos fluxos sociais, midiáticos e tecnológicos que estruturam a vida cotidiana. Assim, a produção

artística urbana deve ser vista como parte de um ecossistema mais amplo de comunicação e cultura, em que a experiência estética se mistura a práticas sociais e políticas. Essa perspectiva amplia a compreensão da arte não como instância isolada, mas como linguagem viva em diálogo com a sociedade.

A trajetória histórica da arte pública demonstra que sua inserção no espaço urbano não se deu de forma linear, mas por deslocamentos sucessivos de função; de instrumento de poder em sociedades antigas, a mediadora simbólica no pós-guerra; de crítica vanguardista; às práticas *site-specific*; de intervenções coletivas e colaborativas como o Arte/Cidade à sua apropriação pelas lógicas de mercado.

A arte, ao ocupar o espaço urbano, reafirma-se como fenômeno de experiência e de subjetivação, convertendo a cidade em material para reflexão estética, crítica e política. Mais do que objeto de contemplação, a arte pode produzir leituras críticas e experiências sensíveis da cidade, que em alguns contextos tensionam as formas dominantes de compreender o espaço urbano. Assim, compreender como e por que a arte passou a ocupar a cidade implica reconhecer que ela não apenas acompanha, mas também tensiona as leituras urbanas, de sociabilidade e de identidade. Nesse sentido, os eventos do Arte/Cidade revelam-se impactantes, por sintetizar esse percurso histórico e demonstrar a potência da arte como agente crítico do espaço urbano.

1.2 Um Debate sobre Intervenções Urbanas

Levando em consideração que o Arte/Cidade se autointituiu como um grupo de intervenção urbana, propomos aqui realizar um debate a cerca dos conceitos vinculados a este termo. A intervenção urbana pode ser compreendida como práticas que propõem novas leituras ou usos temporários do espaço urbano, frequentemente mobilizando participação e reflexão. Trata-se de práticas que atuam como resposta ao individualismo e à alienação característicos da vida moderna, oferecendo novas formas de participação, engajamento e percepção do território.

Dentro desse panorama, a intervenção urbana artística se destaca como modalidade específica das intervenções urbanas, na qual a arte pública ou arte urbana, atua diretamente no espaço urbano, deslocando-se de galerias e museus para ocupar ruas, praças e locais coletivos. Assim como vimos anteriormente, este movimento da arte ocupando o espaço urbano pode se configurar como intervenções urbanas artísticas.

Com isso, ressaltamos que diferentemente da arte exposta em espaços institucionais, essas intervenções buscam problematizar ou questionar formas estabelecidas de uso e percepção do espaço urbano. Ao propor novas relações entre indivíduos e espaço, a intervenção artística conecta estética, política e vida cotidiana, desafiando normas estabelecidas e promovendo a democratização do ambiente urbano (Rocha; Moraes, 2019).

As intervenções urbanas artísticas são ações que transformam o espaço físico da cidade em um meio para a ampliação de horizontes políticos, sociais e culturais. Pallamin (2015) argumenta que intervenções desvinculadas de interesses lucrativos permitem intensificar discursos sobre a memória urbana, questionar quem ocupa o espaço e quais funções são atribuídas a ele, e abordar problemas cotidianos de forma crítica, por mais que exista um valor associado ao local, e para autor que faz parte da organização do evento, por meio de divulgação.

Ao introduzir elementos de surpresa, como frases, gestos ou imagens inesperadas, essas intervenções promovem reflexões e instigam os transeuntes a se tornarem participantes ativos, e não meros espectadores (Rodrigues, 2022).

Rocha e Moraes (2019) complementam que a intervenção urbana é uma forma de arte contemporânea que ocorre em espaços públicos, buscam problematizar ou questionar formas estabelecidas de uso e percepção da cidade. Nesse processo, o espaço urbano deixa de ser apenas cenário de passagem e passa a ser território de interação, reflexão e experimentação sensorial. Dessa maneira, a arte urbana intervencionista se torna mediadora entre indivíduo, coletivo e espaço urbano, contribuindo para novas formas de apropriação e engajamento social.

Rodrigues (2022) ressalta que o caráter ativista da intervenção reside na capacidade de ressignificar o uso cotidiano da cidade, dando visibilidade a causas sociais. O elemento surpresa desempenha papel central: ao interromper o fluxo urbano, cria-se um espaço de contestação e reflexão, permitindo emergir novas percepções e experiências temporárias. Essa aparição autônoma evidencia como práticas artísticas podem operar como formas de crítica ou questionamento da ordem urbana.

A dimensão política é essencial para compreender o impacto destas ações. Pallamin (2015) observa que tais práticas frequentemente surgem como formas de resistência cultural e social, desafiando interesses hegemônicos e propondo novas formas de apropriação do espaço urbano. Elas podem assumir a forma de manifestações políticas, ocupações,

performances ou movimentos sociais que reivindicam o direito à cidade. A arte neste caso funciona como uma prática que “percorre as vias de interrogação sobre a cidade, sobre como esta tem sido socialmente construída, representada e experienciada” (Pallamin, 2015, p. 147).

A efemeridade é frequentemente apontada por autores como característica central dessas práticas. Fontes (2012; 2013) explica que a temporalidade permite testar novas ideias e experiências sem depender das restrições do planejamento urbano tradicional. Essa característica possibilita que intervenções temporárias ressignifiquem locais esquecidos, criem memórias coletivas e promovam participação social, mesmo que transitória. Nesse contexto, Fontes (2013, p. 239) argumenta que, “intervenção temporária tem o potencial de formar identidade e de reconquistar espaços, sendo um meio para se requalificar partes da cidade”. No entanto, podemos interpretar que tais iniciativas atuam sobretudo no plano simbólico e experiencial da cidade, não implicando necessariamente transformações estruturais no espaço urbano.

Fontes (2012) observa que a apropriação temporária de espaços urbanos permite identificar territórios singulares e memoráveis, conferindo novos sentidos a locais invisibilizados ou esquecidos, transformando a cidade em um palco de experiências sensoriais, cognitivas e sociais. Rebollar (2017) complementa que a ação capaz de intervir diretamente no espaço urbano pode gerar impactos perceptivos ou simbólicos no cotidiano. Dessa forma, a arte que intervêm no urbana não se limita a uma função estética; ela atua como mediadora da experiência coletiva, promovendo reflexão.

Além disso, a efemeridade intensifica a percepção da intervenção, permitindo que os passantes experienciem o espaço de maneira inédita. Ao interagir com a obra, o público rompe com a monotonia urbana, vivência novas sensações e é convidado a reavaliar suas percepções sobre o ambiente e a cidade (Rebollar, 2017; Fontes, 2012). Fontes (2012) também diferencia o efêmero, que possui duração curta sem intenção de permanência, do provisório, que embora inicial de curta duração, pode se tornar mais duradouro. Essa distinção evidencia a flexibilidade das intervenções urbanas em gerar impactos prolongados mesmo quando sua ação é temporária “o efêmero, a cidade, torna-se o campo perfeito. Democrático e visível possibilita aos artistas amplas possibilidades de criações e temas” (Rebollar, 2017, p. 67).

A intervenção urbana artística estimula debates sobre cidadania e espaço público. De Paula (2014) enfatiza que tais práticas incentivam os indivíduos a perceberem a cidade como espaço de direitos coletivos, promovendo inclusão, participação e democratização do ambiente urbano. Ao ocupar locais invisibilizados, a arte ressignifica o espaço, promove interação e engajamento e transforma o cotidiano em experiência de reflexão. Essas intervenções se tornam em ações sociais permitindo com que a arte funcione como mediadora entre o indivíduo e o coletivo, criando relações críticas e conscientes com o espaço urbano.

A partir dos anos 1990, o Brasil testemunhou a proliferação de coletivos de arte urbana, surgidos para repensar a cidade e questionar desigualdades sociais, como o caso do Arte/Cidade. Pallamin (2015) destaca que artistas e pensadores vindos do contexto pós-ditadura buscaram discutir temas emergentes, como globalização, apropriação de espaços públicos e transformação cultural da cidade.

A cidade passou a ser entendida como palco de experimentação artística, política e social, onde intervenções efêmeras permitiam questionar políticas urbanas, práticas de exclusão e modelos de ocupação do espaço público. Grafites, performances e instalações passaram a constituir formas legítimas de intervenção urbana, capazes de transformar percepções e estimular reflexões sobre a vida coletiva (Venturilli, 2019; Pallamin, 2015). A distinção entre intervenções oficiais e não oficiais evidencia diferentes abordagens e impactos. Intervenções oficiais, autorizadas por órgãos públicos, muitas vezes priorizam a estética formal e a visibilidade institucional, sem necessariamente questionar desigualdades. Já intervenções não oficiais surgem como formas de resistência, ocupando espaços vazios e subutilizados, propondo novas leituras do espaço urbano e criticando modelos dominantes de apropriação (De Paula, 2014).

O grupo Arte/Cidade demonstra que mesmo intervenções legalizadas possuem potencial questionar o espaço urbano, ser interpretadas como tentativas de ressignificação de determinados espaços. Ainda assim, a legalidade e apoio estatal pode, de certa forma, limitar a função crítica ou transformadora de suas ações.

Peixoto (2000) acrescenta a essa perspectiva ao abordar a importância dos espaços exóticos, ou seja, locais marginalizados ou abandonados dentro do contexto urbano. Para o autor, as artes expostas nesses espaços conferem visibilidade a grupos marginalizados e localidades descartadas pelo que se define como cultura. Essa apropriação do espaço não

apenas reconfigura a percepção da cidade, mas também estabelece um canal de diálogo entre arte, comunidade e cidadania, oferecendo novas formas de experiência e reconhecimento social.

De modo semelhante Erdmann-Goldoni (2024), defende que a arte pública transforma a percepção das cidades, de locais comuns em lugares cheios de vida, unindo as pessoas e incentivando a participação. Essa revitalização pela arte contemporânea vai além de apenas exibir obras; ela cria ambientes interativos e imersivos que estimulam a exploração e a conexão entre os habitantes e o espaço.

Assim, a arte muda a forma como as pessoas veem e usam esses locais, transformando áreas antes esquecidas em centros culturais. Um ato que se destaca por sua habilidade de espelhar e interagir com os temas sociais, políticos e culturais, desafiando o habitual, colocando em questão as ideias tradicionais e incentivando o público a pensar de forma crítica sobre o mundo que o cerca (Erdmann-Goldoni, 2024).

As intervenções urbanas artísticas se manifestam de diferentes maneiras e permitem compreender a diversidade de estratégias que artistas utilizam para transformar o espaço público. A arte urbana, por exemplo, ocupa paredes e fachadas invisibilizadas, tornando-se meios de expressão crítica, política e cultural, ao mesmo tempo em que alteram a percepção estética dos locais (Figura 3). As instalações arquitetônicas temporárias, por sua vez, exploram a efemeridade como elemento central, propondo novas percepções para lugares subutilizados, estimulando a participação da população, podendo discutir o espaço de maneira artística e arquitetônica (Figura 4 e 5).

Vale destacar que o termo “intervenção urbana”, entretanto, abrange práticas bastante heterogêneas. Sob essa denominação podem coexistir desde ações espontâneas e ilegais, como a pixação ou ocupações, até projetos institucionais autorizados e financiados por políticas culturais. Cada uma dessas situações possui implicações distintas em relação à cidade, ao poder público e ao espaço urbano, mas todas de certa maneira alteram a percepção do habitante.

Estas formas de intervenção utilizando frases, palavras, mensagens, personagens estruturas e até mesmo o corpo, inseridos em muros ou calçadas, introduzem o elemento surpresa e convidam à reflexão crítica sobre questões coletivas. Além disso, a ocupação artística de prédios e terrenos abandonados problematiza a especulação imobiliária e ressignifica espaços marginalizados, oferecendo visibilidade.

Figura 3. Arte urbana.



pixo do jepa



grafite da nihao

Fonte: Jepa (2025); Nihao (2025).

Figura 4. Intervenção arquitetônicas 1.



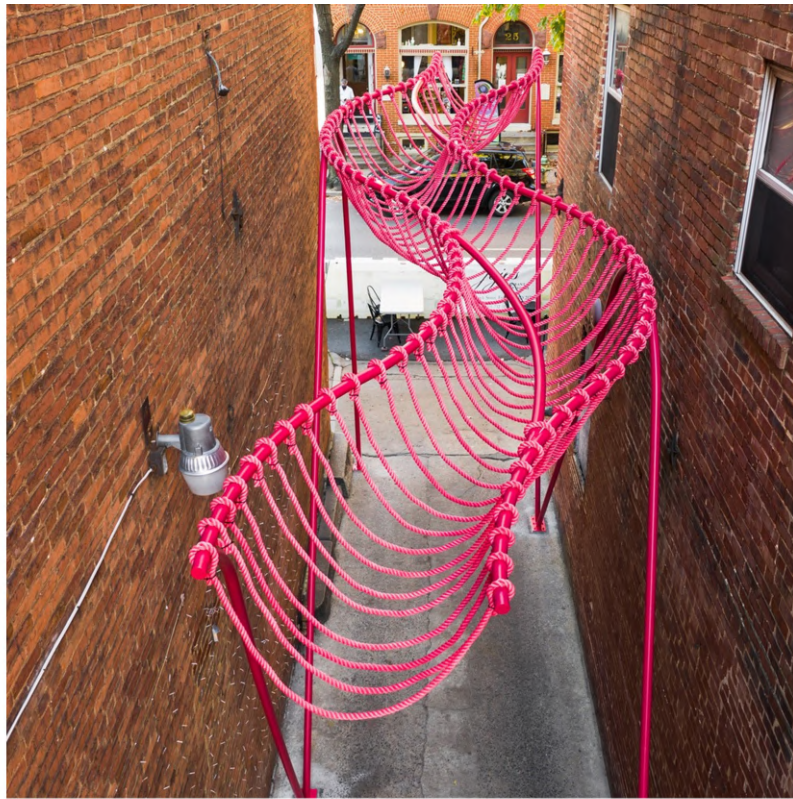
concêntrico, sauer martins (2021)



murmuration, so-il (2020)

Fonte: Sauer Martins (2021); Archdaily Brasil (2020).

Figura 5. Intervenção arquitetônica 2.



happy stripe, somepeople (2020)



sky castle, eness (2020)

Fonte: Archdaily (2021).

Por fim, temos também projetos de arte institucionais consolidados, no quais convidam artistas a participar e discutir certas temáticas momentâneas, sem esquecer obviamente dos quesitos econômicos e turísticos, mas ainda assim auxilia em certos debates estético. As intervenções urbanas, especialmente as artísticas, podem funcionar como dispositivos críticos ou experimentais de relação com o espaço público.

Por meio da efemeridade, da dimensão política e da capacidade de engajamento, a intervenção urbana artística pode contribuir para a ressignificação de espaços marginalizados, recuperação de memórias coletivas. Ao confrontar a lógica preestabelecida do espaço urbano e estimular participação ativa, essas práticas promovem a arte urbana como um meio para compreender, instigar, provar críticas e levantamentos acerca das cidades contemporâneas.

1.3 Práticas Urbanas e a Produção da Cidade

De certa forma podemos entender que o Arte/Cidade faz parte do processo no qual apresenta a arte fora dos espaços institucionais, e altera a percepção do espaço urbano através das intervenções artísticas. Contudo este trabalho investiga em que medida o grupo deu um passo além, podendo ser interpretado como uma prática urbana. A compreensão das práticas urbanas como fenômeno social, cultural e político implica reconhecer a cidade não apenas como espaço físico, mas como construção histórica, simbólica e relacional. A cidade é, ao mesmo tempo, resultado e processo, oriunda de produto das forças econômicas e políticas que a modelam e, simultaneamente, palco das práticas cotidianas de seus habitantes, que a transformam a cada gesto de apropriação.

Nesse sentido, pensar o espaço urbano exige ultrapassar a visão estritamente técnica ou institucional do urbanismo e considerar o papel das ações coletivas, espontâneas ou planejadas, que produzem sentidos, e interpretações sobre a cidade. É nesse ponto que se coloca a pergunta que guia a presente discussão: podem ser compreendidas como formas de experiência urbana que dialogam com debates do urbanismo?

Entendemos que as práticas urbanas exploram a cidade como uma construção histórica e social contínua, moldada pelas necessidades de seus habitantes e suas práticas, planejadas ou espontâneas. Nesse horizonte, argumentamos que os "praticantes urbanos", conceito trabalhado por Sé (2018), desafiam as normas e limitações do espaço, atuando como coautores, da construção simbólica, do ambiente urbano e contrapondo-se ao

planejamento tradicional, que frequentemente pode priorizar o capital em detrimento das questões sociais. Essa coautoria reforça a importância das práticas efêmeras, capazes de recuperar significados adormecidos, integrando lugares ao cotidiano contemporâneo e fomentar o que Balem e Reyes (2024) denominam “urbanismo insurgente”, marcado pela flexibilidade, pela participação e pela busca de novas formas de ocupação.

Além disso Balem e Reyes (2024, p. 132) entendem que as "práticas urbanas insurgentes", "(...) tem encorajado o público a renunciar ao habitual papel de passividade frente aos meios de participação da gestão, planejamento e projetos urbanos de bens comuns". As práticas urbanas insurgentes e de contestação manifestam-se em mobilizações coletivas que tensionam a ordem urbana estabelecida, como ocupações de praças e ruas para protestos políticos, resistência a projetos de privatização de áreas públicas e ocupações de edifícios para moradia informal. Tais ações revelam a cidade como um espaço de disputa pelo direito coletivo ao território (Harvey, 2012).

Por outro lado, as práticas socioespaciais cotidianas se expressam na forma como os habitantes usam e se apropriam da cidade em seu dia a dia, cruzando fronteiras entre o público e o privado. O habitar envolve o uso simultâneo de casa, rua e bairro, fortalecendo identidades, pertencimentos e vínculos comunitários (Castells, 1983). Nesse contexto, atividades como o trabalho de vendedores ambulantes e a presença de pessoas em situação de rua constituem, mesmo que de forma lamentável, modos criativos de inserção econômica e resistência silenciosa, revelando processos de exclusão e adaptação urbana (Mitchell, 2003).

Assim, práticas cotidianas e insurgentes, incluindo manifestações culturais como rodas de samba ou grupos de dança ou de exercícios físicos, configuram diferentes modos de produção do espaço urbano. Sua inter-relação evidencia a cidade como um campo em constante disputa, no qual resistências, sobrevivências e criações se entrelaçam (Harvey, 2012). No caso específico do Arte/Cidade, é necessário reconhecer que as intervenções ocorreram em espaços previamente definidos ou negociados com instituições públicas e privadas. Diferentemente de práticas insurgentes ou ilegais, tratou-se de ações autorizadas, inseridas em um contexto cultural e institucional. Isso não elimina sua dimensão crítica, mas indica que seu funcionamento se aproxima mais de uma política cultural experimental do que de uma ocupação espontânea do espaço urbano.

A discussão ganha densidade quando observamos o próprio Arte/Cidade, que ao longo da década de 1990 e início dos anos 2000 em São Paulo, articulou arte, urbanismo e memória. As intervenções do Arte/Cidade funcionaram como laboratório prático para experimentar modos de ressignificação de espaços desvalorizados, antigas fábricas, áreas industriais abandonadas e vazios urbanos, que através da arte, revelaram potenciais até então ignorados. sugerem a possibilidade de interpretar essas ações como práticas urbanas em a processos de transição.

Tais ações sugerem a possibilidade de interpretar essas ações como práticas urbanas, na medida em que transforma a percepção do lugar, promove novas formas de apropriação coletiva e desafia a leitura urbana, não somente por quem produz mais principalmente por quem visitou ou se deparou com o evento. Como lembra Sé (2018), é pelo ato de habitar que se compreendem usos, apropriações e práticas, sendo esse gesto cotidiano o que funda a identificação entre habitantes e espaço urbano. Assim, os indivíduos e coletivos, ao interagir com a materialidade da cidade, introduzem no imaginário histórico não apenas o que foi, mas também o que pode vir a ser.

Essa perspectiva reconhece a cidade como espaço contraditório, atravessado por conflitos, reflexo das transformações urbanas aceleradas pela industrialização e, mais recentemente, pela globalização. A materialidade urbana não apenas expressa cultura e sociedade, mas também encarna os interesses do capital, reconfigurando memórias individuais e coletivas, muitas vezes sem considerar valores referenciais locais. Ao mesmo tempo, é nesse espaço tensionado que a vida humana se desenrola, e é também nele que práticas insurgentes, como as artísticas, emergem como respostas, que podem, em alguns contextos, assumir caráter crítico ou contestatório.

A crítica ao urbanismo tradicional se evidencia na constatação de que os projetos urbanos priorizam frequentemente o acúmulo de capital, relegando a convivência social e o cotidiano a um segundo plano. Alves (2013) observa que, nesse processo, o urbanismo contemporâneo apropria-se de culturas populares e termos específicos, mas de maneira superficial, desenvolvendo uma cultura alienada, despreocupada com a construção de espaços coletivos significativos. No entanto, a construção da paisagem arquitetônica e urbana não tem como objetivo apresentar apenas espaço de qualidade, onde “(...) ela ocupa lugar do espaço da representação pública, como estratégia de controle social e de reprodução da ordem estabelecida” (Alves, 2013, p. 54).

Jacques (2005) aprofunda a crítica ao destacar que a lógica de revitalização urbana muitas vezes reduz a participação popular e congela a cidade em imagens turísticas e espetacularizadas. Esse processo resulta no que a autora chama de “cidade-espetáculo”, na qual a diversidade e a história local são subordinadas à construção de uma imagem globalizada, voltada para atender interesses de mercado. Para ela, “quanto mais espetacular forem as intervenções urbanísticas, menor será a participação da população” (Jacques, 2005, p. 18).

É nesse vazio deixado pela ação institucional que emergem movimentos e coletivos urbanos. Rocha (2021) identifica nesses grupos redes de articulação capazes de expor contradições sociais e de promover novas formas de participação. Esses agentes coletivos, ao romper fronteiras disciplinares, produzem uma atuação multifacetada, que integra dimensões simbólicas, estéticas e políticas, conforme apontado por Lima (2015).

Lima (2015) reforça que para arquitetos e urbanistas, a pluralidade de ideias advinda de outras perspectivas permite transcender as características materiais e normativas, vislumbrando a diversidade de movimentos urbanos. Desse modo, a observação das práticas urbanas configura a cidade como um local de representação, cristalização e reconhecimento do ambiente e dos indivíduos, servindo como metodologia de análise histórica, sociológica e urbana.

A cidade, quando observada sob a ótica das práticas urbanas, não se limita ao desenho funcional, mas se revela como espaço aberto, em constante reinvenção. Jacques (2005) propõe a ideia de “urbanismo poético”, que reconhece a errância, o ato de andar, experimentar e viver a cidade, como metodologia de crítica e criação. Essa perspectiva rompe com a rigidez do planejamento urbano formal, permitindo que arquitetos e urbanistas incorporem olhares artísticos, literários e populares na análise da cidade. Essa ideia retoma a importância da efemeridade no contexto de experimentação, algo que Balem e Reyes (2021) defendem quando apontam que as ações temporárias, ao restabelecerem a conexão entre pessoas e lugares, revelam potenciais esquecidos e reconfiguram a forma como a paisagem urbana é percebida.

Espaços obsoletos, edifícios abandonados e áreas públicas consolidadas tornam-se palco para usos temporários, funcionando como experimentos que desafiam o urbanismo fixo e de longo prazo. Tais práticas, ao valorizar a adaptação e a flexibilidade, confrontam a ideia de que a cidade deve ser permanentemente controlada por planos rígidos e políticas

centralizadas (Ochoa; Allegri; Costa, 2023). Em contrapartida as práticas urbanas “(...) configuram igualmente novos mecanismos funcionais da cidade, de largo impacto em todos os domínios, com capacidade de gerar novas arquiteturas e novas formas de abordar as problemáticas urbanas” (Ochoa; Allegri; Costa, 2023, p. 154).

Randolph (2015) denomina de “planejamento subversivo” as práticas que, ao ocupar o espaço, transformam-no em território de construção de significados coletivos. De forma semelhante, Souza (2013) observa que movimentos desvinculados do Estado, embora frequentemente marginalizados, podem alcançar interpretações da cidade e estratégias de reorganização que escapam ao alcance de profissionais tradicionais do urbanismo.

É nesse terreno que as intervenções artísticas urbanas adquirem relevância. Freitag-Rouanet (2002) sugere que tais ações interrompem fluxos de deslocamento e convidam a população a parar, observar e refletir, promovendo um ato de conscientização. Büttner (2002), ao analisar experiências alemãs nas décadas de 1980 e 1990, mostra como intervenções artísticas em centros urbanos relacionavam-se diretamente ao ambiente, estimulando protestos, debates e reflexões teóricas.

Na realidade brasileira, Pallamin (2002) alerta para o risco de mercantilização dessas práticas, mas reconhece seu potencial de abrir novas possibilidades de apropriação simbólica e física do espaço urbano. A arte, nesse sentido, vai além do espetáculo: ela atua como forma de comunicação pública, mutável e reativa, podendo estimular formas de participação e reflexão pública (Büttner, 2002).

Exemplos como os coletivos Bijari e Opavivará!, que atuam em São Paulo e em outras cidades brasileiras, ilustram como a arte pode transbordar o campo estético e se tornar prática urbana, ao ocupar ruas, praças e edifícios abandonados com ações que instigam debate, e apropriação crítica (Figura 6). Assim como as performances urbanas, que transformam o corpo em instrumento de intervenção, ativando o espaço de circulação cotidiana e convertendo ruas e praças em palcos para a reflexão social e política, dentro da escala arquitetônica e urbana, como os espetáculos do Teatro Vertigem (Figura 7).

As práticas urbanas, sejam elas informais, artísticas ou coletivas, contribuem para novas leituras ou usos simbólicos desses lugares. Diferentemente do urbanismo técnico, que tende a fixar a cidade em planos rígidos, essas práticas operam na temporalidade do presente, explorando a efemeridade e a participação como motores de inovação e de crítica.

Figura 6. Coletivos artísticos.



carro verde, bijari (2007 - 2020)



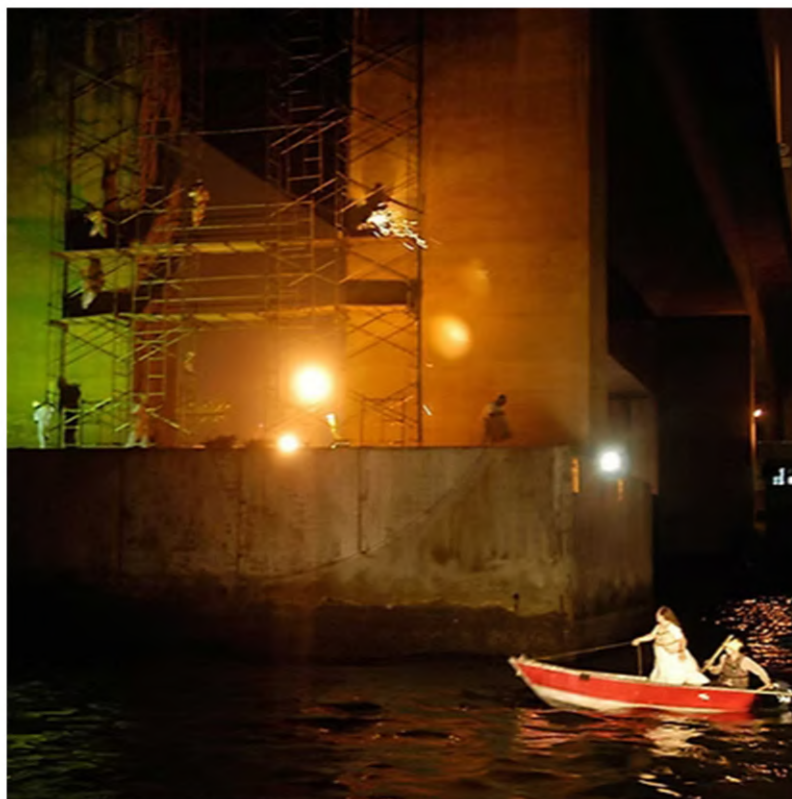
bem comum, opavivará! (2021)

Fonte: Bijari (2020); Opavivará! (2021).

Figura 7. Performances artísticas.



bom retiro 958 metros, teatro vertigem (2012)



br-3, teatro vertigem (2006)

Fonte: Teatro Vertigem (2006; 2012).

A cidade não é produzida do mesmo modo por todos os agentes que nela atuam. Sua materialidade composta por ruas, infraestruturas, parcelamentos e edifícios, resulta sobretudo de processos políticos, econômicos e institucionais que estruturam o urbanismo. As práticas cotidianas, por sua vez, operam em outro registro, que não constroem a cidade do ponto de vista material, mas a vivem, interpretam e por vezes tensionam. Caminhar, ocupar, narrar ou intervir artisticamente não cria uma cidade do nada, mas se realizam sobre um espaço previamente produzido por outras forças. Nesse sentido, tais práticas atuam menos como formas de produção urbana e mais como modos de experiência, leitura e eventual contestação da cidade existente, sobre o aspecto de pensar ou observar.

Nesse sentido, investigamos em que medida essas intervenções podem ser interpretadas como práticas urbanas, pois reúnem elementos essenciais desse campo de apropriação simbólica e material do espaço, participação dos habitantes, experimentação de usos e a produção de novos sentidos coletivos. Ao mesmo tempo em que dialogam criticamente com o urbanismo institucional, elas oferecem alternativas de urbanismo insurgente e poético, expandindo a compreensão do que significa habitar e produzir a cidade.

Assim, longe de serem apenas manifestações estéticas ou espetaculares, as intervenções artísticas se afirmam como parte integrante das práticas urbanas, podem ser compreendidas como experiências que dialogam com perspectivas críticas do urbanismo. Com isso interpretamos o Arte/Cidade entre três esferas e escalas, fazendo parte do movimento artístico que começa ocupar o espaço urbano, para ações que intervêm no cenário da cidade, até chegar à ideia de que surge como uma prática urbana, ou seja, um modo alternativo de interpretar e experienciar a cidade e suas memórias.

CAPÍTULO 2

INTERPRETANDO

O capítulo 2, inicia se debruçando na análise da história da cidade de São Paulo nas décadas de 1900 e 1970, explorando os momentos de industrialização e desindustrialização, com o intuito de compreender como as localidades selecionadas pelo Arte/Cidade chegaram ao estado em que se encontravam no momento em que acontecem os eventos. Prosseguiremos analisando as décadas de 1980 a 2000, para entender a cidade do ponto de vista do urbanismo no período imediatamente anterior e durante o acontecimento do Arte/Cidade. O capítulo ainda abarca a pesquisa do objeto de estudo, a partir da apresentação da origem do grupo Arte/Cidade, seguindo pela descrição e pelo debate sobre os eventos em suas especificidades, através de uma mesma estrutura interessada em introduzir cada edição, a história da localidade, o caráter e as suas características, encerrando com um mapeamento, através de figuras e tabelas, e a análise das reverberações na imprensa da época.

2.1 A Industrialização e Desindustrialização de São Paulo

O processo de industrialização e posterior desindustrialização da cidade de São Paulo constitui um dos fenômenos mais emblemáticos da história urbana brasileira no século XX. Ao longo de poucas décadas, a metrópole transformou-se de um núcleo comercial baseado na economia cafeeira em um dos maiores polos industriais da América Latina, concentrando capital, infraestrutura, mão de obra e tecnologia. Posteriormente, a cidade enfrentou um processo de esvaziamento industrial e de reconfiguração econômica, no qual o setor de serviços e a economia financeira assumiram protagonismo. Esse percurso impactou profundamente a morfologia urbana, a organização social e os usos do espaço público, desencadeando também movimentos de preservação patrimonial, restauração arquitetônica e intervenções culturais, como os projetos do Arte/Cidade, que passaram a refletir sobre as cicatrizes urbanas deixadas pela industrialização e sua memória coletiva.

A industrialização brasileira encontrou terreno fértil em São Paulo graças ao capital oriundo da economia cafeeira, acumulado entre 1870 e 1920, no interior paulista. Como explica Cano (2007), o café não apenas concentrou riquezas, mas também viabilizou

investimentos em transporte ferroviário, infraestrutura urbana e no surgimento das primeiras indústrias.

Com a crise de 1929 e a queda da exportação agrícola, consolidou-se a necessidade de fortalecer o mercado interno, que passou a ser conduzido pela indústria. Nesse período inicial, as fábricas se instalaram no entorno das ferrovias, configurando bairros operários e industriais como Brás, Mooca, Água Branca, Belenzinho e Barra Funda. Como ressalta Pádua (2009, p. 2), “as indústrias desta primeira fase da industrialização de São Paulo localizaram-se no entorno das ferrovias, onde passaram a se constituir os bairros industriais e operários da cidade”. Esses territórios operários, marcados pela presença de imigrantes italianos, espanhóis e portugueses, se tornaram símbolos da cultura fabril paulistana, e décadas mais tarde, seriam incorporados como cenários de reflexão crítica nas intervenções do Arte/Cidade.

O surto industrial também foi impulsionado pela Primeira Guerra Mundial (1914 - 1918), que interrompeu as importações e fomentou a substituição por produção interna. O resultado foi um crescimento acelerado que transformou São Paulo em metrópole cosmopolita. Rolnik (2022) observa que, já nas décadas de 1920 e 1930, a cidade ultrapassava 1 milhão de habitantes, introduzindo cinemas, automóveis, bondes elétricos e práticas culturais modernas, num processo de urbanização que unia inovação, tecnológica e tensões sociais.

A segunda fase da industrialização, segundo Pádua (2009), iniciou-se nos anos 1930, com o governo de Getúlio Vargas (1930 - 1945), mas ganhou força decisiva a partir da década de 1950, quando o Plano de Metas de Juscelino Kubitschek (1956 -1961), que incentivou uma industrialização intensa, atraindo empresas estrangeiras, sobretudo do setor automobilístico. A geografia industrial, antes ferroviária, deslocou-se para as margens das grandes rodovias, como a Via Dutra e a Via Anchieta, dando origem a polos industriais como o ABC Paulista.

Esse novo ciclo intensificou a migração interna, onde milhões de nordestinos e mineiros se instalaram em São Paulo entre as décadas de 1950 e 1980, ocupando periferias por meio da autoconstrução. Como destaca Rolnik (2022), esse modelo de expansão horizontal foi possibilitado pelo Plano de Avenidas de Prestes Maia (1938), que priorizava o transporte rodoviário e a expansão ilimitada da malha urbana. Tal processo resultou em um crescimento disperso, em que periferias distantes eram anexadas ao tecido urbano, mas

permaneciam carentes de serviços públicos, reforçando a lógica da “cidadania consentida”, dependente da intervenção seletiva do Estado.

Entre as décadas de 1950 e 1970, São Paulo consolidou-se como centro industrial e financeiro do país, com destaque para os setores automobilístico, petroquímico e metalúrgico. Nesse contexto, a cidade se verticalizou em seus bairros centrais, enquanto as elites deslocavam suas centralidades da Sé para a Avenida Paulista, revelando novas hierarquias urbanas (Rolnik, 2022).

O chamado “milagre econômico” (1968–1973) sustentou o apogeu da industrialização, mas a crise do petróleo e o fim do ciclo de crescimento, revelaram as fragilidades do modelo. O II Plano Nacional de Desenvolvimento (PND) buscou diversificar a indústria e descentralizá-la de São Paulo, mas, como destacam Sampaio e Etulain (2021), o resultado foi à redução relativa da participação da metrópole na indústria nacional.

A desindustrialização é um processo comum em grandes cidades no mundo todo. Em São Paulo, esse fenômeno aconteceu, onde a indústria, que antes era a principal atividade econômica, deu lugar a outras atividades ou simplesmente deixou os espaços vazios. Por este motivo, Pádua (2009), lembra que não necessariamente toda metrópole está se desindustrializando, mas sim que partes dela estão passando por essa mudança. São Paulo vivenciou uma desconcentração industrial relativa, na qual se fortaleceu como centro financeiro e de serviços, enquanto as indústrias migraram para regiões metropolitanas, interior do estado e para outras regiões do Brasil.

Esse processo também impactou a paisagem simbólica, fazendo com que o centro histórico, antes espaço de convivência, passasse a ser popularizado, enquanto as elites migravam para novas centralidades. O esvaziamento de fábricas e edifícios, somado à informalidade e à precarização do trabalho, resultou em uma paisagem urbana fragmentada, que Souza (2011), expressava como o abandono e a degradação, mas também a resistência e a apropriação popular do espaço. A década de 1980 marcou a transição para um novo regime urbano, em que as políticas de preservação, revitalização e reuso de edifícios fabris se tornaram estratégicas. Nesse contexto, a criação do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (CONPRESP) em 1985, inaugurou uma agenda de valorização patrimonial. Inspiradas em experiências internacionais, as intervenções em São Paulo buscaram reverter o processo de esvaziamento e construir uma nova imagem de competitividade urbana (Machado, 2004).

Segundo Santos (2012), a globalização alterou a forma de pensar o espaço urbano, impondo a lógica da competitividade entre cidades, ocasião que São Paulo respondeu com operações urbanas consorciadas. O início da década de 1990 foi marcado pela busca da valorização do Centro da cidade de São Paulo, onde, em 1991, é aprovada a Operação Urbana Consorciada do Anhangabaú, visando atrair interesse do setor privado para investimentos na área central. Em troca haveria incentivos ao direito de construir acima dos limites permitido pela lei zoneamento, transferência do direito de construir, regularização de irregularidades em obras, entre outros acordos (Campos, 2022). Posteriormente, entre os anos de 1996 e 1997 é formada a Associação Viva Centro e a Operação Urbana Centro, ambas tendo como objetivo revitalizar a área central (Silva, 2004).

No início dos anos 2000 a região central passou por um conjunto de intervenções, reformando o calçamento, reordenando o mobiliário urbano, regulando os anúncios comerciais e o controle do comércio ambulante, ações bem-sucedidas devido a interlocução e parceria com os comerciantes locais. Ainda nesse momento, o Programa de Ação Centro propôs o desenvolvimento de áreas adjacentes à região central, articulando a implementação de um parque urbano, resgatando o Parque Dom Pedro II e seus arredores e a reabilitação da Rua 25 de março. O que Silva (2004, p. 67) identifica como intervenções que ganharam “(...) um caráter fundamental pela sua localização estratégica como vetor da irradiação da reabilitação do Centro em direção à Zona Leste da cidade e a região do ABC” (Silva, 2004, p. 67).

Outro caso interessante foi o concurso de ideias para a renovação e preservação do bairro do Bexiga que ocorreu entre os anos de 1989 e 1992, através de uma iniciativa da prefeitura de São Paulo com o objetivo de criar uma prática de intervenção urbana que priorizava a participação direta da população local. A comunidade, incluindo moradores e trabalhadores, participou desde a formulação dos requisitos do edital até a eleição final das propostas. O projeto foi considerado inovador por sua abordagem democrática e por buscar a manutenção dos moradores de baixa renda no bairro. No entanto, o processo de tombamento do bairro, iniciado durante o concurso, gerou tensões e evidenciou os limites da participação popular, uma vez que as decisões sobre a preservação do patrimônio acabaram restritas à esfera dos especialistas (Marreti, 2018).

Ao mesmo tempo, projetos de restauração arquitetônica consolidaram um novo uso cultural de edifícios históricos, como a Pinacoteca do Estado de São Paulo (1998); a Sala

São Paulo (1999), antiga Estação Júlio Prestes; o Museu de Imaginário do Povo Brasileiro (2002), antigo edifício do Dops (Departamento de Ordem Política e Social); o Museu Catavento (1994 – 2017), antigo Palácio das Indústrias; o Parque da Juventude (2003), antiga casa de detenção; e a restauração do Mercado Municipal Paulistano (2004), o famoso Mercado. Essas iniciativas transformaram a herança industrial e institucional em equipamentos culturais, ressignificando espaços antes associados à repressão, ao trabalho fabril ou à marginalidade.

Nas décadas de 1980 e 1990, questões políticas e culturais se intensificaram em São Paulo, em um contexto de modernização e reabilitação urbana impulsionadas pela nova agenda da globalização. Esse período pode apresentar contradições significativas, sobretudo quando se trata de iniciativas urbanas voltadas à promoção do próprio espaço de consumo. Muitos eventos artísticos, inspirados por referências internacionais, entraram em descompasso com a realidade paulistana, provocando conflitos e, em certa medida, ignorando problemas persistentes, como subemprego, informalidade e déficit habitacional (Souza, 2011).

Segundo Souza (2011), esses investimentos estavam intimamente ligados ao marketing urbano, promovendo a cidade sob as dimensões turística e financeira, “não por acaso, o investimento público em cultura de São Paulo esteve particularmente centrado em projetos de reforma de patrimônio urbano (...)” (Souza, 2011, p. 86). Essas ações indicam que o Brasil buscava se integrar ao circuito internacional de exposições. Contudo, momentos de transição permitem revisitar o passado, compreendendo conquistas anteriores e trazendo para o presente as dúvidas e incertezas contemporâneas. É nesse processo de reflexão e reconstrução que a identidade urbana se reafirma, garantindo que as memórias individuais e coletivas se manifestem no presente e se projetem para as futuras gerações

Nesse cenário que emergem as intervenções do Arte/Cidade (1994–2002), ocupando arquiteturas que perderam os seus usos, áreas industriais e ferroviárias abandonadas, e regiões que sofreram com estes processos, promovendo instalações artísticas que questionavam a memória, a ruína e os fluxos urbanos. O Arte/Cidade dialoga diretamente com o processo de industrialização e desindustrialização de São Paulo, pois resgata a espacialidade fabril não apenas como patrimônio arquitetônico, mas como narrativa da transformação social da metrópole. Ao tempo em que as políticas públicas buscavam

requalificar arquiteturas e áreas centrais, o projeto artístico expunha a fragmentação, a exclusão e a memória esquecida, operando em uma chave estética e política.

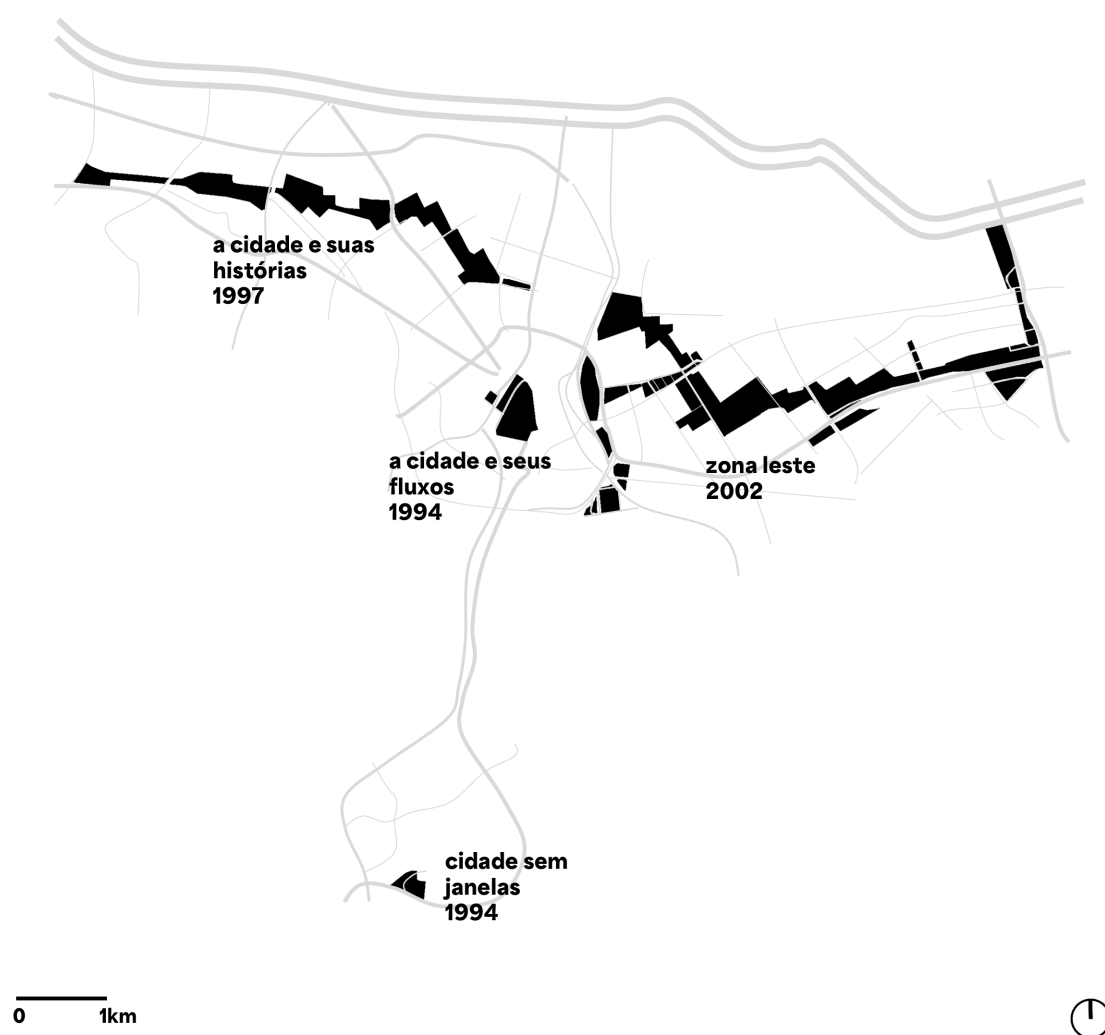
As intervenções urbanas e arquitetônicas de requalificação, materializam a tentativa de ressignificar a herança industrial e colonial em chave contemporânea. Contudo, ao lado dessas políticas urbanas, iniciativas artísticas como o Arte/Cidade revelaram uma leitura crítica, que não apenas preserva a forma arquitetônica, mas questiona os usos sociais e simbólicos do espaço urbano. Entendemos que para resgatar a história de uma cidade, não é suficiente apenas evidenciar sua arquitetura; é igualmente necessário explicitar os contextos sociais que a permeiam. Nesse sentido, Abreu (2013, p. 37) compreende que “a memória das cidades está sendo produzida a cada dia”. Portanto, é fundamental observar atentamente o que acontece na cidade atualmente e dedicar-se a documentar e preservar as experiências, práticas e lembranças compartilhadas pela população, que continuam vivas no dia a dia.

A trajetória da industrialização e desindustrialização de São Paulo evidencia as contradições de uma metrópole que se reinventou a partir de sua própria ruína. O capital cafeeiro, a industrialização, a migração interna, a urbanização periférica e, posteriormente, a globalização e a financeirização, moldaram a cidade em ciclos sucessivos de crescimento e crise. Assim, compreender os processos de industrialização e desindustrialização em São Paulo exige não apenas uma análise econômica e urbanística, mas também uma abordagem cultural e estética, que considere as intervenções artísticas e os projetos de restauro como mediadores de memória e identidade urbana.

2.2 Os Eventos do “Arte/Cidade” e as Histórias e Práticas dos Lugares

Em meio ao processo de transição de administração do estado de São Paulo, o grupo Arte/Cidade surge em 1993 dentro da esfera pública, mais precisamente na Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo, na qual que tinha como secretário da Cultura da capital Ricardo Ohtake, que atuou na gestão entre os anos de 1993 e 1995. Ohtake caracteriza o período como um momento de transição na administração cultural paulista, marcado por mudanças institucionais e políticas no início da década de 1990 (Figura 8).

Figura 8. Mapa esquemático da localização dos quatro eventos do “Arte/Cidade”.



Fonte: Autor, 2025.

Por mais que o aparato do Arte/Cidade seja oriundo, inicialmente da Secretaria do Estado da Cultura, nas décadas anteriores, a Secretaria Cultural Municipal de São Paulo já havia promovido eventos artísticos externos, desvinculados de museus, acontecendo, por exemplo, em um terreno baldio, como os “Mitos Vadios” de 1978, ou a partir das exposições em outdoors, como o “Projeto Arte na Rua 1” de 1983 e “Arte na Rua 2” de 1984. Iniciativas com participação de Hélio Oiticica, Carmela Gross, e Regina Silveira. Diferentemente dessas iniciativas anteriores, o Arte/Cidade passou a ocupar edifícios abandonados ou áreas em processo de transformação urbana, utilizando esses locais como parte constitutiva das obras (Souza, 2011).

Ohtake (In; Peixoto, 2012, p. 7) ressalta que neste momento, a falta de administração, algo comum, neste período favoreceu para a criação de um “(...) sistema extremamente eficiente, barato e ágil: o Baneser, uma empresa ligada ao governo prestando serviços de recursos humanos e de compra de matérias e serviços”, que possibilitou que obtivessem assessores de diversas áreas. Nesse contexto, temos o principal articulador do grupo Arte/Cidade, o filósofo Nelson Brissac Peixoto, como assessor da secretaria para área audiovisual e o arquiteto Agnaldo Farias como assessor de artes plásticas (Souza, 2011). Dentro deste cenário em que se encontrava a cidade de São Paulo no início da década 1990, o grupo Arte/Cidade definiu, a princípio, a execução dos três primeiros eventos (Cidade sem Janelas, A Cidade e seus Fluxos, A Cidade e suas Histórias), partindo da ideia inicial de executá-los em um único ano, conjuntura que se mostrou inviável.

O objetivo dessas propostas era refletir sobre os espaços urbanos que sofreram um processo de desvalorização econômica, social e cultural. Nesse sentido, os eventos buscaram manifestar as potencialidades das arquiteturas pré-existentes, do urbanismo e das áreas circundantes mediante proposições de intervenções urbanas e culturais temporárias idealizadas por artistas e arquitetos, nacionais e internacionais, propondo e desenvolvendo novas técnicas e práticas. “É interessante destacar o papel da Secretaria de Cultura como agente ativo, seja no resgate de espaços que estavam desocupados ou mal ocupados, introduzindo diferentes vocações, injetando novas atividades culturais” (Ohtake; Peixoto, 2012, p. 8). Mais do que um aparato burocrático, o estado fomentou a realização de ações experimentais que provavelmente não teriam investimento oriundo da esfera privada num primeiro momento.

Por mais que o início do Arte/Cidade tenha sido realizado dentro da esfera institucional estadual, como prestação de serviços, o processo aconteceu de maneira participativa e inovadora. Ainda que a participação da Secretaria de Estado da Cultura fosse extremamente importante, foi necessário o apoio e patrocínio de outras instâncias públicas e mesmo privadas, cuja efetivação indica que o caráter experimental da arte urbana era algo que demonstrava potencial de investimento cultural e institucional. A utilização da paisagem urbana como espacialidade artística, mesmo que a influência museológica tradicional estivesse presente, mostrou-se como nova forma de produção e prática política. Para Gabriel Souza (2011), naquele período as intervenções artísticas, principalmente de *site-specific*, “(...) também possuíam valores de modernização e internacionalização. (...) Nessa época se consolidava no Brasil a retórica de recorrer à cultura para restaurar uma imagem de urbanidade e de atratividade a cidade” (Souza, 2011, p. 76-77).

Os artistas e visitantes tiveram que se deslocar dos espaços convencionais dedicados à arte, como galerias e museus, para se permitirem vivenciar espaços imprevisíveis e incomuns, resgatando usos e memórias que sofreram um hiato com o tempo transcorrido. O grupo não tinha intenção de rever a estrutura ou projeto arquitetônico em si, mas intervir de forma técnica e crítica, intensificando a percepção, revelando significados ocultos ou esquecidos propositadamente, apresentando novos usos, novas possibilidades, mesmo que diferentes dos objetivos originais do projeto.

Ricardo Ohtake (In; Peixoto, 2012, p. 8) indica que “a participação de artistas em Arte/Cidade serviu para que eles experimentassem e aprendessem a atuar em locais não convencionais e ajudassem a dar novos significados para espaços da cidade”. Nelson Peixoto (2012) ainda complementa que “o projeto caracterizou-se por ocupar edificações em momentos de transição, quando estavam sendo suspensos seus usos tradicionais e decididas suas futuras utilizações” (Peixoto, 2012, p. 16). Com isso, em março de 1994, o primeiro Arte/Cidade foi inaugurado, definido por “Cidade sem Janelas”, marcando o início da trajetória de experimentações urbanas e artísticas que buscava tensionar a relação entre o espaço urbano e a sociedade paulistana, ocupando o antigo Matadouro. O evento reuniu expositores, sendo estes arquitetos e artistas com diferentes atuações, tendo sua abertura no dia 11 de março, encerrando no dia 27 do mesmo mês.

O segundo Arte/Cidade, intitulado “A Cidade e seus Fluxos”, aconteceu em setembro de 1994 ocupando uma escala maior, tendo Nelson Brissac assumindo sozinho o cargo de coordenador. A proposta desta segunda intervenção foi percorrer parte do centro de São Paulo para analisar uma pluralidade de edificações, espacialidades urbanas e dinâmicas sociais, tendo início em um sábado, 24 de setembro de 1994, e se estendendo até o dia 23 de outubro de 1994 (Souza, 2011).

Importante ressaltar que a inflação no Brasil, que se agravou nos anos 1980 devido à indexação e ao desequilíbrio fiscal, resistiu a vários planos econômicos fracassados, onde a monetização dos déficits públicos mantinha a espiral inflacionária, consolidando um quadro estrutural (Bresser-Pereira, 1999). Com o Plano Real, em 1994, rompeu-se a inércia inflacionária e fortaleceu-se a disciplina fiscal, permitindo que, a partir de 1995, o país superasse a hiperinflação e inaugurasse uma fase de estabilidade monetária. Contudo os dois primeiros eventos do Arte/Cidade sofreram durante a organização, com a instabilidade e incertezas econômicas, o que influenciou no processo de preparação e execução do projeto.

O terceiro evento, ocorrido em 1997, mais precisamente de 25 de outubro a 30 de novembro, não contava mais com o aparato da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, por consequência Ricardo Ohtake também não fazia mais parte do corpo organizador, ainda assim, o grupo possuía incentivo e acordos com órgãos públicos devido à repercussão das intervenções anteriores. Assim, foi necessário formar um grupo que auxiliasse na organização e arrecadação de recursos para o terceiro evento, implicando em um intenso trabalho logístico e de comunicação para a captação de patrocinadores. Mas, segundo Souza, “a adaptação e reativação de linhas ferroviárias foi praticamente o maior desafio da empreitada” (Souza, 2011, p. 93), que neste momento propôs ocupar o ramal ferroviário oeste e as ruínas industriais adjacentes.

O acesso às áreas isoladas, como as ruínas e linhas desativadas, o estudo e adaptação das linhas férreas, a construção de novos acessos, o empréstimo e a reforma de vagões, e a adaptação de horário de circulação de trens, foram essenciais para que o terceiro evento acontecesse (Souza, 2011). Outra adaptação extremamente complexa foi o processo de desocupação da área que estava sendo trabalhada pelos artistas naquele momento, com a retirada dos habitantes informais.

O quarto evento foi composto por alguns participantes que estiveram presentes nas edições anteriores, porém contou com alguns novos integrantes estrangeiros, ocupando

agora uma macroregião, no caso a Zona Leste de São Paulo. Diferente dos anteriores, não houveram debates prévios, sendo assim as discussões acerca das intervenções aconteceram somente entre o artista e o curador. Por mais que o levantamento da área tenha sido concluído em 2000, o quarto evento somente seria iniciado em 2002 devido à falta de verba. Ao final, o auxílio financeiro e institucional veio do Serviço Social do Comércio (SESC) (Souza, 2011).

O grupo Arte/Cidade foi reduzido, passando a contar apenas com o curador Nelson Brissac Peixoto, a coordenadora de mídias Giselle Beiguelman e o engenheiro Ary Perez. As nove localidades foram selecionadas de acordo com a percepção dos autores, explorando o território da Zona Leste, que possui um histórico de industrialização e posterior desindustrialização, refletindo sobre as transformações sociais e urbanas. A abertura da exposição ocorreu no sábado, 16 de março de 2002, com data de encerramento prevista para o dia 30 de abril de 2002. No entanto, reportagens da Folha de São Paulo publicadas no final de abril e início de maio de 2002 indicam que a mostra terminou no domingo, dia 28 de abril de 2002, com algumas obras começando a ser desmontadas na terça-feira seguinte.

Os quatro eventos mostram um percurso conceitual e espacial: do enclausuramento da ruína fabril (Cidade sem Janelas); à mobilidade e aos fluxos do centro financeiro (Cidade e seus Fluxos); à rememoração da história industrial e ferroviária (Cidade e suas Histórias); até a escala metropolitana e periférica (Zona Leste). A série de eventos do Arte/Cidade não constitui um processo linear nem homogêneo, mas um conjunto de experiências distintas, realizadas em contextos institucionais, urbanos e culturais específicos. Embora frequentemente apresentados como um projeto contínuo de intervenção artística na cidade, cada edição envolveu relações diferentes com o poder público, com os espaços urbanos e com as questões sociais que atravessavam São Paulo naquele período. Nesse sentido, mais do que compreender o Arte/Cidade como um modelo único de “intervenção urbana”, interessa observar as contribuições e contradições de cada evento, reconhecendo tanto sua capacidade de mobilizar imaginários sobre a cidade quanto os limites impostos por sua inserção institucional, temporal e política.

2.3 O Primeiro: Cidade sem Janelas de 1994

A primeira intervenção do evento Arte/Cidade denominada “Cidade sem Janelas”, aconteceu no primeiro semestre de 1994 no antigo matadouro desativado da Vila Mariana,

bairro da cidade de São Paulo. Devido às questões higienistas do início do século XX, o edifício havia sido desativado em 1927 e se encontrava num tempo que podemos denominar como “tempo de espera” (Figura 9).

2.3.1 A História do Lugar: o Matadouro

O antigo matadouro pode ser considerado como um dos principais elementos responsáveis pelo desenvolvimento do bairro Vila Mariana. (Masarolo, 1971). O primeiro matadouro de São Paulo, anteriormente localizado na Liberdade, a partir de 1860, passou a ser considerado um problema para área central da cidade, devido ao trânsito das boiadas e o mau cheiro dos dejetos lançados nas águas do ribeirão Anhangabaú.

Assim, por questões de embelezamento e recomendações higienistas, surge a proposta de se construir um novo matadouro, distante da área central da cidade. Visando um planejamento de expansão da urbanização ao sul de São Paulo, o bairro Vila Mariana foi selecionado, já que era, até então, uma região afastada e com poucas edificações, muito mais próxima da realidade rural. É interessante pontuar que boa parte dessa região, em meados do século XX, seria ocupada pelo Parque Ibirapuera. Em 1884, foi realizado um concurso de projeto para o novo Matadouro Público que sagrou vencedor o engenheiro Alberto Kuhlmann (Giordano, 2006).

No ano de 1887 o matadouro da Vila Mariana iniciara suas atividades e, para seu pleno funcionamento acontecer, foi necessária a implementação de outros equipamentos e dinâmicas em seu entorno. O edifício foi concebido baseado em três galpões, dispostos paralelamente, que buscava uma conformação ideal de modo a atender as exigências de um espaço amplo. Masarolo o descreve como “uma boa construção para aqueles tempos”. Para ele, “paredes com tijolos a vista, bem assentados e até com arte, davam bom aspecto. As partes internas eram amplas e as instalações de matanças mais modernas que as do antigo” (Masarolo, 1971, p. 42). A construção do matadouro nessa região atraiu comerciantes para o bairro e suas adjacências, assim como revelou a necessidade de se propor novas infraestruturas para aquela parte da cidade paulistana.

De modo que toda a paisagem daquela região foi sendo paulatinamente alterada. Masarolo (1971, p. 26) nos conta que “em 1886 a estrada de ferro que, saía da Liberdade indo até Santo Amaro, passando pelo centro do Bairro de Vila Mariana, veio dar mais vida e importância ao bairro”.

Figura 9. Mapa esquemático da localização do antigo Matadouro da Vila Mariana, hoje a Cinemateca Brasileira e adjacências.



Fonte: Autor, 2025.

A convivência entre o novo matadouro e vizinhança não era agradável, muito por conta dos trabalhadores com marcas de sangue nas roupas, facas na cintura, o trânsito de boiadas, o mau cheiro oriundo do sangue e carcaças, os urubus e mesmo a violência implicada no abate.

Assim, devido, novamente, às preocupações com a higiene da cidade e a proliferação de doenças que poderiam ser ocasionadas pelas atividades desempenhadas no matadouro, ele foi desativado em 1927 (Masarolo, 1971). Muitos anos depois, em 1985, a edificação foi tombada pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat), e, em 1991, pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp) (Figura 10).

Em 1994, quando surgiu a proposta de intervenção do grupo Arte/Cidade, o edifício estava sendo ocupado como depósito pelo Serviço Público de Iluminação, mas já havia uma proposta de converter o antigo Matadouro em Cinemateca. Intenção esta que aconteceu somente após o evento e através de uma longa negociação (Piza; Folha de São Paulo, 1994). Além do fato de estarmos falando de um abatedouro de animais, um local que emana sensação e sentimento de violência, ainda assim ele foi responsável pelo desenvolvimento dos bairros Vila Mariana e Vila Clementino. Falamos Vila Mariana e Vila Clementino porque tanto o matadouro quanto a Cinemateca são descritos fazendo parte de ambos os bairros.

Configuração na qual apontamos como hipótese que quando o Parque Ibirapuera fora construído em 1954 o matadouro passa a ser descrito dentro da Vila Clementino para não ter associação entre os dois bairros. Em 1994, quando surgiu a proposta de intervenção do grupo Arte/Cidade, o edifício estava sendo ocupado como depósito pelo Serviço Público de Iluminação, mas já havia uma proposta de converter o antigo Matadouro em Cinemateca. Intenção esta que aconteceu somente após o evento e através de uma longa negociação (Piza; Folha de São Paulo, 1994).

Além do fato de estarmos falando de um abatedouro de animais, um local que emana sensação e sentimento de violência, ainda assim ele foi responsável pelo desenvolvimento dos bairros Vila Mariana e Vila Clementino. Falamos Vila Mariana e Vila Clementino porque tanto o matadouro quanto a Cinemateca são descritos fazendo parte de ambos os bairros.

Figura 10. Matadouro.



matadouro, fachada



matadouro, pátio interno

Fonte: Kon, 1994.

Configuração na qual apontamos como hipótese que quando o Parque Ibirapuera fora construído em 1954 o matadouro passa a ser descrito dentro da Vila Clementino para não ter associação entre os dois bairros.

2.3.2 O “Arte/Cidade” sem Janelas

Os envolvidos nesse primeiro evento se deparam com uma edificação que sofreu com o processo de renovação da cidade de São Paulo, perdendo sua função arquitetônica e sua história social. Uma arquitetura densa, oculta e escura, provida de memória de sofrimento. Uma realidade arquitetônica que num primeiro momento o que se identifica são os seus galpões e sua configuração que lembram as edificações de uso fabril, ou seja, sua materialidade.

Imersos neste cenário, os artistas extraíram toda síntese do espaço, escavando a sua história, forjando um olhar para dentro do projeto (Peixoto, 2012). Segundo Peixoto (2012), num primeiro momento, antes de iniciar a ocupação pelo grupo, a edificação se apresentava de forma rígida, muito por conta de seus muros, impedindo qualquer contato com seu interior. Uma diversidade material compunha o cenário (tapumes de madeira, vigas de ferro soterradas, restos de trilhos, postes de luz), ressaltando a ação do tempo.

O evento foi estruturado considerando a ideia de que a relação entre arte, arquitetura e cidade se configurasse em uma dimensão provocativa para novas percepções sobre edifícios de valor histórico, no caso o Matadouro. As manifestações artísticas, nesse sentido, poderiam proporcionar a reestruturação local e global do ambiente, mesmo que, em alguns momentos, participantes e visitantes retratassem o espaço como um “inferno”, ou seja, um ambiente escuro e sombrio (Peixoto, 2012). Nesses anos de 1990, a cidade de São Paulo já se encontrava refém da verticalização. Imersa neste cenário, a ocupação se viu diante da necessidade de observar os volumes e a materialidade do espaço como ele se encontrava, tendo atenção ao solo, ao contrário do céu.

Apesar da edificação estar inserida em uma escala menor, em comparação com a cidade, as intervenções criaram um universo sistêmico, resultado da ocupação e do trabalho em grupo dos artistas, transformando o antigo matadouro em uma edificação labiríntica, em um reflexo de como a metrópole se encontrava; um olhar para o chão (Peixoto, 1994).

Para estabelecer conexões entre os participantes, definir conceitos e entender o espaço a ser explorado, o evento iniciou em 1993, reunindo os envolvidos durante três meses

para discussões semanais com os artistas selecionados e com os curadores Nelson Brissac e Agnaldo Farias, acontecendo durante duas semanas do mês de março. Participaram desse primeiro evento cerca de quinze expositores, entre eles estavam artistas plásticos, arquitetos, fotógrafos, músicos, cineastas, entre outros, todos discutindo e planejando projetos específicos que refletissem o estado da arte contemporânea e sua sensibilidade como agente de manifestação e catarse (Tabela 1 e 2) (Figura 11).

As intervenções tiveram que encarar um espaço que, além de carregar a memória da violência do abate, encontrava-se abandonado, escuro e deteriorado. As obras dos artistas se apropriaram dessa densidade simbólica. Carmela Gross realizou escavações no piso, reabrindo feridas no solo e expondo a história soterrada do espaço, enquanto José Resende empilhou as pedras remanescentes, transformando restos construtivos em estruturas escultóricas que remetiam ao peso da memória fabril. Arnaldo Antunes, com colagens de lambe-lambe poéticas, e André Klotzel, ao espalhar poemas recitados por Zezé Macedo, instauraram camadas textuais que reverberavam o silêncio da ruína.

Tabela 1. Lista de participantes do “Cidade sem Janelas”.

participantes	atuação
andré klotzel	cineasta
annemarie sumner	arquiteta
antonio saggese	fotógrafo
arnaldo antunes	poeta/músico
arthur omar	artista
carlos fajardo	artista
carmela gross	artista
cássio vasconcellos	fotógrafo
eder santos	cineasta
enrique diaz	diretor/ator
jorge furtado	cineasta
josé resende	escultor
lívio tragtenberg	compositor
marco giannotti	artista
susana yamauchi	coreógrafa

Fonte: Autor, 2025.

Figura 11. Planta baixa do Antigo Matadouro.



Fonte: Autor, 2025.

Tabela 2. Intervenções “Cidade sem Janelas”.

**andré klotzel**

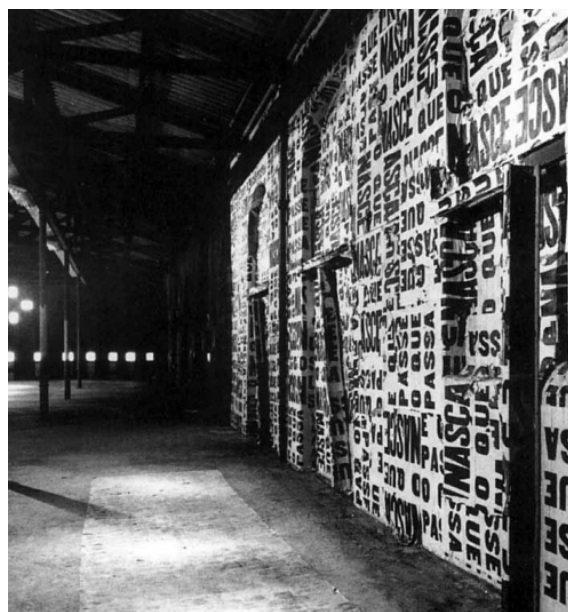
intervenção cinematográfica explorou o espaço como narrativa, traduzindo a memória industrial do matadouro em sequência visual e temporal, reforçando a dimensão histórica da arquitetura por meio da linguagem do cinema.

**annemarie sumner**

tratou o edifício como organismo urbano, criando uma leitura espacial que revelava o diálogo entre ruína e estrutura, enfatizando a coexistência entre preservação, uso e percepção do espaço.

**antonio saggese**

explorou o contraste entre luz e sombra no interior do matadouro, transformando o registro documental em reflexão sobre a densidade material e simbólica da cidade invisível.

**arnaldo antunes**

intervenção gráfico-poética em lambe-lambe, onde palavras coladas às paredes dialogavam com a deterioração do espaço, convertendo linguagem e ruína em metáfora da erosão urbana.



arthur omar

por meio do vídeo, trabalhou a dimensão sensorial do ambiente, projetando imagens que tensionavam presença e ausência, som e silêncio, em um campo poético de percepção expandida.



carlos fajardo

ênfatiou a espacialidade e a estrutura, operando com a noção de vazio e limite, questionou a materialidade da arte e sua capacidade de instaurar sentido no espaço degradado.



carmela gross

escavou do piso criando uma malha de buracos como gesto de libertação simbólica. incorporou o espaço como corpo físico, tensionando memória, cárcere e resistência.



cássio vasconcellos

produziu um “afresco fotográfico” colado diretamente às paredes, mesclando técnica fotográfica e textura arquitetônica para fundir imagem e matéria, memória e superfície.



eder santos

com projeções de vídeo sobre montes de areia e entulho, integrou imagem e luz à topografia do abandono, transformando resíduos em campo de experiência visual e simbólica.



enrique diaz

investigou teatralmente o espaço e seus ecos, explorando a performatividade da ruína e a presença corporal do espectador como elemento dramático.



jorge furtado

elaborou narrativa fílmica de caráter crítico, tratando o edifício como metáfora da cidade contemporânea e da repetição mecânica dos gestos urbanos.



josé resende

interveio com estruturas que reagiam fisicamente ao edifício, evidenciando tensões entre peso, equilíbrio e gravidade; seu trabalho operava a arquitetura como campo de forças escultóricas.



lívio tragtenberg

criou uma instalação sonora que amplificava os ruídos do espaço, propondo uma escuta arquitetônica e uma leitura rítmica da cidade enquanto corpo vibrante.



marco giannotti

tingiu uma sala de carmim intenso, transformando-a em pintura espacial; o gesto cromático convertia o ambiente em imagem imersiva e visceral, aludindo à memória do abate.



susana yamauchi

desenvolveu intervenção coreográfica que se articulava à materialidade do chão e às dimensões do edifício, instaurando o corpo como mediador entre ruína e reconstrução simbólica.

Performances como a de Susana Yamauchi, em diálogo direto com a alvenaria externa, ou a encenação dirigida por Enrique Diaz, deslocaram corpos e narrativas para dentro da arquitetura abandonada, intensificando a percepção da clausura e da opacidade.

A presença de monitores televisivos de Arthur Omar e projeções de Eder Santos criava um contraste entre tecnologias contemporâneas e a atmosfera arcaica do edifício, reforçando o caráter labiríntico da montagem. Essas obras coletivamente produziram a imagem de uma “cidade infernal”, sem saídas, assim como a pintura de falsas janelas por Marco Gianotti, como metáfora da metrópole opressiva, coerente com a ideia de um espaço enclausurado, sem janelas, que refletia a crise de identidade de São Paulo no contexto da desindustrialização e da verticalização urbana.

2.3.3 Reverberações Depois do “Arte/Cidade” 1

Após o evento o projeto de restauração foi idealizado. Uma primeira proposta foi articulada pelos arquitetos Lucio Gomes Machado e Eduardo de Jesus Rodrigues, e posteriormente Nelson Dupré assumiu o projeto de reconfiguração dos galpões, sendo finalizado no ano de 1997 (Cinemateca Brasileira, 2022).

Por mais que o primeiro evento possa se aproximar com a configuração de mostras tradicionais, já que foi elaborado dentro de um espaço circunscrito, ainda assim é possível observar a exploração da temática do abandono da edificação e um olhar detalhado ao patrimônio em meio a dimensão da cidade. Observamos que algumas percepções foram geradas na sociedade paulista à época. Sentimentos dos mais distintos demonstram que o evento havia, em certa medida, alcançado seus objetivos.

O primeiro evento do projeto Arte/Cidade, representou um marco para as intervenções artísticas no espaço urbano paulistano, ao reativar um lugar abandonado e carregado de memória social e arquitetônica. O local, antes marcado pela função de abate de animais e pelo abandono progressivo, foi transformado em um espaço de experimentação estética, criando uma atmosfera paradoxal: “um evento ‘alternativo’ feito pelo Estado” (Fagundes Jr.; Folha de São Paulo, 1994). Essa contradição não diminuiu a potência da iniciativa; ao contrário, reforçou o caráter inovador da proposta, que buscava provocar a cidade a partir de suas próprias ruínas.

Os artistas ressaltaram a singularidade dessa experiência. Carlos Fajardo destacou que se tratava de uma troca inédita, ao reunir criadores de diferentes linguagens em um

mesmo espaço: “Foi uma troca boa, que eu nunca tinha experimentado e o Brasil não está acostumado. A curadoria foi muito feliz, juntando o impossível” (Fagundes Jr.; Folha de São Paulo, 1994). Para José Resende, a força do evento residiu justamente no caráter plástico do espaço e na forma como as linguagens artísticas se confrontaram: “O mérito foi o de retirar a arte da posição habitual dos espaços oficiais” (Fagundes Jr.; Folha de São Paulo, 1994).

Essa condição de deslocamento da arte do circuito institucional foi um ponto enfatizado pelos artistas. Arnaldo Antunes reconheceu que a proposta dialogava com a ideia de espetáculo e de experiência coletiva: “Queríamos que virasse uma espécie de parque de diversões, com o trânsito entre os trabalhos mostrando vários planos de interação” (Fagundes Jr.; Folha de São Paulo, 1994). Já Nelson Brissac, curador do projeto, observou que o sucesso do evento evidenciava a timidez de produtores culturais independentes e que caberia ao Estado não tutelar, mas “detonar esses processos e não tutelar a produção” (Fagundes Jr.; Folha de São Paulo, 1994).

Além do impacto para o circuito artístico, a experiência promoveu uma reflexão sobre a relação entre arte e cidade. Brissac assinalou a importância do corpo-a-corpo com a paisagem urbana: “Foi importante ver como a arte ganha energia quando ela se confronta com a cidade. Até agora a arte ficou acantonada em lugares muito seguros, abandonou a cena da cidade” (Fagundes Jr.; Folha de São Paulo, 1994). Assim, o Matadouro deixou de ser apenas um edifício abandonado para se tornar um campo simbólico de reconfiguração da percepção urbana, onde cada sala funcionava como um “vaso comunicante” (Carvalho; Folha de São Paulo, 1994).

A escolha do tema “Cidade sem Janelas” também ampliou a potência poética do evento. As ruínas do matadouro, com sua atmosfera de degradação e clausura, representavam um verdadeiro “inferno urbano” (Carvalho; Folha de São Paulo, 1994), tornando-se metáfora de uma cidade que se deteriora e bloqueia esperança de inovação. Nesse sentido, o espaço foi trabalhado como uma unidade temática que permitiu o diálogo entre artistas de diferentes mídias, sem que perdessem suas singularidades. Como destacou Coelho (Folha de São Paulo, 1994) em sua reportagem, a sensação transmitida era a de uma “cidade opressiva, sem ar, que barrava qualquer perspectiva da mudança”.

Do ponto de vista organizacional, o evento foi estruturado como um espetáculo de múltiplas camadas. Performances de dança e teatro, shows musicais, instalações e palestras

compuseram uma programação que reforçava o caráter interdisciplinar e coletivo da proposta. O prédio, com seus galpões, muros e corredores, tornava-se parte integrante das obras, que “não deixavam o sentido trágico do prédio se perder” (Carvalho; Folha de São Paulo, 1994). Essa dimensão programática permitiu que o público não apenas consumisse arte, mas vivenciasse uma experiência estética contínua e imersiva.

Assim, o primeiro evento do Arte/Cidade não apenas reabilitou um espaço urbano abandonado, mas também instaurou uma nova forma de compreender a relação entre arte e cidade. Ao colocar em evidência a memória trágica e opressiva do Matadouro e transformá-la em experiência coletiva, a mostra inaugurou uma reflexão sobre os potenciais da arte em ativar territórios esquecidos, promovendo interações inesperadas e criando uma poética da ruína que se desdobraria nos eventos posteriores.

Um espaço há um tempo negligenciado na paisagem urbana paulistana, acabou sendo transformado em um palco para a arte contemporânea. Ao respeitar a situação encontrada, o projeto promoveu um diálogo singular entre artistas de diversas frentes, cujas obras, individualmente instaladas nos distintos ambientes do prédio, instigaram o público, expondo a memória e o significado intrínseco daquele local.

No entanto, a reintegração efetiva do conjunto à dinâmica urbana ocorreu sobretudo a partir de sua reocupação institucional posterior, quando foram implementados usos permanentes e políticas de gestão contínua. Dessa forma, as intervenções podem ser compreendidas menos como responsáveis diretas pela “devolução” do espaço à cidade e mais como ações que produziram leituras sensíveis e debates sobre o lugar, inserindo-o em um campo mais amplo de reflexão sobre patrimônio, cultura e transformação urbana.

2.4 O Segundo: A Cidade e seus Fluxos de 1994

O segundo evento, intitulado originalmente como “Cidade Fraturada” e posteriormente definido como “A Cidade e seus Fluxos”, aconteceu no segundo semestre de 1994, mais precisamente no mês de setembro. Conquanto, esse foi articulado sob uma outra escala. Diferente do primeiro evento, onde se tinha um espaço delimitado por alvenarias, o peso da estrutura fabril, um hiato de uso e uma memória densa. Nesta segunda oportunidade os artistas se desvencilharam da escala humana e passaram a observar a transitoriedade urbana (Peixoto, 2012). Nesta oportunidade ainda se reuniu os participantes

durante algumas semanas, percorrendo o centro de São Paulo para analisar uma pluralidade de edificações, espacialidades urbanas e dinâmicas sociais.

O segundo evento promoveu intervenções no entorno da região do centro de fundação da cidade São Paulo, próximo à Praça Ramos de Azevedo, ao Teatro Municipal, indo até o final do Vale do Anhangabaú. O evento contemplou três edifícios no entorno do Viaduto do Chá e do Vale do Anhangabaú, são eles: o antigo Edifício da Light (empresa de energia que posteriormente foi substituída pela Eletropaulo) que se encontrava em processo de desocupação para venda, o edifício da primeira Sede do Banco do Brasil na cidade de São Paulo e, um pouco mais afastado, o Edifício Guanabara, que abriga em seu térreo umas das lanchonetes mais antigas da cidade, todavia, os andares superiores estavam desocupados.

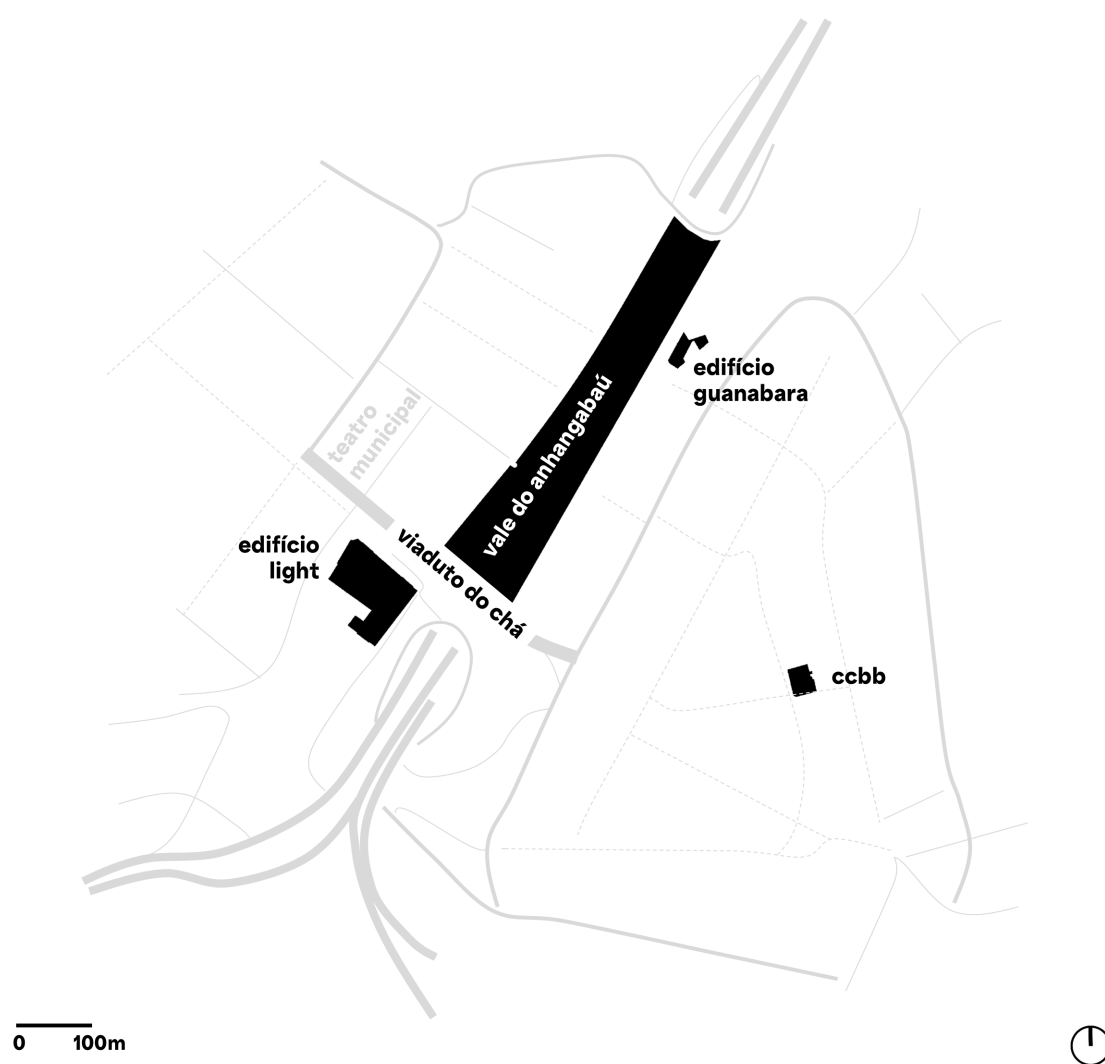
Estes edifícios, assim como o antigo Matadouro, passaram pela requalificação de seus usos, sendo que o prédio da Light é ocupado por um Shopping e a antiga sede do Banco do Brasil é atualmente um Centro Cultural, formando assim um triângulo de aproximadamente dois quilômetros (Figura 12).

2.4.1 A História do Lugar: o Centro

O centro, sobretudo no que diz respeito ao entorno do Vale do Anhangabaú, é uma das áreas mais complexas da cidade de São Paulo, muito em razão de ser uma via expressa, construída sobre um rio e, posteriormente, recoberta por um jardim, tomando partido dos desníveis. Essas séries de transformações do Vale representam o sistema de renovação e os efeitos que a cidade passou durante a sua modernização, ocultando, em certa medida, as suas configurações morfológicas originais.

Peixoto (2012, p. 64) cita que “as sucessivas mudanças na paisagem vão criando essa falha geológica, essa grande rasura. Extraordinária complexidade urbano-arquitetônica num recorte da cidade”. A região do Vale do Anhangabaú, uma das áreas mais importantes e relevantes da história da cidade de São Paulo, pode ser identificada como sendo o retrato da origem e das transformações urbanas e sociais que a cidade passou. Nas laterais de um patamar de terra, onde se instalou a Vila Jesuíta de São Paulo no século XVI, se encontravam os vales do rio Tamanduateí e do córrego Anhangabaú. Desde a fundação, do que seria a cidade de São Paulo, a Vila ocupou uma área restrita no pequeno planalto de forma isolada e protegida pelos usuários do Tamanduateí e seu afluente Anhangabaú.

Figura 12. Mapa esquemático do centro de São Paulo, e os espaços ocupados, pelo Arte/Cidade.



Fonte: Autor, 2025.

Algo que podemos observar como uma implantação orientada do ponto de vista militar, com tendência a proteção do território. Neste período, encontravam-se vestígios da ocupação indígena, um conjunto ligado por caminhos entre terras e águas, onde os rios desempenhavam um papel delimitador, servindo como transporte e comunicação, algo que os portugueses mantiveram por um período (Bucci, 1998).

No início do século XVIII e final do século XIX observamos a expansão do sítio urbano na direção oeste, neste momento o Anhangabaú passa ser um obstáculo, tornando necessário a transposição do córrego. A partir disso, pequenas obras foram idealizadas, construindo pequenas travessias sobre as águas do córrego e após a transposição se criou um vazio de vinte metros de profundidade do patamar que a cidade se encontrava. No final do século XIX a margem à esquerda do Anhangabaú começava ser ocupada, configurando um novo centro para a cidade paulista. “Pode se supor que durante um século a cidade inteira sonhou com a travessia em nível ligando centro velho e centro novo” (Bucci, 1998, p. 14).

Para tornar isso realidade surge em 1882 o Viaduto do Chá de Jules Martin e Emílio Calcagno. É possível afirmar que a partir deste projeto emerge a modernização de São Paulo, uma vez que o viaduto estava sendo construído empregando o que de mais moderno a industrialização proporcionava, as treliças metálicas como expressão de novas técnicas da indústria. Assim, ele caracterizou-se como uma travessia que acontecia no mesmo nível, ligando o Centro Velho e o Centro Novo, facilitando a passagem de pessoas e dos transportes da época. O viaduto suspenso trouxe um contraste para com o adensamento de edifícios localizados em meio as ruas estreitas do Centro Antigo, se destacando pela sua configuração de uma rua aérea, não se opondo obstáculos à vista. Onde Bucci (1998, p. 17) destaca “o passeio por essa estrutura expõe, por oposição, de uma maneira nova aquela antiga topografia”.

Após isso o Vale passou por diversas alterações em sua morfologia, se transformando em um *boulevard* com o projeto de Joseph Bouvard (1911), em avenidas radiais em 1930 (Plano de Avenidas de Prestes Maia), passando pelo esvaziamento da região com saída da “elite” paulistana na década de 1970 (Rolnik, 2017), até o Concurso Público Nacional para Elaboração de Plano de Reurbanização do Vale do Anhangabaú em 1981. O concurso contou com 93 propostas, tendo como projeto vencedor a proposta dos arquitetos: Jorge Wilhelm, Jamil Kfoury e Rosa Kliass.

Um dos objetivos primordiais para realização desse concurso era apresentar uma proposta que mitigasse os conflitos de ocupação e transitoriedade entre os pedestres e os automóveis, ou seja, o problema da transposição voltava a acontecer, não por um rio, mas por vias. O objetivo do concurso buscava transformar o Vale do Anhangabaú em um conjunto urbanístico com caráter abrangente, envolvendo a situação viária de pedestres para uso público. De maneira resumida, o projeto, implementado somente em 1991, levou os carros para um túnel criando uma laje na qual abarcou um parque que passou a atender a circulação de pedestres e de eventos (Miller, 2017) (Figura 13 e 14).

Entre 2013 e 2021, o Vale do Anhangabaú passou novamente por uma alteração, modificando a sua configuração anterior. A proposta de intervenção, idealizada pelo escritório dinamarquês de arquitetura e urbanismo Gehl Architects, buscou criar uma aproximação da escala humana com a escala do espaço, criando lugares que proporcionassem aconchego através de dois elementos, vegetação e água.

Porém acabou transformando-o em um espaço desértico em prol de uma ideologia de que o local poderia ter um uso mais social e econômico para a região, podendo ser considerado um equívoco (Revista Projeto, 2013; Baratto, 2015; Otero, 2020). Porém o “Novo Anhangabaú” conta uma agenda de eventos nas quais consolidam o espaço como um centro de ativação cultural estratégica, equilibrando manifestações periféricas e eventos de grande porte sob uma gestão público-privada. A programação prioriza a diversidade e o bem-estar, utilizando a infraestrutura tecnológica para ressignificar o centro histórico e atrair novos fluxos turísticos.

Contudo, essa ocupação intensa reflete uma transição do uso espontâneo para o lazer programado, evidenciando tensões entre a democratização cultural e o controle social do território urbano (Novo Anhangabaú, 2025). O Vale revela distintas camadas de memórias e referenciais culturais da cidade de São Paulo, sendo palco de momentos que fazem parte da história da cidade e do Brasil, como as manifestações da Direta Já (1984), Os Caras Pintadas (1992) e eventos como a Virada Cultural (2013), exposições dos jogos da Copa do Mundo (2014). Podemos observar que o Vale Anhangabaú possui um sólido conjunto de memórias e dinâmicas que servem como base para se estudar os conceitos históricos, sociais, políticos e urbanísticos que moldaram a cidade. No primeiro evento a ideia era se conectar com a arquitetura e consequentemente, com a história do final do século XIX, início do século XX.

Figura 13. Vale do Anhangabaú, e o edifício da Light



vale do anhangabaú, viaduto do chá, edifício light a esquerda



edifício light

Fonte: Kon, 1994; Peixoto, 2012, p. 65.

Figura 14. Banco do Brasil, e o edifício Guanabara.



banco do brasil, interior



edifício guanabara

Fonte: Peixoto, 2012, p. 72; Kon, 1994.

Conquanto, neste segundo evento, as escalas e a quantidade de alterações históricas são diversas e distintas, os participantes e os visitantes experienciaram locais que materializam mudanças e variadas adaptações, de acordo com as exigências impostas a cidade, ou seja, um local que nos apresenta as diversas fases da cidade (Peixoto, 2012).

2.4.2 O “Arte/Cidade” e seus Fluxos

Assim como ampliou a escala de intervenção, o número de artistas participantes também aumentou, contando nesta ocasião com vinte e dois interventores. Os artistas tiveram que produzir uma conexão que explorasse a área urbana, os edifícios e o perímetro de conexão entre eles, exigindo uma visão expandida, considerando as novas proporções. De acordo com Peixoto (2012), a área do segundo evento não possuía uma história contínua, as intervenções poderiam somente recomendar uma conexão (Tabela 3).

Neste segundo evento o percurso fica sob a geomorfologia do Vale, ou seja, sob a proposta de um mapeamento aéreo, levando em consideração que a visão é interrompida pelo adensamento dos edifícios ali implantados. Importante salientar que as ruas do centro foram convertidas em passeios públicos durante a década de 1970, o que tornou o deslocamento por automóvel impossibilitado.

O percurso se mostra novamente importante, sendo possível encontrar as intervenções na lateral das encostas do Vale ou até mesmo percorrendo as ruas e avenidas do centro antigo, contexto que permite movimentos diversos dos ocupantes, gerando, assim, um caráter exploratório, com a possibilidade de aproveitar dos percursos oficiais da cidade, se desvencilhando da visão limitada “das janelas” que dão vista para outras janelas (Peixoto, 2012).

É descrito por Souza (2011, p. 66) que “a evolução mais relevante em relação à etapa anterior do projeto seria a abertura para a cidade”. Acrescentando a vida cotidiana dentro da produção cultural e urbana, fazendo com que a arte dialogasse com todos e não somente apenas com aqueles que queriam encontrá-la. “A riqueza desses trabalhos (...), esteve em fazer do transeunte a um só tempo sujeito e objeto da intervenção” (Souza, 2011, p. 71).

Levando em conta que o espaço circunscrito passou por diversos processos de transformações, ressaltamos a dificuldade em criar um discurso que represente a história do lugar, bem como o desafio em competir com os grandes edifícios adjacentes e a geomorfologia proporcionada pelo Vale do Anhangabaú. Uma situação observada pelo

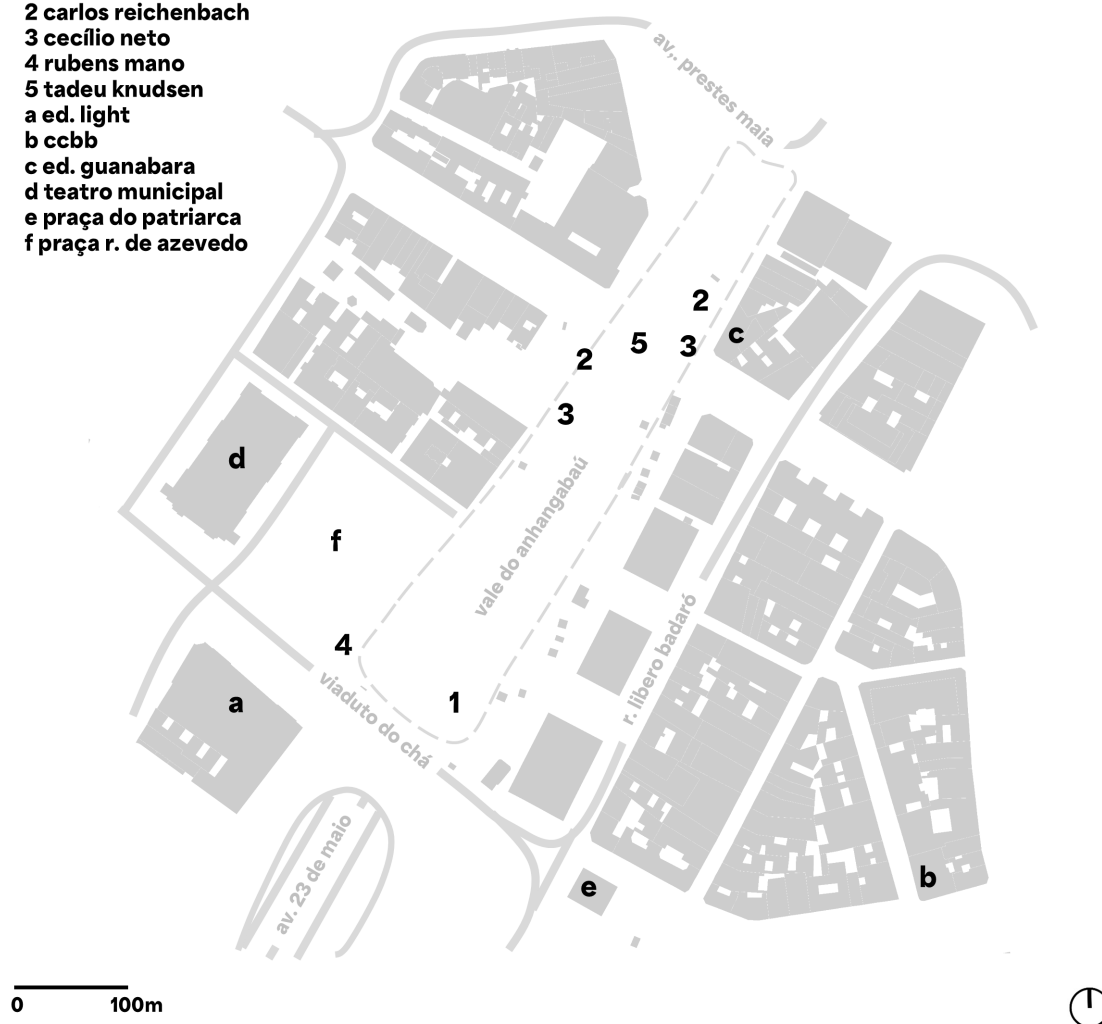
Nelson, entendendo que “toda inscrição nesse amplo espaço urbano passa, em parte, necessariamente despercebida. Impossível construir um marco que se faça inequivocamente ler num campo tão saturado” (Peixoto, 2012, p. 66) (Figura 15, 16, 17, 18 e 19) (Tabela 4).

Tabela 3. Lista de participantes do “Cidade e seus Fluxos”.

participantes	atuação	local
anna muylaert	diretora	vale do anhangabaú edifício da light banco do brasil
carlos reichenbach	diretor	vale do anhangabaú
cecílio neto	cineasta	vale do anhangabaú
rubens mano	artista	vale do anhangabaú
tadeu knudsen	diretor	vale do anhangabaú
tadeu jungle	fotógrafo	edifício da light banco do brasil edifício guanabara
abílio guerra + marco do valle	arquitetos	edifício da light
guto lacaz	artista	edifício da light
josé wagner garcia	arquiteto	edifício da light
regina silveira	artista	edifício da light
wilson sukorski	músico	edifício da light
andrea tonacci	cineasta	banco do brasil
artur lescher	escultor	banco do brasil
artur matuck	artista	banco do brasil
carlos fadon vicente	artista	banco do brasil
fujocka	artista	banco do brasil
iole de freitas	artista	banco do brasil
otavio donasci	artista	banco do brasil
lenora de barros	artista	edifício guanabara
walter silveira	poeta	edifício guanabara
waltercio caldas	escultor	edifício guanabara

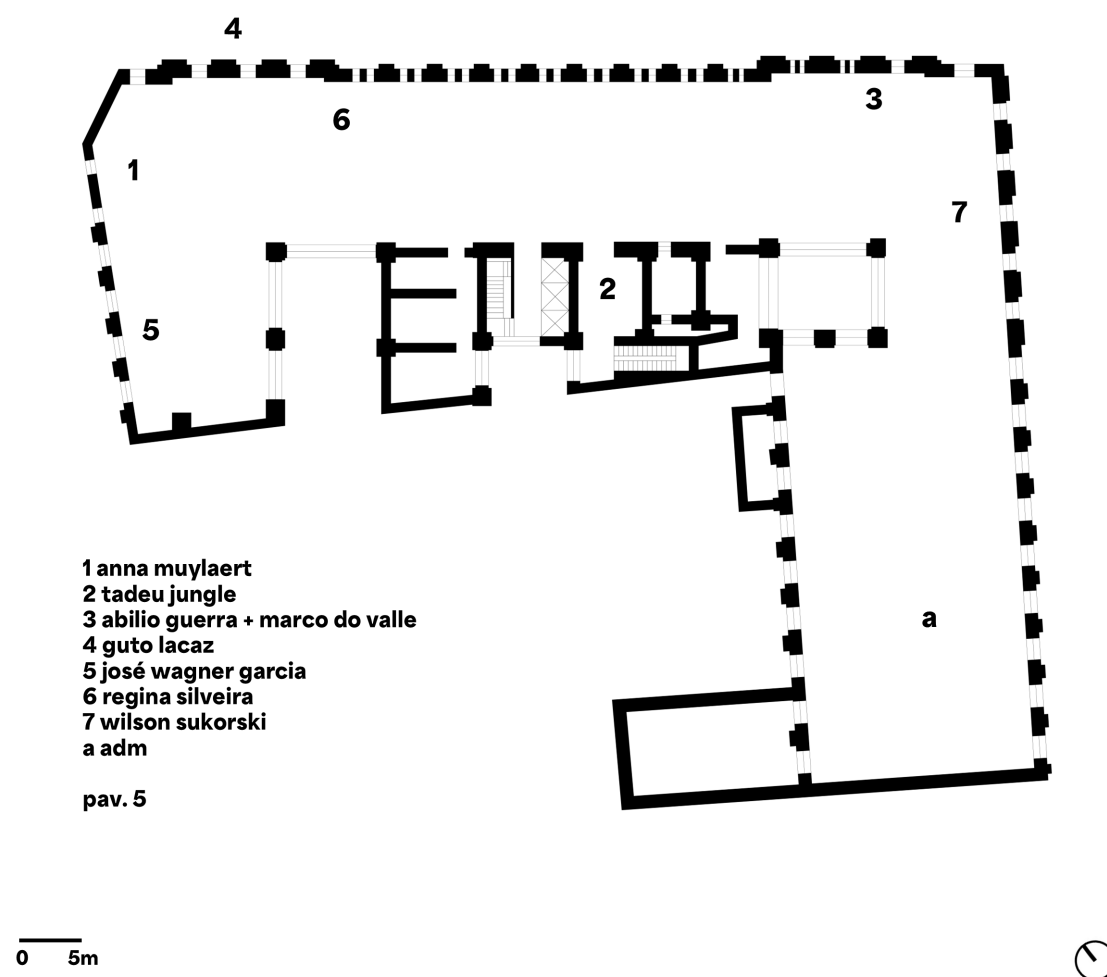
Figura 15. Mapa do Centro de São Paulo indicando a localização das intervenções.

- 1 anna muylaert
- 2 carlos reichenbach
- 3 cecílio neto
- 4 rubens mano
- 5 tadeu knudsen
- a ed. light
- b ccbb
- c ed. guanabara
- d teatro municipal
- e praça do patriarca
- f praça r. de azevedo



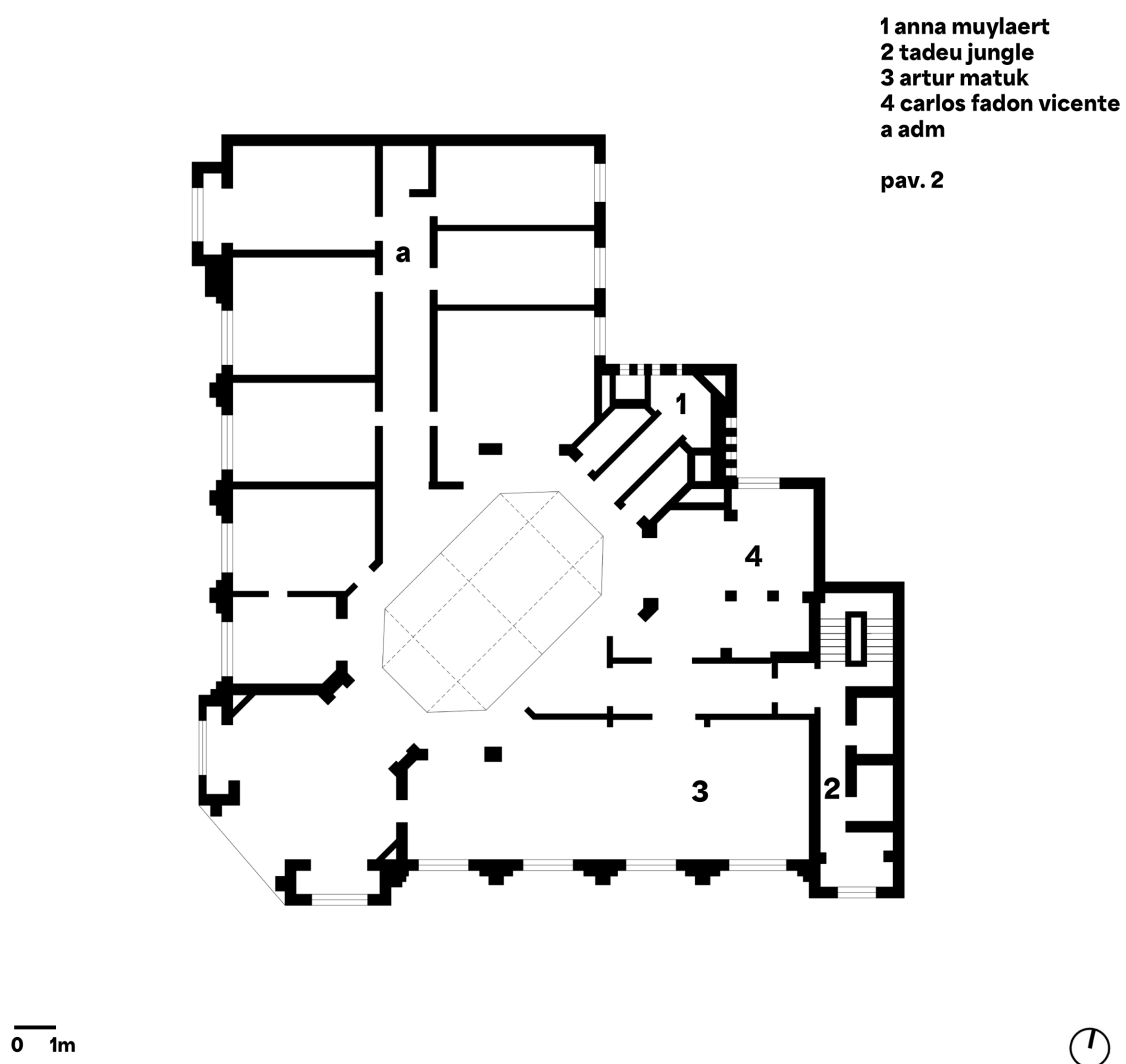
Fonte: Autor, 2025.

Figura 16. Planta baixa do edifício Light.



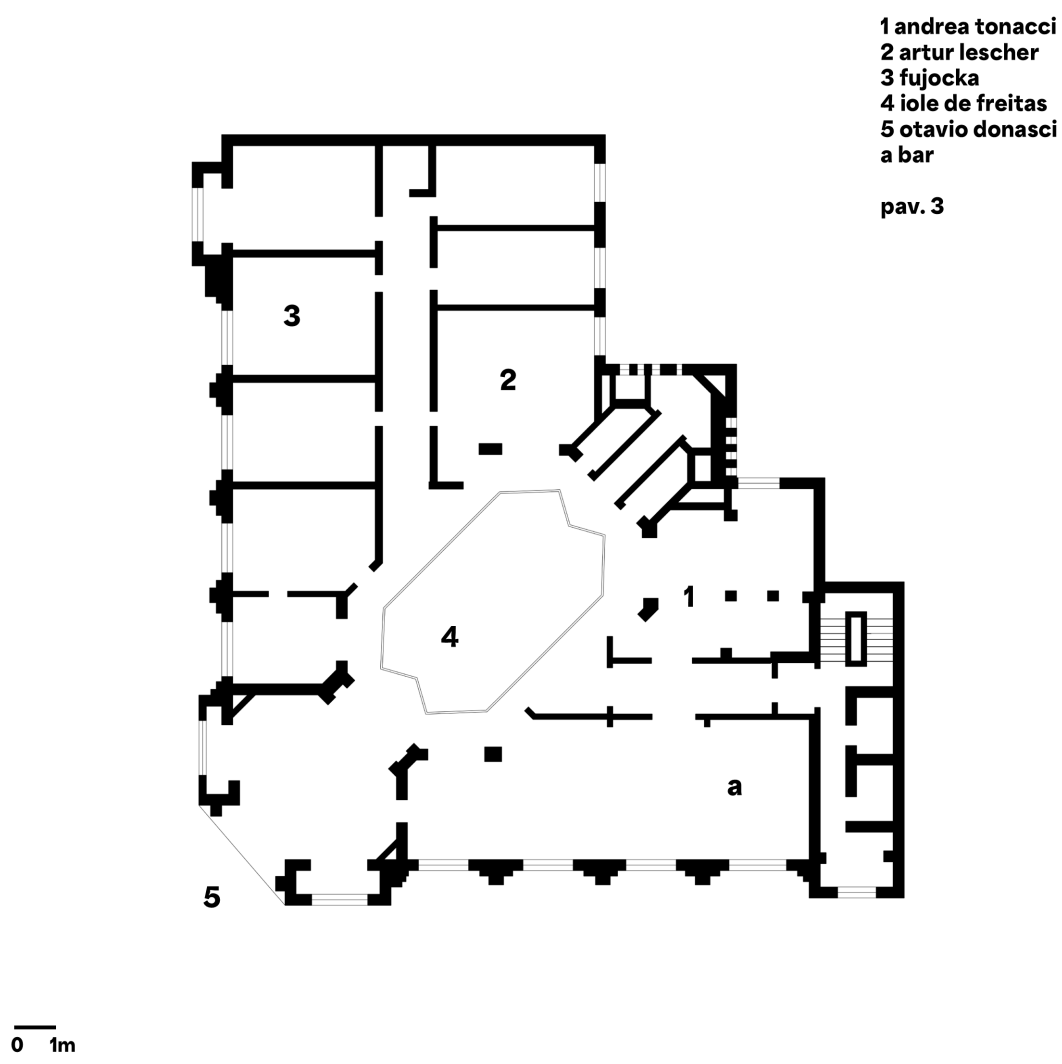
Fonte: Autor, 2025.

Figura 17. Planta baixa do pavimento 2 do edifício Banco do Brasil.



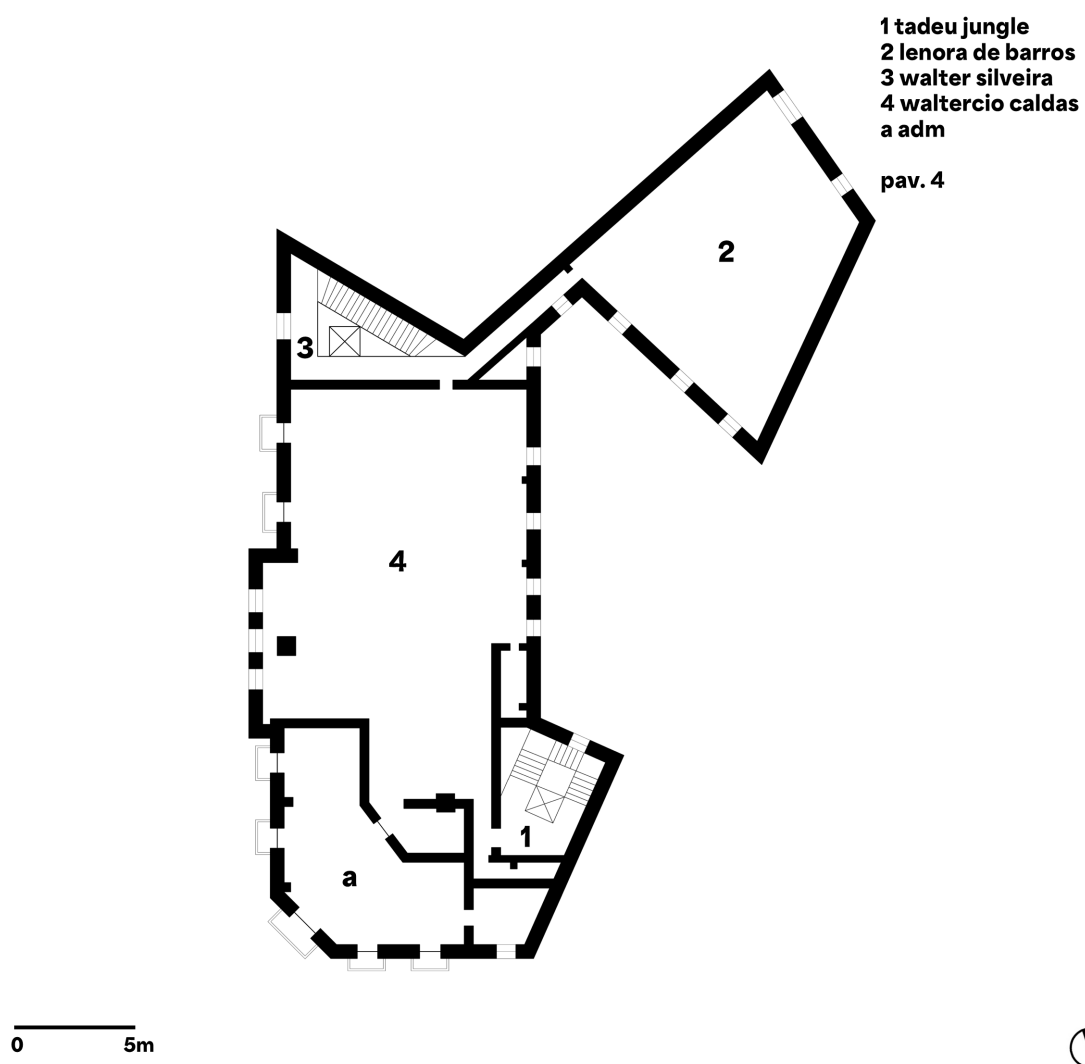
Fonte: Autor, 2025.

Figura 18. Planta baixa do pavimento 3 do edifício Banco do Brasil.



Fonte: Autor, 2025.

Figura 19. Planta baixa do edifício Guanabara.



Fonte: Autor, 2025.

Tabela 4. Intervenções do “Cidade e seus Fluxos”.

**anna muylaert**

criou obra multimídia híbrida, articulando instalações físicas e ambientes digitais num “quebra-cabeça narrativo” que abordava a deslocalização do sujeito e a fluidez das comunicações urbanas.

**carlos reichenbach**

apresentou vídeo-instalação que reconfigurava a estética cinematográfica no espaço expositivo, explorando a cidade como campo de ficção e realidade social.

**cecílio neto**

realizou experimentações com projeção e luz, tratando o espaço arquitetônico como suporte de deslocamento perceptivo e comentando a transitividade dos fluxos urbanos.

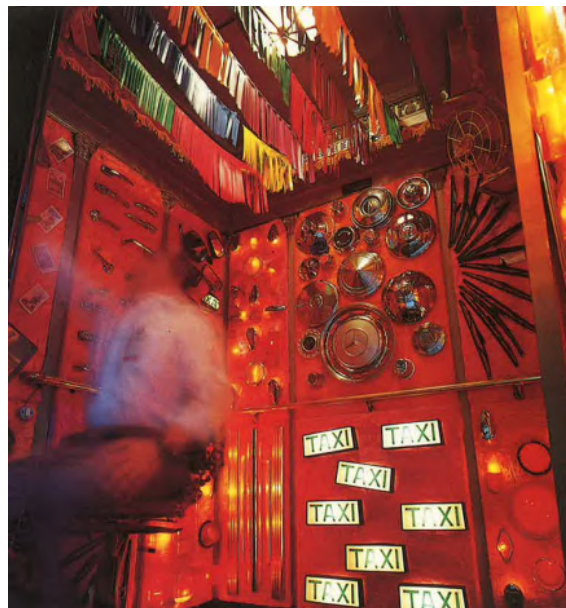
**rubens mano**

projetou fachos de luz que reagem ao movimento do público, revelando a presença pela ausência e a tensão entre vigilância e invisibilidade na cidade.



tadeu knudsen

desenvolveu intervenção sonora e performática que captava e devolvia ruídos urbanos, tornando o som elemento escultórico e participativo do espaço público.



tadeu jungle

interveio nos elevadores dos edifícios, transformando-os em metáforas móveis da cidade; unindo humor e crítica urbana ao integrar elementos de táxis e transportes públicos, fundindo deslocamento físico e simbólico.



abílio guerra + marco do valle

instalação que explorava a metamorfose e a desagregação da paisagem urbana, fundindo arquitetura e abstração para refletir a instabilidade perceptiva do espaço moderno.



guto lacaz

inseriu um dispositivo ótico entre o interior e o exterior do edifício, promovendo um jogo visual sobre voyeurismo e vigilância e revelando o caráter tecnológico e lúdico da metrópole.



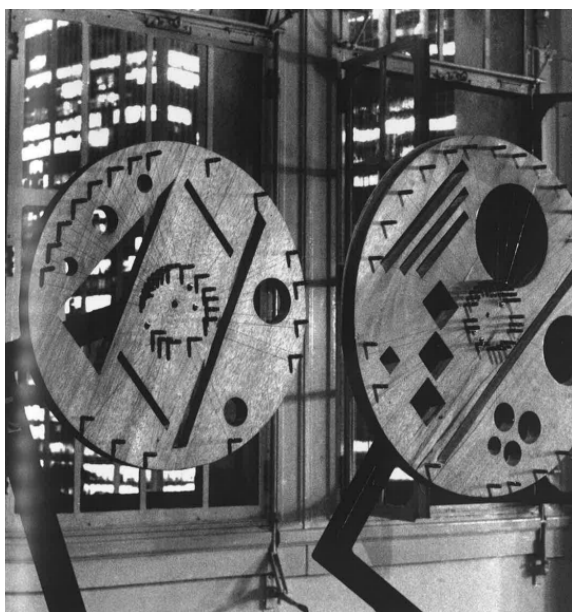
josé wagner garcia

desenvolveu um trabalho de mapeamento sonoro do subsolo urbano por ultra-som, convertendo a paisagem invisível da cidade em experiência auditiva e expandindo o campo perceptivo da arte.



regina silveira

abordou a verticalização urbana por distorções ópticas pintadas nas fachadas, dissolvendo a fronteira entre imagem e arquitetura e criando uma crítica poética à repetição e ao controle visual da cidade.



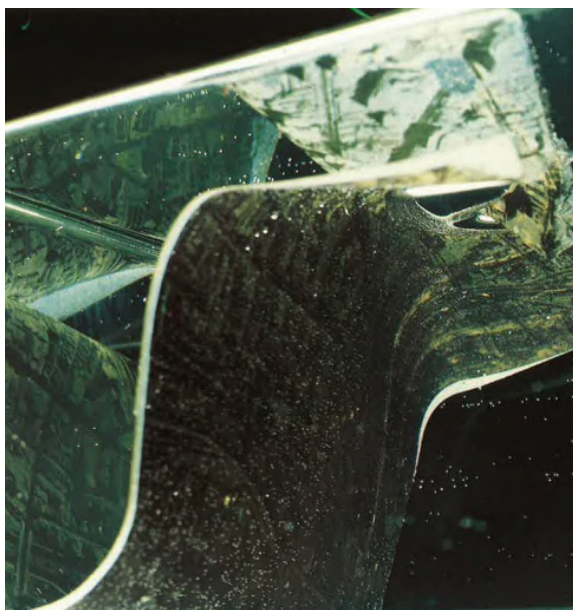
wilson sukorski

composição sonora eletrônica que dialogava com o ruído urbano e os fluxos de informação, explorando a música como estrutura de movimento e desmaterialização da experiência.



andrea tonacci

utiliza óculos para interrupções visuais, gerando momentos de escuridão. conceitualmente, força o portador a compor mentalmente a imagem ausente, refletindo sobre a percepção e o espaço entre as cenas vistas.



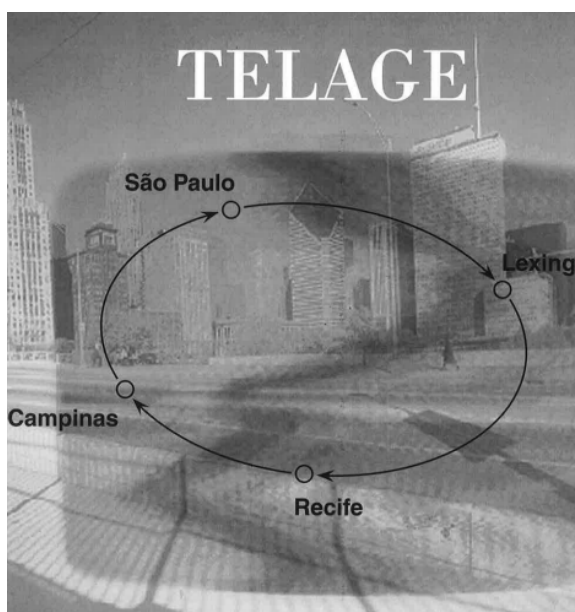
artur lescher

trabalhou com elementos metálicos e suspensões, articulando leveza e gravidade; sua intervenção operava o equilíbrio entre matéria e vazio, remetendo ao fluxo contínuo da cidade.



artur matuck

desenvolveu uma obra eletrônica sobre o trabalho informal nas ruas, usando mídias interativas para articular ética e economia no espaço urbano, antecipando discussões sobre precariedade e visibilidade social.



carlos fadon vicente

participou do cd-rom, criando interface interativa que transformava a experiência expositiva em navegação digital, expandindo o espaço físico da mostra para o ambiente virtual.



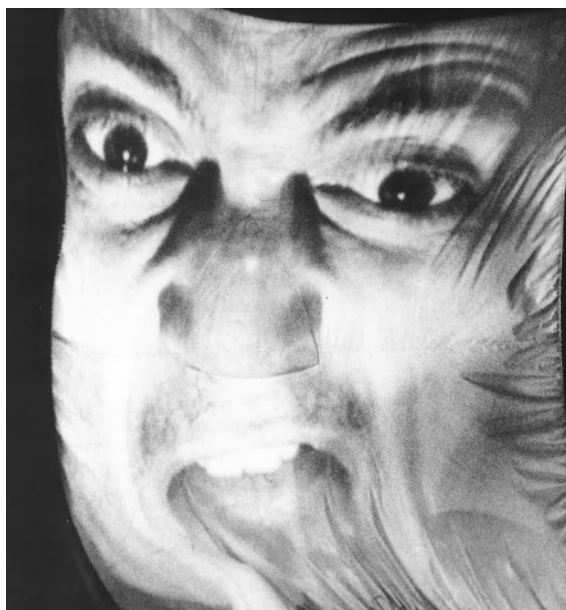
fujocka

coletou objetos e fotografias 3x4 de transeuntes, transformando registros cotidianos em um inventário de identidades urbanas, revelando a impessoalidade e a circulação do sujeito na metrópole.



iole de freitas

estruturas leves e maleáveis em contraponto à rigidez arquitetônica, instaurando um diálogo entre corpo, espaço e instabilidade.



otavio donasci

usou performance e vídeo para refletir sobre a presença humana mediada pela tecnologia, projetando o corpo como simulacro entre realidade e ficção.



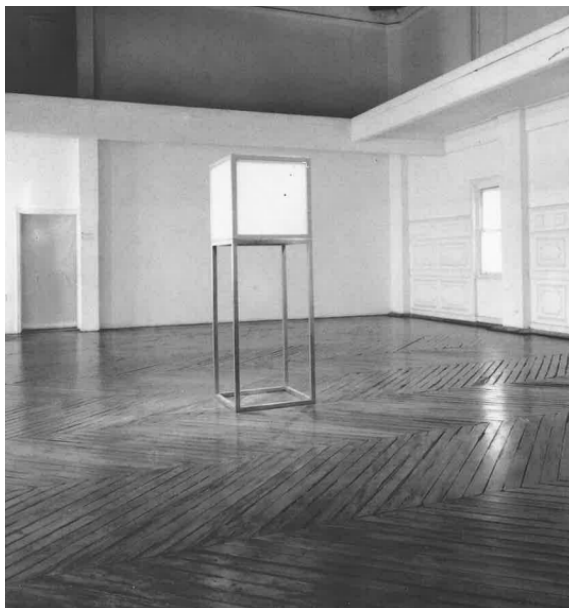
lenora de barros

explorou a palavra como gesto e ruído visual, articulando poesia e crítica social sobre o cotidiano urbano e sua saturação comunicacional.



walter silveira

produziu intervenção crítica sobre mídia e metrópole, utilizando ironia visual para desmontar a imagem publicitária e o espetáculo urbano.



waltercio caldas

apresentou uma instalação minimalista e reflexiva, tratando da dualidade entre visível e invisível, peso e leveza, e a percepção da forma em suspensão.

Fonte: Peixoto, 1994; Peixoto, 2012; Site PUC-SP Arte/Cidade; Autor, 2025.

Ao deslocar a lógica de clausura para a escala do centro histórico, o Vale do Anhangabaú e edifícios como o da Light, a antiga sede do Banco do Brasil e o Edifício Guanabara se tornaram ativos devido as obras que privilegiaram o trânsito de imagens, sons e corpos. As projeções de Carlos Reichenbach nas empenas e as imagens de rostos gigantes de Otavio Donasci devolveram vitalidade noturna ao espaço, convertendo fachadas em telas que expunham a dimensão transitória do olhar urbano. Rubens Mano, ao instalar projetores em ambos os lados do Viaduto do Chá, transformou o fluxo de pedestres em espetáculo.

Obras como o periscópio de Guto Lacaz e os desenhos que simulavam janelas de Regina Silveira ampliavam a percepção arquitetônica, problematizando a opacidade dos prédios. Já José Wagner Garcia, com um cinema digital interativo, e Wilson Sukorski, ao converter fenômenos climáticos em som, introduziram camadas tecnológicas que remetiam à crescente virtualização da vida urbana. Vida esta adicionada na obra de Fujocka, ao recolher e expor objetos dos passantes.

O conjunto das intervenções, através dos diversos sentidos, evidenciava a fragmentação da experiência no centro, espaço de fluxos incessantes, atravessado pela

especulação imobiliária, pela desocupação e pela presença informal. Assim, o evento tornou-se metáfora da condição do centro paulistano nos anos 1990, um lugar de passagem e dispersão, onde os fluxos da modernização ocultavam suas contradições sociais.

2.4.3 Reverberações Depois do “Arte/Cidade” 2

A experiência dentro do processo de transição entre as localidades se torna tão importantes quanto a própria materialidade do entorno, conjuntura que reflete nas obras. Tanto as ações quanto a ocupação são colocadas em um lugar de desconforto, se considerarmos a escala humana perante a escala urbana. Ao observar os meios de análise para a concepção do evento, assim como, as intervenções em si, observamos uma clara tendência a utilização de novas tecnologias e uma dissipação da matéria em si.

Em conjunto com as obras, o segundo evento desenvolveu um CompactDisc (CD) reunindo trabalhos de quatorze artistas e três ensaios multimídia, sendo considerado o primeiro CD criado por artistas brasileiros, uma intervenção virtual e não necessariamente um catálogo do evento in loco. A direção ficou a cargo de Arlindo Machado, Carlos Fadon Vicente, Nelson Brissac Peixoto e Roberto Ventura, com design de Eliane Stephan.

A multiplicidade de linguagens artísticas também marcou essa edição. Instalações, performances, fotografias, esculturas, música, cinema e, de modo inovador, mídias digitais como CD-ROM e computadores interativos integraram o conjunto (Piza; Folha de São Paulo, 1994). O uso de tecnologias eletrônicas ampliou ainda mais os horizontes do evento. Pela primeira vez, um CD-ROM foi concebido como parte integrante da mostra, reunindo jogos, poemas visuais e simulações urbanas, explorando os conceitos de virtualidade e interatividade. Distribuído em terminais e também vendido a preço de custo, esse recurso expandiu o alcance do projeto para além dos limites físicos da cidade (Carvalho; Folha de São Paulo, 1994).

Ao analisar as intervenções do segundo evento, o emprego das novas tecnologias foi uma constante. “Os recursos técnicos novos e as novas mídias “virtuais”, em especial, foram de certa forma as vedetes de A Cidade seus Fluxos” (Souza, 2011, p. 64). O CD revela-se como uma camada virtual em meio as ocupações. Assim, a exposição antecipou o uso das tecnologias de comunicação na cidade. Os jornais, à época, revelaram a complexidade que foi esse segundo evento, muito em razão de que naquele momento o grupo abandonou uma

área previamente delimitada por uma edificação, e aventurou-se pela instabilidade e complexidade do espaço urbano.

O segundo evento do Arte/Cidade representou um deslocamento significativo em relação à primeira edição, marcada pelo clima opressivo e trágico do antigo Matadouro Municipal. Enquanto Cidade sem Janelas explorava a clausura e a deterioração, a nova etapa propôs um mergulho no movimento incessante e na fluidez da vida metropolitana. Como observou Teixeira Coelho (Folha de São Paulo, 1994), que na primeira exposição se trabalhou com um espaço análogo a opressão e cárcere, “agora, é como se houvesse janelas demais; tudo é fluxo e passagem, intercâmbio rápido, velocidade, dissolução do próprio conteúdo da experiência”.

Essa mudança de enfoque se refletiu tanto na ocupação de diferentes pontos do centro de São Paulo quanto na exigência de um público ativo, convidado a se deslocar com um mapa em mãos, criando um percurso múltiplo de leituras. Nas palavras de Piza (Folha de São Paulo, 1994), “a nova exposição já pede a participação do público e o obriga a contrastá-la com a vida urbana real”. Dessa forma, a proposta estabeleceu uma relação direta com o cotidiano da cidade, dissolvendo as fronteiras entre arte e experiência urbana.

A imaterialidade e o impacto das novas tecnologias se tornaram centrais, redefinindo a própria percepção do espaço urbano. O fotógrafo participante Rubens Mano sintetizou essa perspectiva ao afirmar: “O movimento da cidade prescinde desse indivíduo. Toda fisicalidade se perde. As relações da cidade se fazem nessa trama de elétrons e prótons” (Carvalho; Folha de São Paulo, 1994).

Nesse contexto, as intervenções assumiram um caráter lúdico, mas também provocador, produzindo tanto curiosidade quanto estranhamento. A instalação Periscópio, de Guto Lacaz, exemplificou essa ambiguidade ao confundir e até irritar transeuntes no Viaduto do Chá, que se viam desorientados pelos reflexos dos espelhos: “Para que serve isso?”, pergunta o ambulante Tadeu Zurlo (...) “Para ver as caras mais feias do mundo” (Styker; Folha de São Paulo, 1994). Outro destaque foi a obra Quanto Pesa o Vale, de Tadeu Knudsen, que transformou o Vale do Anhangabaú em palco de sombras e improvisos urbanos, aberto a discursos de bêbados, beijos de namorados e gestos anônimos (Biancarelli; Folha de São Paulo, 1994).

A própria concepção curatorial buscou refletir a natureza mutável da cidade contemporânea. Nelson Brissac explicou que, ao contrário da primeira edição, centrada em

um espaço único, o objetivo era que a mostra se espalhasse “como um vírus” pelos cantos esquecidos da cidade, “uma forma de vida primordial capaz de contaminar os fluxos em ruínas e reanimar os espaços mortos, desativados e esquecidos” (Carvalho; Folha de São Paulo, 1994). Essa metáfora do vírus expressa a potência da arte como agente de transformação, capaz de penetrar nos interstícios da metrópole e reconfigurar sua paisagem simbólica.

Foi apontado pelos jornais uma significativa evolução em relação à edição inicial. Abandonando a concentração espacial e a abordagem predominantemente conceitual do antigo Matadouro, o evento se expandiu pelo centro da cidade, adotando uma postura mais orgânica em relação as sensações e percepções emanadas pelo lugar. Ao envolver um número maior de artistas de diversas áreas e incorporar novas tecnologias e mídias digitais, o projeto direcionou o olhar para a imaterialidade e para as dinâmicas da cidade em constante transformação.

A participação do público assumiu formas variadas, que oscilaram entre a observação das obras e a experiência direta do percurso urbano proposto pelos artistas. Assim, em vez de caracterizar o visitante exclusivamente como espectador passivo ou como agente ativo, torna-se mais preciso compreender que o evento produziu diferentes modos de envolvimento com a cidade. Alguns trabalhos demandavam deslocamento, observação e interação com o ambiente urbano, enquanto outros eram percebidos de maneira mais contemplativa. Essa diversidade reflete tanto a pluralidade das obras apresentadas quanto as próprias condições de circulação no centro de São Paulo, evitando simplificações sobre o papel do público no evento.

Dessa forma, A Cidade e seus Fluxos consolidou uma virada fundamental no projeto Arte/Cidade: do peso e da materialidade das ruínas urbanas passou-se à imaterialidade dos fluxos eletrônicos e da mobilidade contemporânea. O público deixou de ser mero espectador e tornou-se parte ativa de um jogo sensorial, em que a arte se confundia com a própria experiência de deslocamento pela cidade. Mais do que ocupar o espaço urbano, o evento passou a operar como processo dinâmico, que “contamina” a metrópole e devolve à arte sua dimensão crítica e vital.

2.5 O Terceiro: A Cidade e suas Histórias de 1997

A cidade de São Paulo chegou ao século XIX sem ter descoberto uma cultura agrícola que verdadeiramente transpusesse as dificuldades e os custos do transporte até os portos e provocasse o desenvolvimento econômico da região. Entretanto, como comentado anteriormente, na metade do século XIX as cidades interioranas do estado de São Paulo adotaram a produção de café. Nesse momento a cidade de São Paulo alcançou o protagonismo econômico, muito pela implementação do complexo ferroviário que conectava a cidade de São Paulo ao porto da cidade Santos, litoral paulista (Figura 20).

A malha ferroviária implantada pela empresa inglesa *São Paulo Railway* em 1867, ocupou os terrenos de várzeas dos rios Tiete e Pinheiros, modificando a configuração destas áreas, destinando o entorno para a produção industrial, armazéns, e atraindo os interesses de estrangeiros e moradores de outras regiões do país. E neste cenário que a terceira edição se insere (Rolnik, 2017).

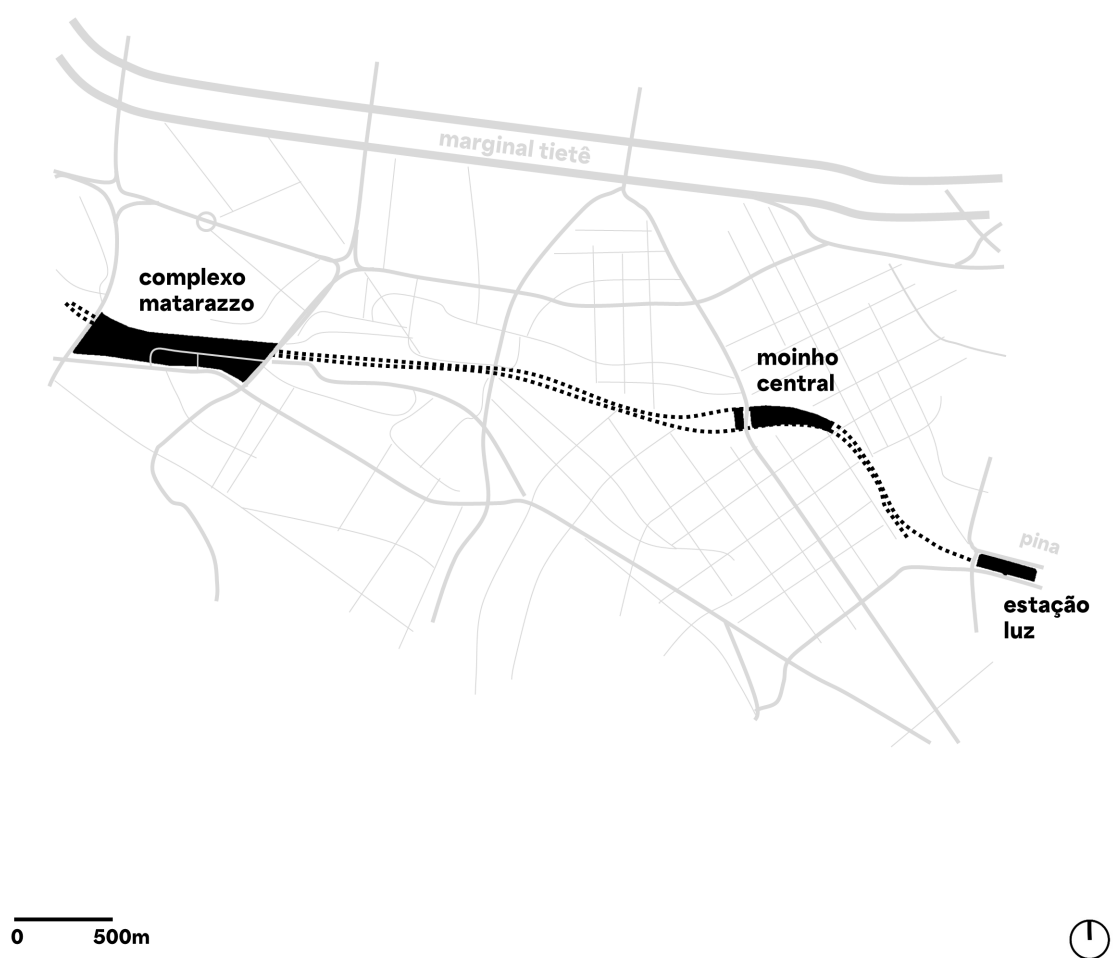
Os acontecimentos culturais que foram articulados entre os anos de 1995 e 1997, não possuía mais o aparato da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo na gestão de Ricardo Ohtake, mas, ainda assim, possuía incentivo público. Devido ao seu tempo de preparo, o terceiro evento despertou relevantes expectativas, “embora tenha sido maior, o mais aguardado e o mais bem coberto pela mídia dentre as edições de arte/cidade, e também seria o mais controverso e problemático até então” (Souza, 2011, p. 85).

Nestes idos de 1997 as políticas de Estado passavam por um processo de privatização. Mesmo assim, houve significativo investimento na área cultural, adequando as parcerias público-privadas em troca de descontos em impostos variados. Aqui era lançada a Lei Rounet, de 1991, ampliada depois entre os anos de 1995 e 1997 (Souza, 2011).

A complexidade do terceiro evento ocasionou o “espraçamento” das intervenções e práticas. Para tanto, é interessante destacar que nesse momento o grupo Arte/Cidade se envolveu em alguns outros eventos secundários, como a exposição intervenções urbanas no SESC Pompéia em 1997, o Brás Mitte em 1996, que foi responsável por promover diálogos entre artistas e pesquisadores alemães e suíços, tendo como foco os bairros do Brás em São Paulo e Mitte em Berlim, contexto que permitiu nortear o quarto evento.

O terceiro evento, “A Cidade e suas Histórias”, que aconteceu no ano de 1997, buscou resgatar a origem do crescimento econômico, populacional e territorial da cidade paulistana.

Figura 20. Mapa esquemático do Ramal Oeste, e os espaços ocupados, pelo Arte/Cidade.



Fonte: Autor, 2025.

Ao longo de cinco quilômetros do ramal ferroviário Oeste foram explorados os marcos da época da produtividade do café em três localidades distintas, sendo elas: a Estação da Luz, entre os bairros da Luz, Bom Retiro e Santa Ifigênia, o Moinho Central, entre os bairros Bom Retiro e Campos Elíseos, e o antigo Complexo das Indústrias Matarazzo que ocupava parte dos bairros Barra Funda e Água Branca. Localizações que também podem ser interpretadas como espaços e edificações que sofriam com um hiato dentro da (re)configuração urbana da cidade.

2.5.1 A História do Lugar: o ramal Oeste

O terceiro evento, “A Cidade e suas Histórias”, que aconteceu no ano de 1997, buscou resgatar a origem do crescimento econômico, populacional e territorial da cidade paulistana. Ao longo de cinco quilômetros do ramal ferroviário Oeste foram explorados os marcos da época da produtividade do café em três localidades distintas, sendo elas: a Estação da Luz, entre os bairros da Luz, Bom Retiro e Santa Ifigênia, o Moinho Central, entre os bairros Bom Retiro e Campos Elíseos, e o antigo Complexo das Indústrias Matarazzo que ocupava parte dos bairros Barra Funda e Água Branca. Localizações que também podem ser interpretadas como espaços e edificações que sofriam com um hiato dentro da (re)configuração urbana da cidade.

O percurso iniciava na Estação da Luz, ainda em funcionamento, a antiga São Paulo Railway, que conectava o interior a capital e a capital ao litoral. A construção da estação, datada de 1867, possibilitou o crescimento do bairro e da cidade, apresentando novas técnicas de engenharia e arquitetura, aumento da população ao redor e a abertura de novas ruas nos bairros do Bom Retiro e Santa Ifigênia, caracterizados ao longo dos anos pela ocupação de fábricas e armazéns devido a sua proximidade com a linha férrea e pela chegada de imigrantes, italianos, judeus, coreanos e mais recentemente bolivianos, e suas atividades econômicas associadas a eletrônicos e vestuário (Truzzi, 2001).

A Estação da Luz se tornou um monumento a modernidade que alcançava a cidade de São Paulo, alterando a paisagem paulistana com um marco de progresso, passando por modificações ao longo do tempo, a fim de atender a demanda de usuários que vinha crescendo durante o final do século XIX e início do século XX. Sendo a primeira estação de São Paulo com plataformas, abrigadas por uma cobertura única, foi tombada pelo Condephaat em 1985 e pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)

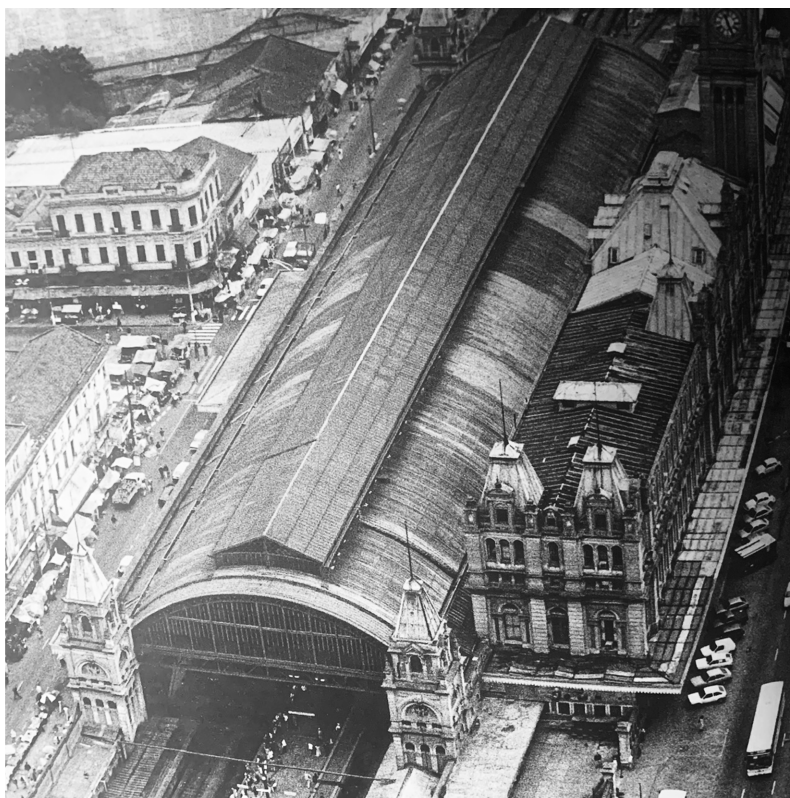
em 1996. A partir da década de 1990 a Companhia Paulista de Trens Metropolitanos (CPTM) propôs quatro novas linhas para a Estação. A Estação da Luz, um dos símbolos da modernização de São Paulo, se mantém presente na paisagem, mesmo com as diversas propostas de restauros e intervenções. No ano de 2006, parte dela foi transformada em museu, o Museu da Língua Portuguesa. A referida região sofreu e ainda enfrenta dificuldades com a ocupação de usuários de entorpecentes e com um incêndio que destruiu uma boa parte do Museu em 2015. Contudo, ele foi reformado com projetos de Paulo Mendes da Rocha e Pedro Mendes da Rocha, reinaugurado em 2021.

O terceiro evento ocupou um outro território da cidade, através da área e dos edifícios abandonados do Moinho Central, localizado no bairro Campos Elíseos, que foi desativado em 1980 e ocupado de forma irregular a partir da década 1990. O Campos Elíseos foi o primeiro bairro planejado de São Paulo, sendo inaugurado mediante a instalação das ferrovias da *São Paulo Railway* (1867), Estrada de Ferro Sorocabana (1874) e da Companhia de Água Cantareira entre as décadas de 1870 e 1880. O bairro tinha como objetivo dispor de um zoneamento residencial destinado aos produtores de café, ou seja, a elite. O bairro tem o seu perfil alterado a partir da chegada da Estação Ferroviária Julio Preste a década de 1930, e a inauguração da Estação Rodoviária na Praça Julio Prestes no início da década de 1960.

A consolidação destas novas estruturas de transporte fez com que o bairro tivesse um fluxo mais intenso de habitantes e transportes de carga, assim, disponibilizando mais serviços comerciais, hotéis e pensões, se desvinculando do seu caráter residencial, fazendo com que os antigos moradores se mudassem para outras regiões (Centro de Referência em Educação, 2002).

Dentro deste cenário, o Moinho Central surge em 1949 em um local estratégico, próximo a linha férrea e com grande capacidade de moagem e armazenamento de farinha e cereais. De acordo com as mudanças da configuração da cidade que estava removendo as fábricas das áreas centrais, o Moinho Central, inserido em um terreno em meio às linhas férreas, foi desativado na década de 1980, conformando-se num edifício abandonado, restando apenas o silo de armazenamento, um edifício com cinco pavimentos e um outro edifício, encontrado pelo grupo (Arte/Cidade), vandalizado e destruído devido à ocupação informal, restando somente a estrutura em concreto no período das intervenções (Souza, 2011) (Figura 21 e 22).

Figura 21. Estação Luz., e o edifício do Moinho Central.



estação da luz



moinho central, edifício

Fonte: Peixoto, 1997, pp. 6 e 32.

Figura 22. Moinho Central.



moinho central, silos



moinho central, interior

Fonte: Peixoto, 1997, pp. 17 e 23.

Após a ocupação do Arte/Cidade a região do Moinho Central foi sendo ocupada de maneira intensa até se transformar na Favela do Moinho, cercada pelos muros e pelos trilhos. Uma ocupação distinta da maioria das favelas que encontramos em São Paulo e no Brasil, já que ela está inserida dentro de uma região de central da cidade, e não necessariamente nas encostas ou periferias, contexto que acarreta uma série de conflitos. Desde o início dos anos 2000 a área sofreu alguns incêndios, o que destruiu as antigas construções do Moinho. Concomitante a essa realidade, também destacamos as disputadas judiciais pelo direito de moradia dos ocupantes desta área (Silveira, 2020).

Vale ressaltar que atualmente há a discussão para a realização definitiva da desapropriação dos moradores da área para a concepção de um parque urbano. O projeto visa uma requalificação urbana, pontos de circulação de ciclovias e a construção da estação de metrô Bom Retiro. O projeto é justificado pelo Governo por se tratar de um local perigoso devido a sua localização entre os trilhos, estando embaixo do viaduto Engenheiro Orlando Murgel, oferecendo escasso escoamento e qualidade de vida.

A desocupação está sendo visada através do diálogo com os moradores, solicitando um cadastro para realocação, oferecendo 1500 moradias em regiões ainda centrais da cidade, para cerca de 800 famílias que ocupam a área. Porém, os moradores permanecem contrários a essa proposta de despejo, realizando barricadas e protestos (Agência SP, 2024) (Cardoso; Figueiredo, 2025) (Lo Re, 2025).

Por fim, foram ocupados os galpões da Indústria Matarazzo, construída em 1920 em um extenso terreno que se divide entre os bairros Barra Funda e Água Branca. O bairro da Barra Funda corresponde a uma região que foi sendo povoada no final do século XIX devido a presença de ferrovias, fábricas e devido a presença de imigrantes, sobretudo italianos. A topografia planificada da região oeste chamou a atenção e favoreceu a presença de tais empreendimentos, ocupando essa área com fábricas e trabalhadores, ou seja, conformando-se num bairro operário.

Por estar situada em local de várzea, uma realidade evitada pelos outros meios de transportes, anteriores aos trilhos, favoreceu a sua ocupação, bem como a orientação das imediações. A presença de meios de transporte na região, como a São Paulo Railway e a Estrada de Ferro Sorocabana, moldaram o caráter desta área (Brunelli, 2006) (Figura 23 e 24).

Figura 23. Complexo Matarazzo.



complexo matarazzo



complexo matarazzo

Fonte: Kon, 1997.

Figura 24. Interior do Complexo Matarazzo.



complexo matarazzo, casa das caldeiras



complexo matarazzo, interior

Fonte: Kon, 1997.

Neste contexto, a Barra Funda emerge como um bairro misto, abrigando empresas de diversos segmentos, constituindo-se como uma alternativa, já que o centro se encontrava expressivamente adensado, para os trabalhadores/moradores da região. No início do século XX o bairro observou as indústrias se distribuindo de maneira mais esparsa e se instalando em terrenos maiores, saindo desse contexto físico, assim como dos bairros ao redor, revelando em certas partes do bairro a característica residencial de classe média, mas ainda mantendo a estética de bairro industrial de imigrantes (Brunelli, 2006).

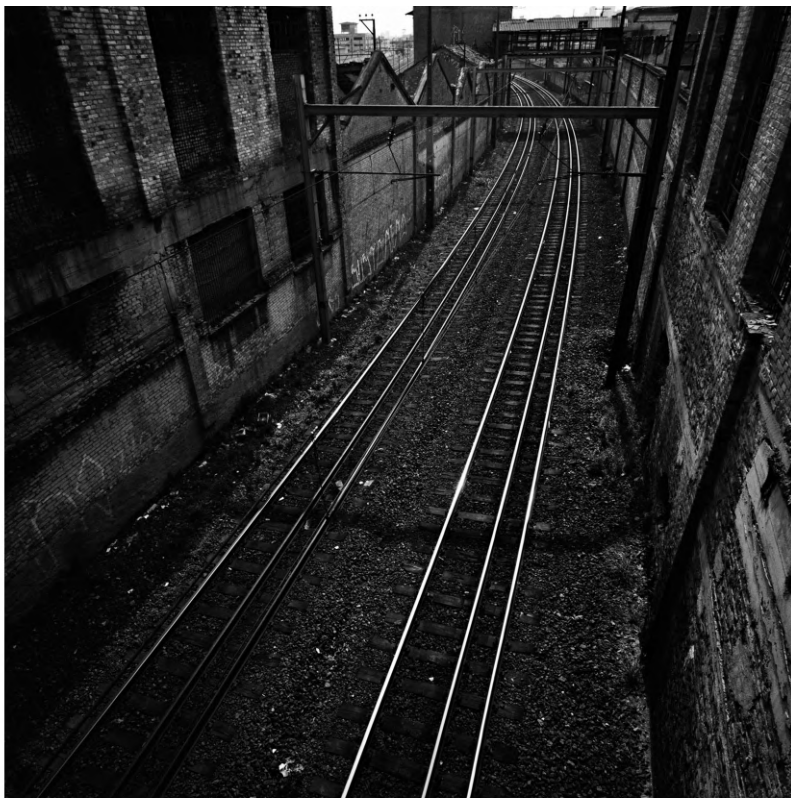
Na década de 1940 surge o plano de avenidas, alterando os usos de transportes e intensificando a verticalização da cidade, conjuntura que até então não tinha modificado o bairro de maneira direta (Figura 25). No início da década 1970, com a construção do Elevado Presidente Artur Costa e Silva (o Minhocão), o bairro se vê diante de uma mudança em sua fisionomia urbana. No final da década de 1980 foi implantado na região linhas de metrô, o Terminal Intermodal da Barra Funda e o Memorial da América Latina, projetado por Oscar Niemeyer (Brunelli, 2006).

Já a região, determinada Água Branca, inicia a sua ocupação com sítios e chácaras na metade do século XIX, ocupando as margens das grandes estradas de São Paulo. Uma configuração rural alterada com a chegada das ferrovias, a São Paulo Railway e da Estrada de Ferro Sorocabana. Desde sua inauguração o bairro Água Branca obteve uma estação na sua região, que se mantém ainda hoje. A área foi ocupada por grande contingente de indústrias devido à disponibilidade de terrenos, a topografia plana, baixos valores, e principalmente devido à facilidade de contato com os meios transporte, os trens. Grandes complexos industriais se estabeleceram na região, como por exemplo, a Companhia Antarctica Paulista e as Indústrias Matarazzo (Ramos, 2011).

O caráter industrial, responsável pela expansão e ocupação do bairro Água Branca, se perdeu durante a segunda metade do século XX. Neste momento, o bairro passou por um processo de desindustrialização e valorização de seus terrenos.

A Indústria Matarazzo foi o maior complexo fabril do país e da América Latina, sendo um importante símbolo da época da industrialização de São Paulo. Todavia, ela foi paulatinamente perdendo relevância em razão de novas conjunturas econômicas e políticas da cidade de São Paulo. Situação na qual Nelson Peixoto (2012, p. 111) percebe que “toda a área foi deliberadamente destruída, mas aqui os destroços evidenciam não o transcorrer do tempo, mas a pura violência. Um lugar reduzido ao seu grau zero”.

Figura 25. Trechos do Ramal Oeste.



ramal oeste



ramal oeste

Fonte: Kon, 1997.

As indústrias Matarazzo, assim como a Estação da Luz, podem ser consideradas como um símbolo do progresso e de modernização da cidade de São Paulo. Dentro do grande complexo de galpões, apenas se manteve, devido ao interesse imobiliário dos proprietários, a casa das caldeiras, o galpão de embarque e três chaminés. Apesar de não ter sofrido com grandes depredações e ocupação informal, as edificações estavam fragilizadas estruturalmente e não se encontravam necessariamente “ilhadas” devido à presença da movimentada avenida Francisco Matarazzo, uma das mais importantes da Zona Oeste de São Paulo (Souza, 2011).

Uma região diretamente ligada ao processo de modernização da cidade de São Paulo, no quis diz respeito à chegada da ferrovia, a industrialização e a ocupação de imigrantes. Uma área cercada pelos muros que protegem o trecho ferroviário, tendo o seu entorno disputado pelo mercado imobiliário atualmente.

2.5.2 O “Arte/Cidade” e suas Histórias

De acordo com o momento cultural da cidade de São Paulo, o grupo Arte/Cidade teve de realizar algumas adaptações nas áreas das intervenções. Assim, foi necessário formar um grupo que auxiliasse na organização e captação de recursos para esse terceiro evento. O grupo seria formado por Danilo Santos de Miranda, então diretor do SESC São Paulo, Regina Meyer, pesquisadora de urbanismo e consultora da Associação Viva o Centro, a historiadora Giselle Beiguelman, a coordenadora de produção Christine Mello, os arquitetos Marta Bogéa e George Ribeiro Neto e o designer Ricardo Ribenboim (Tabela 5 e 6).

Tabela 5. Lista de participantes do “Cidade e suas Histórias”, durante o percurso.

participantes	atuação	local
ciro pirondi	arquiteto	percurso
evandro carlos jardim	artista	percurso
marcos ribeiro	fotógrafo	percurso
ricardo ribenboim	artista	percurso

Fonte: Autor, 2025.

Tabela 6. Lista de participantes do “Cidade e suas Histórias”, no Moinho Central e no Complexo Matarazzo.

participantes	atuação	local
arnaldo pappalardo	fotógrafo	moinho matarazzo
cildo meirelles	escultor	moinho matarazzo
marcello dantas + roberto moreira	cineastas	moinho matarazzo
carlos nader	cineasta	moinho
eliane prolik	escultora	moinho
georgia kyriakakis	artista	moinho
hélio melo	músico	moinho
laura vinci	escultora	moinho
nelson félix	artista	moinho
patricia azevedo	fotógrafa	moinho
paulo mendes da rocha	arquiteto	moinho
rocheli costi	artista	moinho
rodrigo andrade	artista	moinho
willi biondani	fotógrafo	moinho
carlito carvalhosa	artista	matarazzo
carlos vergara	fotógrafo	matarazzo
dudi maia rosa	artista	matarazzo
fernanda gomes	artista	matarazzo
fernando de mello + milton braga	arquitetos	matarazzo
flávia ribeiro	artista	matarazzo
joel pizzini	cineasta	matarazzo
josé miguel wisnik	músico	matarazzo
josé spaniol	artista	matarazzo
lucas bambozzi	cineasta	matarazzo
paulo pasta	artista	matarazzo
regina meyer	arquiteta	matarazzo
ruy ohtake	arquiteto	matarazzo

Fonte: Autor, 2025.

Esse processo de intenso planejamento pode ser considerado o responsável pela fundamentação do conhecimento urbano do grupo, observando de perto o contexto de interesse que molda a cidade. Além dos arquitetos que integrava o grupo, os arquitetos Milton Braga, Fernando de Mello Franco, Paulo Mendes da Rocha, Joaquim Guedes, Júlio Neves e Ruy Ohtake, que foram convidados para as discussões e, posteriormente, para as práticas intervencionistas (Souza, 2011)

Diferente dos outros eventos, o terceiro teve que desempenhar um intenso trabalho logístico e de comunicação para contar com patrocinadores. “A adaptação e reativação de linhas ferroviárias foi praticamente o maior desafio da empreitada” (Souza, 2011, p. 93). O acesso a áreas isoladas, estudo e adaptação das linhas férreas, construção de novos acessos, empréstimo e reforma de vagões e adaptação de horário de circulação de trens, foram, entre as mais importantes, desafios para que esse terceiro evento acontecesse (Souza, 2011).

Outra adaptação extremamente complexa, e pouco comentada, foi o processo de desocupação dos habitantes informais da edificação do Moinho Central. Durante os estudos os participantes do evento necessitavam do acompanhamento de policiais para dialogar diretamente com os ocupantes, deixando claro que o processo das intervenções duraria apenas três meses e nada seria reformado no local (Souza, 2011). As localidades selecionadas se encontravam ilhadas, não permitindo acesso fácil por meio rodoviário ou a pé, o que exigiu que se fosse projetada uma adequação nos ramais ferroviários que não estavam mais em funcionamento.

Para isso foi pensado primeiramente em duas hipóteses em conjunto com a CPTM (Companhia Paulista de Trens Metropolitanos), onde ambas contavam com a reabilitação dos trilhos: a primeira partindo da construção de novos eixos e a segunda, através de limpeza e regularização do terreno, o que incluiria também as áreas de intervenções e a estação Barra Funda. Essas hipóteses foram discutidas entre 1995 e 1996. E de acordo com as dificuldades encontradas para reabilitação do trecho da linha férrea, essas primeiras ideias mostraram-se inviáveis, o que culminou na idealização de um terceiro projeto, sendo esse último implementado (Peixoto, 2012). No primeiro semestre de 1997 o percurso três foi definido com auxílio da CPTM e da Ferrovia Paulista S.A. (Fepasa), destacando três localidades para as intervenções, apresentadas anteriormente, acrescentando a isso a reabilitação da via permanente v5, evitando o conflito direto com o fluxo metroviário existente.

A proposta ainda contou com a construção de plataformas para a conexão entre o Moinho Central e a Indústria Matarazzo; revisão do sistema de sinalização da linha férrea que percorre as intervenções; horário variado de percurso entre 11h e 21h; e a finalização do percurso frente uma abertura na avenida Matarazzo, onde na sua proximidade foi estruturado um estacionamento. A desaceleração da velocidade do trem também foi implementada, permitindo que se pudesse ver o que passava despercebido durante as viagens de alta velocidade. Sendo assim, os pontos de parada permitiram a definição do trajeto (Peixoto, 2012).

O circuito do trem Arte/Cidade, além de realizar o caminho em áreas importantes do desenvolvimento industrial da cidade de São Paulo, encontradas, à época, em ruínas, também objetiva questionar novas formas de organizar a mobilidade, adequando as determinações mecânicas para o seu interesse, demonstrando que as localidades deveriam ser o fator guia do desenho dos transportes públicos e não o trajeto linear e constante. O intuito era explicitar o contraste entre a movimentada Estação da Luz (local de embarque e desembarque) e as ruínas ocupadas como moradias informais por catadores, prostituição e uso de drogas que viriam a ser contextualizadas indiretamente neste terceiro evento (Peixoto, 2012).

Essas três localidades se conectam pela estrada de ferro desativada do ramal Oeste, demarcando o território e ainda sendo responsável pela concepção de bairros industriais e residências ao seu redor. Dito isso, “a estrada de ferro corta a cidade como uma cicatriz, através de fábricas, moinhos e pátios ferroviários abandonados” (Peixoto, 2012, p. 107). Essas áreas sofreram com o processo de renovação, e de forma abrupta perderam parte de seus valores por questões tecnológicas e econômicas, sendo “apagadas do mapa da cidade, não guardam mais memória. Apenas estão ali. Não é fácil arrancá-las do chão, elas não se deixam facilmente erradicar” (Peixoto, 2012, p. 108).

O grupo Arte/Cidade se vê diante do abandono da história e dos edifícios, sendo essa a intervenção mais complexa até o momento. As intervenções contaram com 33 participantes, sendo realizadas nos edifícios e ao longo do trajeto dos trilhos. Diferente dos eventos anteriores, para “A Cidade e suas Histórias” foram reformados e utilizados vagões de trem, bem como, a reabilitação da via férrea v5 para percorrer as áreas e as obras, conectando indústria e arte, expondo o passado, o presente e o futuro. Peixoto (2012, p. 138) ressalta que “no início do século, o trem foi mais que um veículo de transporte. Foi meio de

comunicação”. Com isso foi desenvolvido o Circuito Kinotrem, que se configurou como um complexo mediático dividido em três partes, de Percurso, Malha/Rede e Unidade Móvel, que articulava informações sobre o evento, dados históricos, registros audiovisuais produzidos pelos visitantes e transmissões de depoimentos de moradores das áreas vizinhas (Figura 26). Idealizado como elemento central de mediação entre o público e o projeto Arte/Cidade 3, o Kinotrem foi concebido como um trem expositivo e simbólico, funcionando não apenas como meio de transporte, mas como uma narrativa em movimento que costurava as diversas áreas da mostra. Inspirado nos vagões da vanguarda russa, veículos de difusão cultural e propaganda revolucionária que integravam arte, tecnologia e política, o projeto retomava a ideia do “Kinotren”, como uma fusão entre cinema e ferrovia usada na integração cultural do território soviético.

A partir dessa referência, o Arte/Cidade construiu seu próprio Kinotrem, reinterpretando a sobreposição entre arte de vanguarda, maquinismo e cultura de massas. O exterior do trem recebeu um tratamento gráfico de Ricardo Ribenboim, baseado em uma releitura do suprematismo russo, com formas geométricas e cores que evocavam uma “arte cinética” dinâmica, potencializada pelo movimento do trem (Peixoto, 2012).

Essa estética acabou também funcionando como identidade visual e estratégia publicitária do evento, sendo amplamente divulgada na imprensa, inclusive como logomarca nas reportagens da Folha de São Paulo. Dirigido por Lucas Bambozzi, Lili Caffé e Fabiano Gullane, o Circuito Kinotrem se desdobrava em três instâncias complementares. O Percurso consistia no sistema audiovisual instalado dentro dos vagões, que exibia vídeos sobre as atividades do evento e produções gravadas pelos próprios visitantes, os quais podiam utilizar câmeras disponibilizadas pela organização. A Malha/Rede operava como uma rede local de vídeo montada nas Indústrias Matarazzo, exibindo registros históricos e contemporâneos da ferrovia e dos bairros adjacentes. Já a Unidade Móvel, denominada “Kinokombi”, circulava pelos arredores, gravando e transmitindo depoimentos de moradores, conectando simbolicamente o interior e o exterior da área de intervenção (Souza, 2011).

A proposta expositiva se desdobrava em três estágios. O primeiro, instalado na Estação da Luz, apresentava um grande telão com uma introdução ao universo do Kinotrem, criando uma atmosfera ritualística que convidava o público a embarcar em uma viagem pela história e pelo imaginário urbano.

Figura 26. Kinotrem.



kinotrem



kinotrem

Fonte: Peixoto, 2011, p. 18; Autoria Desconhecida.

O segundo estágio configurava-se como um cinema itinerante em que as imagens projetadas dentro dos vagões misturavam o tempo real da viagem com registros históricos, entrelaçando passado e presente, paisagem e movimento. Por fim, o terceiro estágio, montado em um vagão estacionado no final do percurso, reunia múltiplos canais de vídeo e elementos cenográficos que ofereciam uma experiência sensorial, não linear e multifacetada. A narrativa se construía de forma imersiva, a partir da interação entre sons, imagens e ambientações, que evocavam as transformações urbanas e sociais da região, proporcionando ao visitante uma vivência simultaneamente estética, histórica e perceptiva.

Para facilitar o acesso foi pensado por Marta Bogéa e Jorge Ribeiro Neto um projeto de adequação arquitetônica, propondo passarelas, plataformas, caminhos e instalações sanitárias, possibilitando a experiência de visita a uma ruína moderna. Uma adaptação respeitosa para com a história, como deveria ser. Essa intervenção, além de garantir segurança e controle na visita aos edifícios, permitiu entender os processos de desocupação e ocupação informal que essas localidades tendem a oferecer, sem que seja necessário o contato direto com os habitantes destes locais, o que pode ser considerado como um elitismo do evento (Souza, 2011).

A última adaptação deste evento consistiu no projeto de intervenção em escala urbana, onde o próprio Brissac, tendo como objetivo demarcar de maneira mais abrangente a paisagem urbana do evento, convidou três estudantes de arquitetura para pensarem a sinalização deste terceiro evento na cidade de São Paulo. A mostra não previa a restauração dos espaços, mas se propunha a gerar o confronto com a decomposição da arquitetura e do urbanismo com segurança (Peixoto, 2012). Para isso foi desenvolvido por Renata Motta, Elisio Yamada e Paula Santoro, um projeto que revestiu os volumes e superfícies com lona vinílica na cor vermelha e todas as estruturas de conexão na área de intervenção, bem como as torres do Moinho Central, as três passarelas que ligavam os galpões Matarazzo e os viadutos. No final, essas volumetrias se destacaram mais do que as próprias intervenções artísticas, conjuntura que desagradou “alguns artistas pela interferência visual que causavam, e ocasionar certa polêmica por serem projetadas por estudantes” (Souza, 2011, p. 113) (Figura 27). Ao expandir a escala para incluir da Estação da Luz, os silos e edifício do Moinho Central e os galpões da antiga Indústria Matarazzo, locais profundamente marcados pelo passado industrial, trouxe ênfase sobre a memória fabril e aos vestígios da modernização interrompida (Figura 28, 29, 30, 31 e 32) (Tabela 7).

Figura 27. Estrutura do Grupo de Intervenção Urbana.



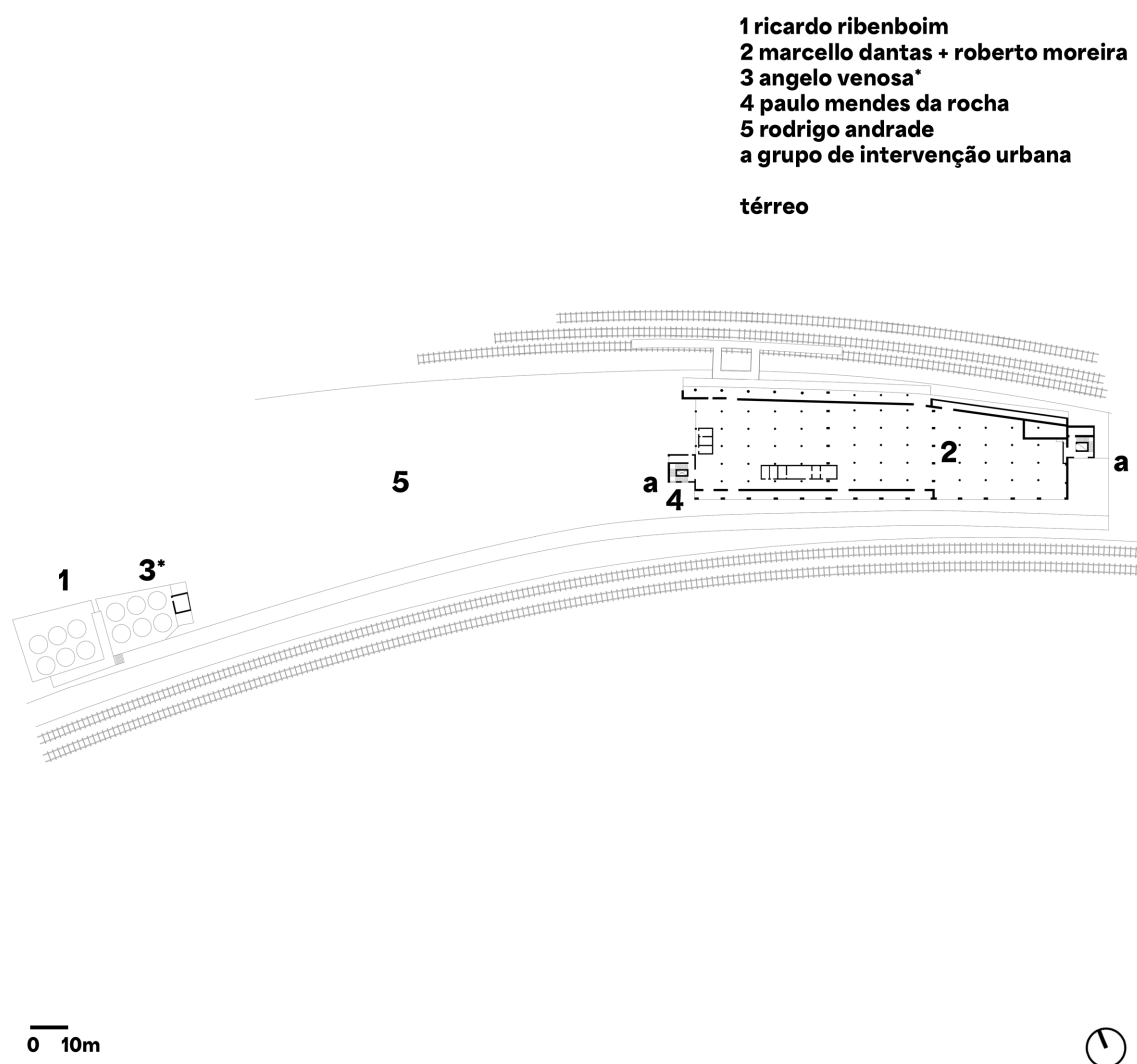
grupo de intervenção urbana, moinho central



grupo de intervenção urbana, complexo matarazzo

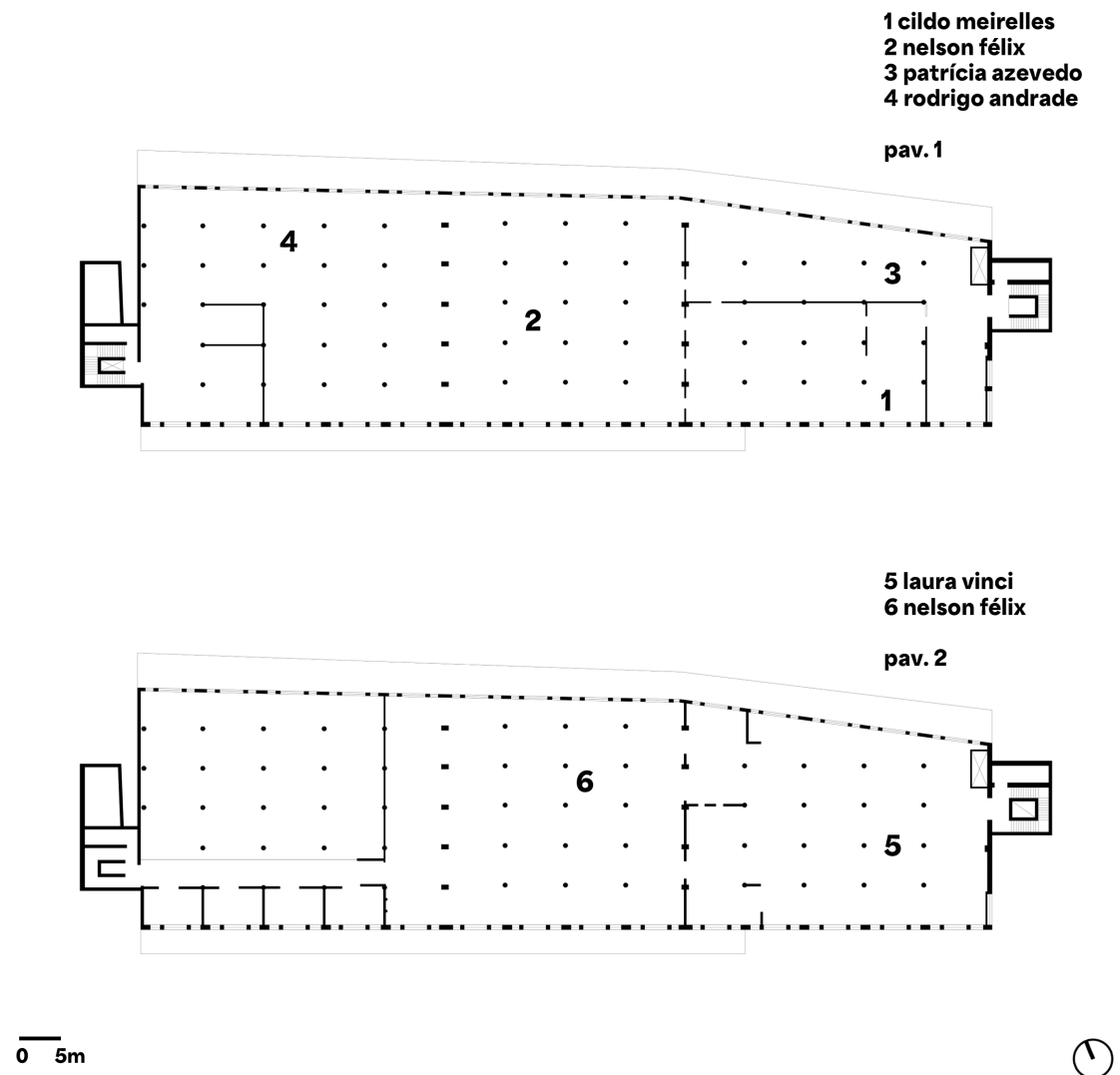
Fonte: Autoria Desconhecida; Peixoto, 2012, p. 193.

Figura 28. Planta baixa do térreo do Moinho Central.



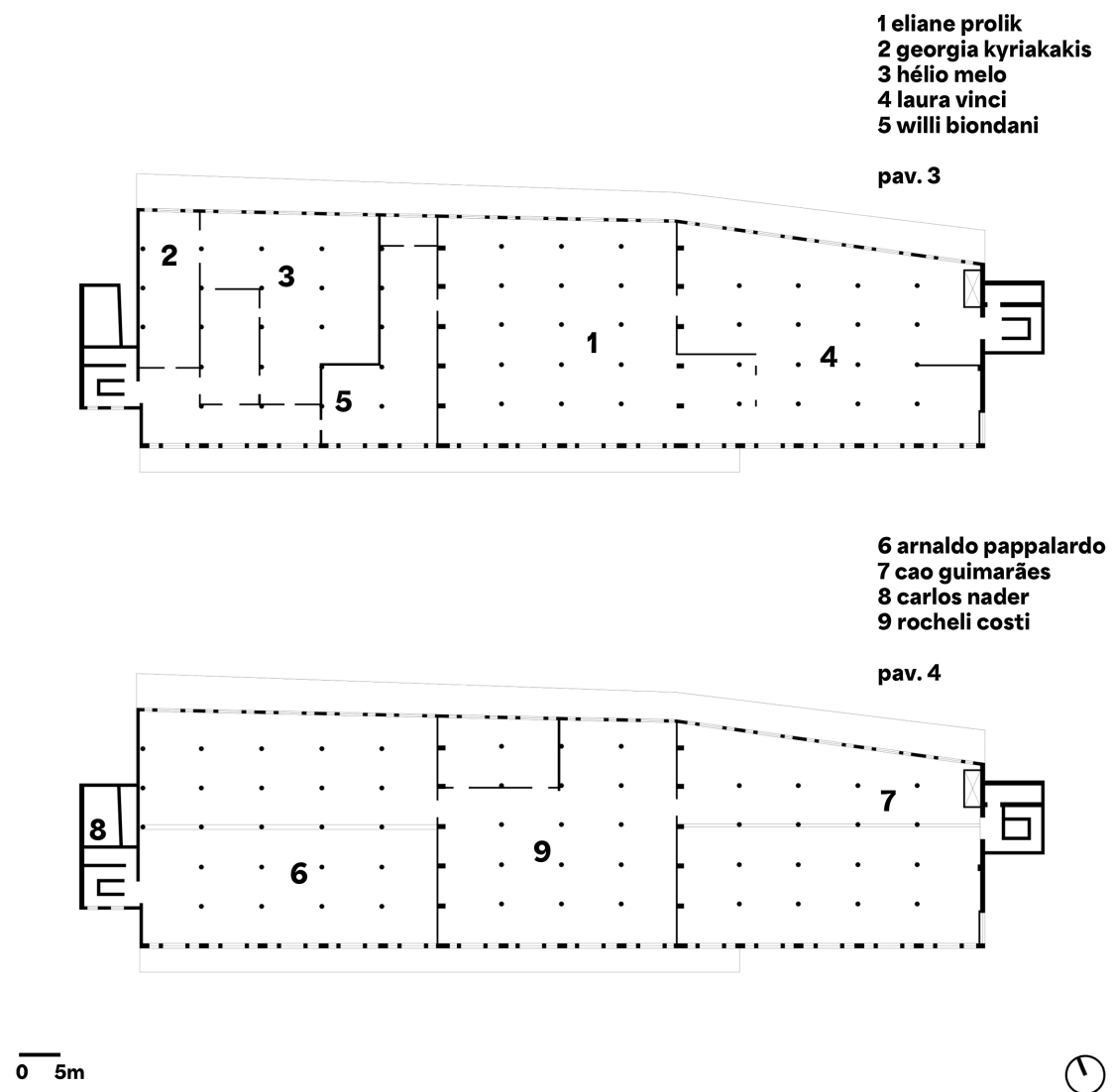
Fonte: Autor, 2025.

Figura 29. Planta baixa dos pavimentos 1 e 2 do Moinho Central.



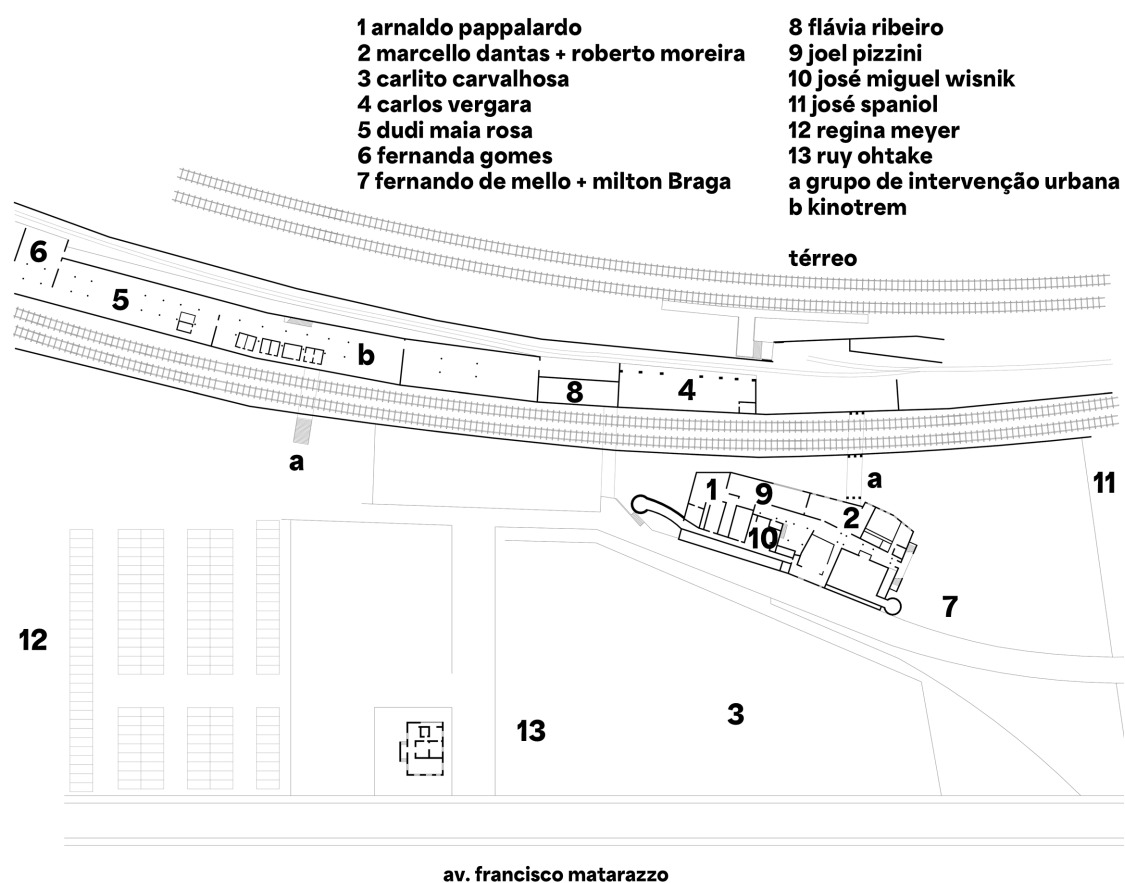
Fonte: Autor, 2025.

Figura 30. Planta baixa dos pavimentos 3 e 4 do Moinho Central.



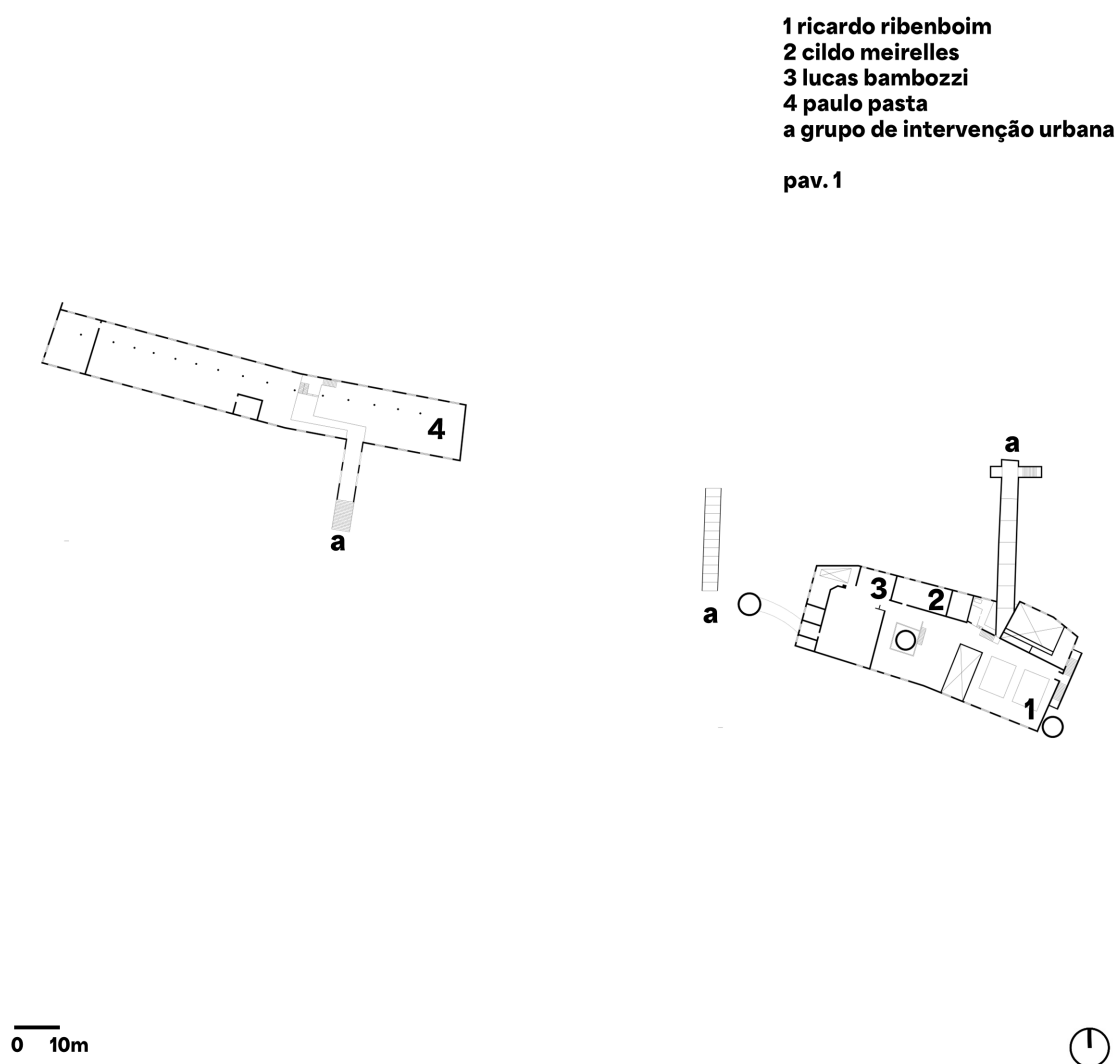
Fonte: Autor, 2025.

Figura 31. Planta baixa do térreo do Complexo Matarazzo.



Fonte: Autor, 2025.

Figura 32. Planta baixa do pavimento 1 do Complexo Matarazzo.



Fonte: Autor, 2025.

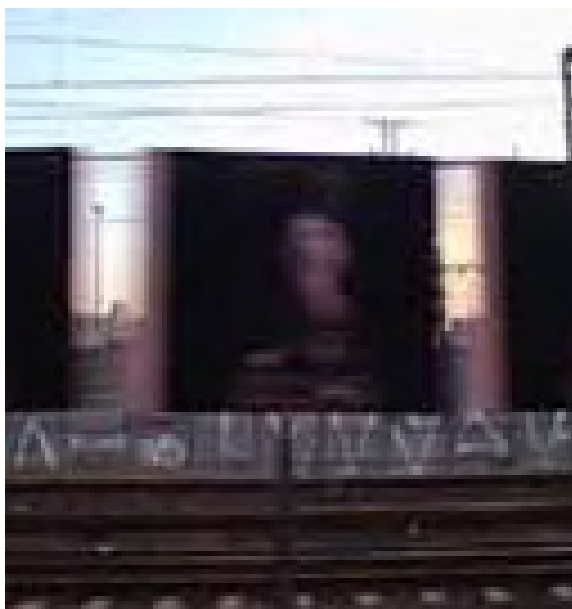
Tabela 7. intervenções do “A Cidade e suas Histórias”.

**ciro pirondi**

organizou 60 postes de luz durante o ramal ferroviária, redesenhando a paisagem com infraestrutura.

**evandro carlos jardim**

mapeou visualmente as áreas marginais da cidade, distribuído como material gráfico dentro dos vagões do trem que circulava na área. utilizou o trem como um meio de circulação de informação e crítica.

**marcos ribeiro**

sequenciou imagens estáticas dispostas ao longo do trajeto do trem, que, vistas em movimento, criam uma ilusão ótica (precursora do cinema), celebrando a memória da ferrovia e do cinema antigo.

**ricardo ribenboim**

criou uma narrativa ao longo do ramal explorando os quatro estados da matéria (gelo, água, pasta e vapor) como metáforas de transformação e passagem, articulando elementos industriais e simbólicos. com intuito de refletir o renascimento dos espaços abandonados, onde o vapor final marca a retomada.



arnaldo pappalardo

exposição fotográfica, fixada diretamente nas superfícies degradadas das ruínas da matarazzo, o que resgata e confronta a memória, utilizando a fotografia como documento e a ruína como moldura para a reflexão sobre o passado urbano.



cildo meirelles

instalação que cobriu as paredes e pisos com a repetição de 7.000 seringas, criando um padrão visual inquietante, e a temática do abandono social, da decadência humana e da indiferença urbana.



angelo venosa*

propôs aberturas nos silos industriais do moinho, buscando tornar visível a tensão entre matéria e estrutura.



cao guimarães

produção e exposição de fotografias com equipamento simples (*low-tech*), enfatizando a espontaneidade do registro, em uma perspectiva íntima e despojada da paisagem urbana, subvertendo a monumentalidade do sítio através da valorização do olhar cotidiano.



carlos nader

utilizou a captação de segredos enviados via e-mail, transmitindo-os ao público por meio do som e luz do código morse, expondo-os ao tempo em que resgata um modo de comunicação.



eliane prolik

escultura processual utilizando chumbo e massa de pão como matéria-prima, expondo as fases de fermentação, solidez e decomposição orgânica, refletindo a temporalidade, o ciclo de decadência.



hélío melo

expos e recontextualizou de calçados coletados na cidade, apresentando-os como vestígios da presença humana.



georgia kyriakakis

instalação que utilizou a ação do calor de lâmpadas para marcar e deformar uma placa de isopor, enfatizando a efemeridade dos materiais, desgaste e a dissolução do tempo.



marcello dantas + roberto moreira

no moinho instalação de dispositivos de segurança, e na matarazzo a disposição de resíduo industrial (tambores de óleo suspensos) e a tecnologia de mídia (monitores de tv em seu interior). o que estabelece um choque dialético entre a memória industrial e a cultura da imagem contemporânea.



laura vinci

induz o escoamento lento de um monte de areia através de um furo na laje, utilizando a força da gravidade e a própria estrutura em ruínas, que expõe a passagem do tempo e da desagregação estrutural.



patricia azevedo

intervenção em superfície utilizando colagens de imagens em negativo, fixadas diretamente nas alvenarias degradadas. o negativo da imagem sugere a inversão da memória ou a revelação de um avesso da história.



nelson félix

intervenção escultórica de extração, onde seções do piso foram recortadas e suspensas por cabos de aço no mesmo espaço. questiona a solidez, transformando o piso em um objeto suspenso, que expõe a fragilidade e a degradação da arquitetura.



rocheli costi

produção e exibição de fotografias de pratos gastronômicos triviais ou comuns, utilizando a arte para recontextualizar o cotidiano alimentar, inserindo o cotidiano e a nutrição em um ambiente de ruína monumental.



paulo mendes da rocha

instalou um elevador no moinho, que atuou como um paradoxo, um símbolo de modernidade e acesso inserido na ruína, questionando o progresso, e o ressaltando como transporte mais utilizado da cidade.



willi biondani

produção e exposição de fotografias em escala 1:1, posicionadas em justaposição ao local exato de onde foram capturadas. a escala real anula a distância entre representação e realidade.



rodrigo andrade

utilizou dormentes de ferrovia (material funcional do sítio) organizados em um volume geométrico rigoroso (cubo), transformando o resíduo funcional da ferrovia em uma forma pura e estática.



carlito carvalhosa

criação de uma instalação escultórica com grandes volumes de massa asfáltica, ressaltando a materialidade e a função do asfalto, transformando o elemento funcional da cidade em um objeto estático, promovendo uma reflexão sobre o resíduo urbano.



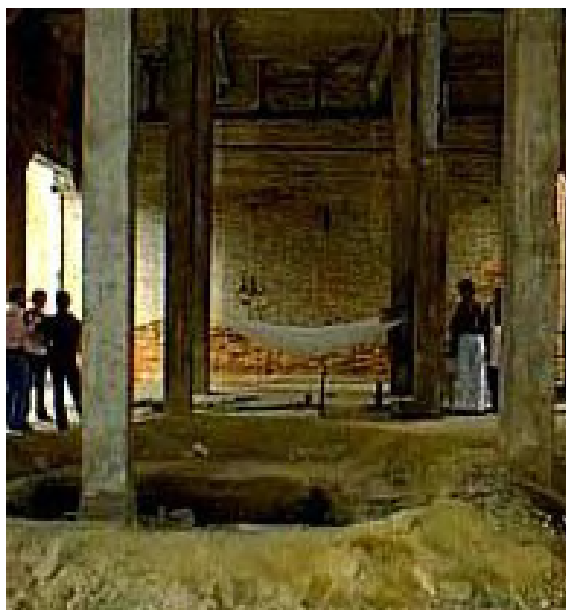
carlos vergara

criação de uma estrutura a partir de ervas medicinais coletadas no próprio ambiente degradado da ferrovia, focando na redescoberta da resiliência da vida e do saber popular (medicinal) no interstício urbano.



dudi maia rosa

construção de uma parede temporária de isopor, material leve e efêmero, posicionada entre as colunas maciças da estrutura de concreto da matarazzo, explorou o contraste de materialidade e o conceito de interrupção/barreira, questionando a solidez e a permanência.



fernanda gomes

intervenção sutil e minimalista baseada na coleta e reordenação de objetos banais e residuais encontrados no próprio sítio de ruínas, valorizando o material descartado.



fernando de mello + milton braga

atuação de grande escala na topografia do terreno, utilizando os processos de escavação e aterramento para moldar o solo, transformando-o em um sítio de reflexão sobre a gênese urbana, o uso do solo e as práticas de construção e abandono.



flávia ribeiro

recobriu de uma seção do piso e de todos os detritos sobre ele com uma camada unificadora de parafina, técnica que congela a cena em uma superfície homogênea, agindo como um sudário material, conservando o estado de ruína.



joel pizzini

propos um cinema sensorial e poético, que revela a memória e o lirismo ocultos nas ruínas da matarazzo. suas imagens, filmadas no próprio local, reconstituem gestos e atmosferas perdidas.



josé miguel wisnik

instalação sonora que utilizou as chaminés da antiga indústria como caixas acústicas naturais, fazendo a música reverberar e preencher o espaço, devolvendo a memória sonora e a alma ao espaço industrial.



josé spaniol

construção de uma estrutura arquitetônica funcional (mirante) no local, utilizando a técnica construtiva tradicional e vernacular da taipa (terra batida), oferecendo um novo ponto de vista sobre a paisagem.



lucas bambozzi

instalação que usou a projeção de vídeo para preencher as fissuras e rachaduras preexistentes no piso, reativando as marcas da degradação.



paulo pasta

intervenção pictórica e arquitetônica que instalou uma janela de cor intensa e contrastante na alvenaria das ruínas, como um ponto de esperança ou contemplação formal em meio à desordem.



regina meyer

implantou um elemento de iluminação e sinalização vertical (farol moderno) no espaço do pátio industrial, servindo como um marco de orientação.



ruy ohtake

instalou uma estrutura inflável e tubular, desenhando um arco leve e orgânico no espaço arquitetônico, como uma porta simbólica, um portal de transição e percepção.

Fonte: Peixoto, 1994; Peixoto, 2012; Site PUC-SP Arte/Cidade; Autor, 2025.

Cildo Meirelles transformou uma sala da Matarazzo ao recobrir suas paredes com milhares de seringas, instaurando uma atmosfera de violência e precariedade ligada ao abandono e usos informais do espaço, assim como Hélio Melo reorganizando os calçados encontrados pela cidade, e Carlos Vergara com sua estrutura com ervas medicinais encontradas na área. O que revela sobretudo, uma análise arqueológica do passado e do presente encontrado. José Spaniol ergueu um mirante de taipa, resgatando a materialidade primordial da construção paulista, enquanto Ruy Ohtake criou um arco inflável tubular, introduzindo formas efêmeras e leves em contraste com a ruína pesada, se assemelhando com o farol de Regina Meyer.

A instalação de um elevador por Paulo Mendes da Rocha no Moinho atualizava o debate sobre reuso e verticalidade, enquanto Laura Vinci, com seu monte de areia que lentamente se esvaía, dava corpo à passagem irreversível do tempo. Essas obras, entre as outras, problematizavam a relação entre história e ruína, recuperando fragmentos do passado industrial, e os usos atuais, e como o espaço foi encontrado e os transformaram em signos poéticos e críticos. A reativação logística das linhas férreas e a desocupação de áreas informais para viabilizar o evento demonstram como a memória industrial da cidade se

entrelaçava com tensões sociais contemporâneas, revelando a dificuldade de conciliar preservação, revitalização e justiça social.

2.5.3 Reverberações depois do “Arte/Cidade” 3

Diferente dos outros eventos, esse terceiro exigiu um certo controle da dinâmica da visitação, algo normal se levarmos em conta que o grupo estava lidando com um espaço que contém os seus riscos perante a edificação e a sociedade que ocupava e ocupa esse território, além dos deveres diante dos patrocinadores. “A Cidade e suas Histórias” ocasionou uma expectativa e, por consequência, mais visitantes, mais análises e mais críticas. Muitas das contestações estão relacionadas à falta de exploração do processo logístico para realização das intervenções, a manutenção do formalismo e da poética correlacionados a arte, deixando de lado a possibilidade de discutir a falta de investimento naquelas áreas, a ação do mercado imobiliário, e o descaso para com a infraestrutura das companhias de trem. Como afirma o próprio curador Peixoto (2005), quando diz, “a gente perdeu grandes oportunidades de fazer discussões mais a fundo a respeito dos projetos existentes para aquela área do ponto de vista urbanístico. (...) poderia ter sido politicamente mais audaz (...)” (in. Souza, 2011, p. 114).

O crítico Lorenzo Mammi (1997) ressalta o fato interessante de se ter acesso a área interna das indústrias e trens, que sempre estão ali, mas não são vistos, porém declara que o impactado das obras são quase nulos, e compara as ruínas como a “descoberta da cena do crime, a exumação do cadáver é tão impactante que não deixa espaço para comentários. As obras ficam à margem” (In: Peixoto, 2012, p. 283). Precisamos entender que por mais que as intervenções artísticas tenham ficado à mercê do contexto histórico e físico das ruínas industriais, elas atuaram como um chamariz para visitação desses locais, conjuntura que provavelmente não aconteceria se fosse ofertado apenas meios seguros para transitar entre as edificações. Neste contexto, de fato as intervenções não exploraram os discursos que poderiam, contudo, destacamos que a arte e a cultura possuem méritos para revelar potencialidades.

A preocupação que surge sobre essa configuração de evento é que não se explora de fato, utilizando-se de discursos artísticos, questões sociais urbanas nestas áreas, pois corre-se o risco de “convertê-las em atrações do grande “museu ampliado” na cidade-evento globalizado” (Souza, 2011, p. 118). Uma dinâmica que requer atenção, particularmente se

olharmos como a falta de discurso a respeito da retirada dos ocupantes do Moinho Central, situação na qual “(...) não houve debate público sobre os termos na qual está se deu, quais seus significados e quais as implicações éticas envolvidas” (Souza, 2011, p. 118). Observamos, segundo as reportagens daquela época, que esse terceiro evento foi um significativo desafio para o grupo, pois ele se propôs a desenvolver uma prática junto a um trecho ferroviário da cidade de São Paulo. E não era apenas um trecho, era um território carregado de simbolismos e sentimentos.

A terceira edição do Arte/Cidade revela de modo contundente a potência e, ao mesmo tempo, as fragilidades de um projeto que buscava articular arte, memória urbana e territórios marcados pela decadência industrial. O espaço escolhido, as ruínas das antigas indústrias Matarazzo, e o Moinho Central, eram apresentados como uma das áreas “mais deterioradas da cidade” após a derrocada do transporte ferroviário e da atividade produtiva que antes sustentava a região. Como afirmou Nelson Brissac Peixoto, “as indústrias se foram, mas deixaram uma chaga na cidade” (Fioravante; Folha de São Paulo, 1997). Essa imagem de ferida urbana sintetiza a intenção do projeto: não apagar os vestígios de abandono, mas ativá-los como matéria para a criação artística.

Nessa perspectiva, a proposta consistia em “extrair dessas ruínas a força que aponta para o futuro”, como destacou Brissac, em oposição a qualquer tentativa de higienização ou museificação dos espaços. O curador defendia que “o projeto foi além da epiderme dos espaços e entrou em suas estruturas” (Fioravante; Folha de São Paulo, 1997). Contudo, essa ambição encontrou resistências tanto materiais quanto simbólicas. A chuva, elemento imprevisto e inevitável, interferiu já na abertura do evento, esvaziando intervenções ao ar livre como a instalação de Ruy Ohtake. O próprio curador ironizou: “a chuva faz parte. Se não chovesse, seria uma produção perfeita. E quem está na chuva...” (Ryff; Folha de São Paulo, 1997). Essa dimensão incontrolável reforça o caráter processual da mostra, descrita por Brissac como um verdadeiro *work in progress*.

O uso do Kinotrem, com seus quatro vagões reformados ligados a duas locomotivas, não apenas estabeleceu uma experiência singular de deslocamento entre os pontos da exposição, mas também evocou simbolicamente a memória dos trens soviéticos da década de 1930, que uniam cinema, mobilidade e ideologia. O gesto de trazer de volta os trilhos como eixo artístico obrigou companhias ferroviárias como CPTM, Fepasa e RFFSA a

adaptarem seus ramais (Fioravante; Folha de São Paulo, 1997), revelando como a arte pode tensionar a própria lógica urbana.

Entretanto, a grandiosidade da proposta também evidenciou limitações organizacionais. As reportagens destacaram a ausência de sinalização adequada, a desinformação dos monitores e até a omissão de nomes de artistas em materiais de divulgação, como no caso de Maurício Ianês, cuja performance *Apófase* não constava no folheto oficial (Ryff; Folha de São Paulo, 1997). Além disso, as dificuldades de acessibilidade e segurança se tornaram alvo de críticas severas: “fizemos até uma carta para ser distribuída para os deficientes... Não é de nossa capacidade reformar esses espaços para padrões contemporâneos de convivência” (Fioravante; Folha de São Paulo, 1997), justificou Brissac, evidenciando a tensão entre preservação da ruína e democratização do acesso.

A fala de Peixoto revela uma contradição inerente: de um lado, a potência transformadora de ocupar edifícios de grande valor histórico e simbólico; de outro, a precariedade estrutural que limita o acesso universal e expõe como essas construções, concebidas no início do século XX, foram erguidas em um período em que “a preocupação com os deficientes não existia” (Fioravante; Folha de São Paulo, 1997). A justificativa evidencia tanto os entraves materiais e financeiros, mesmo diante de um orçamento de R\$ 4 milhões, quanto os dilemas éticos de promover a democratização da arte em espaços que, paradoxalmente, permanecem excludentes.

Outra crítica encontrada ao longo do levantamento das reportagens, emergiu da participação de estudantes de arquitetura da USP, liderados por Renata Motta, filha do então ministro das Comunicações. Com um orçamento de R\$ 350 mil e o patrocínio de empresas vinculadas ao pai da arquiteta, o grupo foi responsável pela intervenção de maior escala do evento, o que levantou questionamentos sobre privilégios e patrocínios associados à elite política (Carvalho; Folha de São Paulo, 1997). Essas disputas apontam para as contradições do projeto, enquanto pretendia subverter a ordem urbana por meio da arte, também se aproximava de lógicas de poder e exclusão. Críticas mais contundentes acusaram o Arte/Cidade 3 de elitismo, segregação e desrespeito às normas de acessibilidade. Em tom incisivo, Paiva (Folha de São Paulo, 1997) afirmou que o evento “nadava contra a corrente dos novos projetos arquitetônicos urbanos que defendem a liberdade de acesso a todos”, lembrando ainda que os sem-teto que ocupavam as ruínas foram removidos para dar lugar à arte burguesa. Tal crítica problematiza a contradição central do projeto, ao

mesmo tempo que evocava ruínas como potência estética, invisibilizava os corpos marginalizados que habitavam esses espaços.

O terceiro evento do Arte/Cidade foi alvo de críticas, sobretudo no que se refere à sua dimensão social e ao modo como lidou com a população diretamente afetada pela ocupação do espaço. Paiva (Folha de São Paulo, 1997), apontou que a proposta artística, ao invés de ampliar a experiência urbana e democratizar o acesso, acabou por restringi-lo, revelando uma contradição em relação ao discurso arquitetônico e cultural contemporâneo que preza pela inclusão. Conforme relatado, “os novos caminhos do Arte/Cidade 3 excluem parte da população. Nadam contra a corrente dos novos projetos arquitetônicos urbanos que defendem a liberdade de acesso a todos” (Paiva; Folha de São Paulo, 1997).

A crítica ressalta ainda o caráter elitista da intervenção, ao relacioná-la ao comportamento de uma “elite riquinha paulistana” que, “na sua arrogância, se aproveita da boa vontade da população para expor suas excentricidades” (Paiva; Folha de São Paulo, 1997). O jornal evidencia que o espaço foi previamente esvaziado dos sem-teto que ali residiam, revelando como a ação artística, ao invés de dialogar com a realidade social do local, teria contribuído para a sua invisibilização. Esse aspecto torna-se ainda mais polêmico quando se observa que parte do financiamento do projeto foi viabilizada com recursos públicos, o que intensificou a acusação de “irresponsabilidade” dos organizadores.

Dessa forma, a reportagem sugere que o Arte/Cidade 3 configurou-se como um evento contraditório: ao mesmo tempo em que se pretendia moderno e inovador, reproduziu práticas de exclusão, sendo caracterizado por Paiva (Folha de São Paulo, 1997), como uma experiência que “de arte, tem a arrogância. De moderno, tem a intenção”. Essa leitura crítica evidencia não apenas a tensão entre arte e espaço urbano, mas também a frágil linha que separa a experimentação estética da reprodução de dinâmicas de desigualdade e segregação. A força do evento residiu justamente em expor as tensões que atravessam a cidade contemporânea: entre abandono e revitalização, entre arte e política, entre ruína e futuro. Como sintetizou Brissac, “nosso trabalho foi extrair dessas ruínas a força que aponta para o futuro” (Fioravante; Folha de São Paulo, 1997), ainda que esse futuro se apresentasse repleto de contradições.

O terceiro evento representou um empreendimento complexo e desafiador ao propor uma intervenção artística em um trecho ferroviário carregado de significado para a história da urbanização de São Paulo. A própria escolha de um território sob uma outra

dinâmica como palco da intervenção levantou questionamentos sobre as potencialidades não exploradas pelo grupo. Apesar da visão otimista de Peixoto frente aos atrasos, e outras questões, as reportagens da época indicam que o evento gerou um debate intenso sobre as implicações sociais e econômicas da arte no espaço urbano, levantando o questionamento de quais são os limites para que uma ruína possa ser revisitada sem que haja um processo de “restauro”, e principalmente, quais são os limites que intervenções artísticas possuem dentro de discussões urbanísticas.

O Arte/Cidade buscou explorar a memória produtiva da cidade e a transformação de seus territórios. Entretanto, a própria realização do evento evidenciou tensões significativas. A necessidade de articulação com múltiplos patrocinadores, as dificuldades logísticas e, sobretudo, a remoção de moradores presentes nas áreas ocupadas revelam os limites e ambiguidades da proposta. Nesse sentido, mais do que simplesmente evidenciar contradições urbanas, o evento acabou incorporando essas contradições em sua própria constituição. A experiência mostrou tanto o potencial, quanto os conflitos envolvidos na utilização de grandes infraestruturas urbanas como suporte para intervenções culturais.

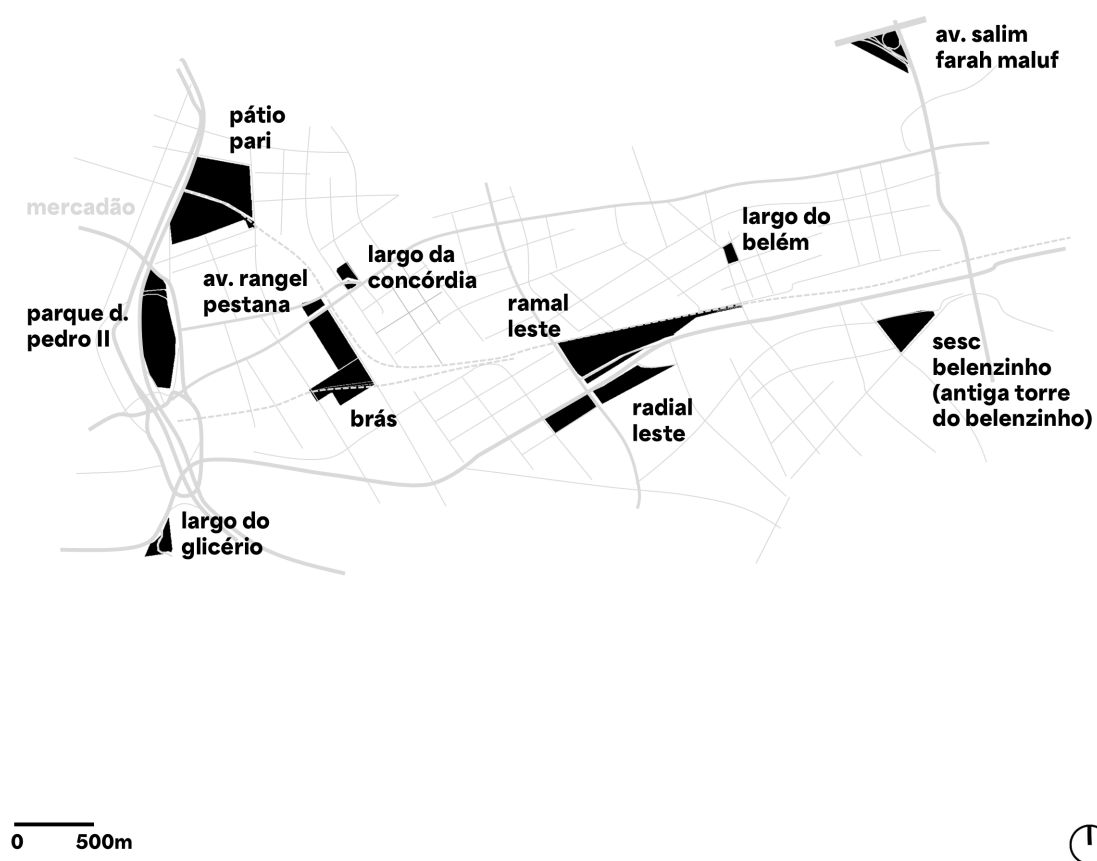
2.6 O Quarto: Zona Leste de 2002

O quarto e último evento organizado pelo grupo Arte/Cidade refere-se a uma área de mais de dez quilômetros quadrados de extensão da cidade de São Paulo, a Zona Leste. Esse território aumenta de forma significativa a área de atuação do grupo, ao mesmo tempo em que observamos a incorporação de participantes internacionais. Em 2002 ocorre o último evento do Arte/Cidade na cidade paulistana, denominado “Zona Leste”, ocupando nove localidades, sendo elas; uma próxima a estação de metrô Brás, o Parque D. Pedro II, Largo da Concórdia, Largo do Glicério, Largo do Belém, o bairro Pari, a Avenida Radial Leste, a Avenida Salim Farah Maluf, o Ramal Ferroviário Sudoeste e a antiga torre de tecelagem do Belenzinho (Moinho Santista), hoje o SESC Belenzinho (Peixoto, 2011) (Figura 33).

2.6.1 A História do Lugar: o Leste paulistano

A Zona Leste é uma das regiões de maior relevância para a capital paulista, muito pelo fato dela ser um polo industrial da cidade, comportando um grande contingente populacional e uma série de subcentros.

Figura 33. Mapa esquemático dos locais ocupados pelo “Zona Leste”.



Fonte: Autor, 2025.

Local tão importante quanto à própria região central, a Zona Leste sofreu com o processo de desindustrialização na década de 1940, o que lhe inferiu certos problemas de infraestrutura. Diferente do que estava acostumado, o evento se via diante de uma região ocupada de modo informal. A zona leste passou por “esvaziamentos e desconfiguração do espaço público por grandes intervenções viárias” (Souza, 2011, p. 131). A região foi palco de imigração de italianos, libaneses, sírios e mais recentemente de chineses, ocupando a área com usos habitacional ou comercial.

Após a perda de seu caráter fabril, a região enfrentou um longo período de falta de investimento, situação concomitante ao processo de implementação de densos sistemas de transportes rodoviários e férreos. Neste momento de mudanças surgiu a necessidade de certos grupos sociais ocuparem essa região, ocasionando ocupações habitacionais irregulares, o comércio de rua, ou seja, meios informais de ocupação dos limites urbanos. A população afetada pela falta de investimento e oportunidades nesta parte da cidade acabou desenvolvendo as suas próprias ferramentas. Através de “artefatos, veículos, barracas de vendas, arquiteturas de moradia precária: uma parafernália para deslocamento e assentamento, um ferramental de sobrevivência em situações urbanas críticas” (Peixoto, 2011, p. 14).

A Zona Leste de São Paulo começou a ser ocupada ao longo do antigo caminho que levava ao Rio de Janeiro, um eixo que concebido pela ferrovia Central do Brasil no final do século XIX. Essa estruturação criou uma divisão clara entre a "cidade das elites" e a ocupação periférica de trabalhadores, que se estabeleceram em loteamentos irregulares, casas autoconstruídas e conjuntos habitacionais na região leste. Essa segregação foi acentuada pela barreira industrial formada ao longo da ferrovia Santos-Jundiaí (Rolnik; Frugoli Jr., 2001).

A Estrada de Ferro Central do Brasil foi o catalisador para o "descobrimento" e o desenvolvimento dos subúrbios a leste do centro de São Paulo. Áreas antes consideradas desabitadas, como Penha, Itaquera e Lajeado, gradualmente se transformaram em núcleos urbanos ao longo da via férrea. O bairro do Brás foi um dos primeiros a emergir, impulsionado pelo alargamento das vias e a construção de sua estação (Vieira de Oliveira, 2016). Inicialmente, o povoamento próximo às ferrovias foi impulsionado por funcionários da Estrada de Ferro e pelos primeiros imigrantes. Essas comunidades se dedicavam à agricultura de subsistência e ao pequeno comércio local, produzindo produtos de acordo

com técnicas trazidas de seus respectivos países (Vieira de Oliveira, 2016). A partir da década de 1940, a cidade passou por transformações significativas. Com o aumento do valor dos terrenos e imóveis no centro, as indústrias começaram a migrar para bairros como Brás, Belém e Mooca, localizados às margens das ferrovias. Essa migração impulsionou uma urbanização focada na ocupação industrial e na construção de moradias operárias, atraindo grande parte da população e imigrantes devido aos baixos preços de casas e loteamentos, além do fácil acesso ao transporte ferroviário (Vieira de Oliveira, 2016).

O crescimento populacional no Leste foi intenso e, sem um planejamento urbano adequado, resultando em periferias entre outros problemas urbanos. Enquanto as regiões mais valorizadas próximas ao centro recebiam investimentos em infraestrutura, os subúrbios se desenvolviam de forma precária, com autoconstrução de moradias, ocupação de áreas irregulares, em alguns casos próximos a rios e córregos, e uma chegada tardia de serviços básicos (Vieira de Oliveira, 2016). Essa ocupação de áreas antes pouco habitadas, está intrinsecamente ligada à industrialização consolidada ao longo das ferrovias. Somada a isso, a ineficiência das políticas públicas e do planejamento urbano, que beneficiaram apenas uma parte da cidade, moldando as características da região leste de São Paulo (Vieira de Oliveira, 2016).

Na década de 1960, a construção da Radial Leste, e na década de 1970, a implantação da linha Leste do metrô, consolidaram a direção Leste-Oeste como o principal eixo estruturador da Zona Leste. Essa formação reflete um histórico de exclusão territorial em São Paulo, onde o poder público concentrou investimentos no centro expandido, protegendo o patrimônio imobiliário das classes mais ricas, enquanto na periferia priorizou investimentos em infraestrutura de transporte para a população trabalhadora, transformando a região em uma "cidade-dormitório", carregada de infraestruturas modais (Rolnik; Frugoli Jr., 2001).

Com o tempo, a urbanização da Zona Leste acompanhou o crescimento populacional, especialmente da população de baixa renda. No entanto, o aumento da verticalização nas décadas de 1980 e 1990 em lançamentos residenciais resultou na diminuição da população moradora e na realocação de moradores para periferias mais distantes (Figura 34 e 35).

Figura 34. Zona Leste 1.



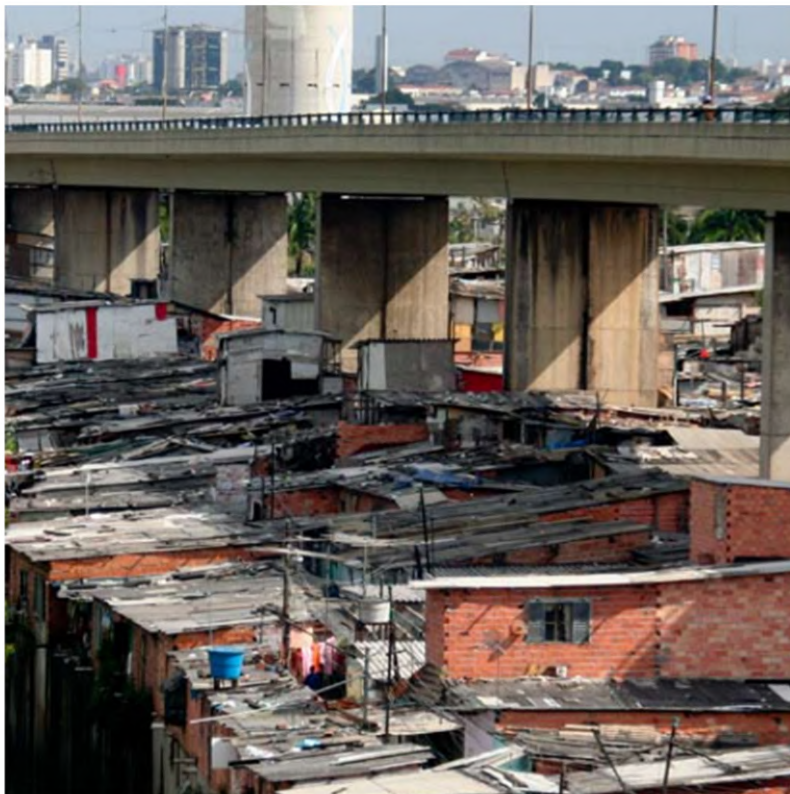
zona leste, sistema viário



zona leste, moradia informal em meio ao sistema viário

Fonte: Peixoto, 2011, pp. 21, 60.

Figura 35. Zona Leste 2.

**zona leste, moradia informal****zona leste, moradia informal**

Fonte: Peixoto, 2011, pp. 62 e 66.

Enquanto o centro e os enclaves de alto padrão na Zona Leste (como Tatuapé), e Zona Norte (Santana) se verticalizam em condomínios fechados, as periferias sofreram com o adensamento dos lotes e o aumento da favelização, intensificando a precariedade e a exclusão social (Rolnik; Frugoli Jr., 2001). A intensa desindustrialização de São Paulo a partir dos anos 1980, com a diminuição da participação da indústria na região, levou ao aumento do desemprego e à liberação de áreas industriais. Embora essas áreas possam ser repovoadas para usos residenciais, comerciais e de lazer, a chegada de grandes empreendimentos comerciais como shopping centers e hipermercados, acabou fragmentando o tecido urbano-social, criando enclaves e impactando negativamente os centros comerciais tradicionais (Rolnik; Frugoli Jr., 2001).

A análise do próprio Arte/Cidade (Site Arte/Cidade, 2002), destaca que a desindustrialização e a dinâmica da metrópole contemporânea geraram para a Zona Leste durante a década de 1990 terrenos-vagos, espaços indefinidos e incertos refletindo a instabilidade do tecido urbano. Essas "ilhas de vazio" estão fora dos circuitos produtivos da cidade, sendo remanescentes de processos de reconfiguração territorial em larga escala. O processo de desativação e subutilização de locais, somado à periferização de áreas marginalizadas por vias expressas, cria uma desordem. Isso resulta no acúmulo de construções abandonadas, fábricas vazias e áreas de demolição transformadas em estacionamentos. São espaços à espera, como galpões industriais que viram depósitos, ou espaços intersticiais ocultos e quase imperceptíveis (Site Arte/Cidade, 2002).

Durante décadas houve movimentos de reestruturação da produção industrial organizada naquela região. A criação de polos industriais alterou a logística organizada na cidade de São Paulo, transformando certos locais e modais subutilizados. Nesse contexto surgem alternativas para a reestruturação regional, substituindo o caráter industrial do centro urbano, assim como as suas ferramentas, ocasionando o abandono das antigas zonas industriais.

O processo de remoção das indústrias das áreas gerou a formação de terrenos vagos que não se adequaram a modernização que vinha sendo implementada, isto é, um território sem função ou subutilizado. A falta de função em determinados locais ocasiona a ocupação informal, seja ela de caráter residencial ou comercial, estabelecendo outro modo de organizar e pertencer ao espaço, contrariando o planejamento urbano e arquitetônico formal (Peixoto, 2011) (Figura 36 e 37).

Figura 36. Zona Leste 3.



zona leste, catadores



zona leste, comercio informal

Fonte: Peixoto, 2011, p. 64.

Figura 37. Zona Leste 4.



zona leste, moradia informal em meio ao viaduto



zona leste, moradia informal em meio ao viaduto

Fonte: Peixoto, 2011, pp. 69 e 71.

O processo de análise territorial passa pelo mapeamento de uma região que participou do princípio de industrialização no início do século XX da cidade de São Paulo, atravessada por um momento de abandono e falta de investimento, que a partir da década de 1980 formam-se favelas, comércio informal, moradores de rua, acontecimentos oriundos da falta de identidade no local, além edificações industriais vazias, áreas ferroviárias desativadas, e o grande contingente de viário. Neste horizonte se contextualiza a investigação do quarto evento.

Não somente apresentando a importância da Zona Leste para a (re)configuração da cidade e da região metropolitana em si, mas observando as ações institucionais e econômicas que ocasionaram problemas urbanos e como os habitantes se adaptam a essas transformações.

As intervenções observaram as ações alternativas e as potencialidades de adaptação da população em locais específicos com o intuito de instrumentalizar seus agentes. A Zona Leste de São Paulo, uma região vital para a capital, evoluiu de um polo industrial do início do século XX, impulsionado pela ferrovia, para uma área marcada por desafios de infraestrutura e ocupação informal após a desindustrialização na década de 1940.

Atraindo imigrantes e trabalhadores de baixa renda, a região desenvolveu-se de forma precária devido à falta de planejamento urbano e investimento público, resultando em segregação social, autoconstrução e favelização. A construção de grandes vias e linhas de metrô transformou-a em uma cidade-dormitório, e a desindustrialização dos anos 80 deixou para trás áreas subutilizadas, que foram ocupadas informalmente pela população, criando um tecido urbano fragmentado e complexo, onde os moradores se adaptaram para sobreviver.

2.6.2 O “Arte/Cidade” Zona Leste

O projeto *BrásMitte*, como comentado anteriormente, desenvolvido em meio a terceira mostra, surge mediante a iniciativa de juntar artistas, arquitetos e teóricos brasileiros, alemães e suíços para se discutir dois bairros semelhantes em sua configuração, o Brás, na Zona Leste de São Paulo, e o *Mitte* em Berlim. Com um *workshop* que aconteceu em 1996, iniciou a discussão referente às potencialidades para traçar um paralelo entre os dois bairros.

O Brás foi o primeiro bairro industrial, em conjunto com o bairro Pará, instalados na região Leste que se converteram em áreas centrais devido ao processo de expansão que a cidade passava em 1900.

A região foi marcada por grandes eixos ferroviários e rodoviários, depois pelo abandono das edificações industriais e conjuntos habitacionais, gerando, assim, um vazio urbano. O bairro *Mitte*, situado na cidade de Berlim, Alemanha, estava conformado por ruínas e espaços abandonados oriundos das articulações políticas comunistas da Alemanha Oriental. Com isso, o foco era identificar as semelhanças morfológicas resultantes da descontinuidade da produção do espaço. A partir de debates, palestras e visitas (Souza, 2011).

A preparação ocorreu a partir de 1997, em três fases: analisando o espaço urbano da região, selecionando situações críticas e, por fim, desenvolvendo os projetos de intervenção. Todos os participantes visitaram o local e auxiliaram no mapeamento dele. Esse momento foi composto por estudos pessoais, sociais e estruturais das edificações ocupadas. Tinha-se como intenção “produzir uma cartografia urbana intensiva, que evidencie a complexidade e a dinâmica da área, a diversidade das formas de ocupação e a potencialidade das práticas sociais existentes” (Peixoto, 2011, p. 75).

O projeto não obteve continuidade devido interferências políticas nestes bairros. Durante o ano de 1999 o *Mitte* passou por um processo de recuperação que o transformou em uma área cultural de Berlim. No caso do Brás, no mesmo ano, seria apresentada uma proposta de uma grande edificação com a promessa de recuperação do Parque Dom Pedro II e da Zona Cerealista do Pará e, conseqüentemente, observaríamos o apagamento de mais um patrimônio industrial. No fim, o empreendimento foi barrado pela gestão Marta Suplicy (Souza, 2011). Mesmo não tendo se concretizado como se esperava, o laboratório desenvolvido no *BrásMitte* embasou a quarta intervenção.

O evento foi composto por participantes dos eventos anteriores, mais alguns integrantes internacionais. Diferente dos anteriores, não se realizou debates entre os artistas, sendo discutidas as intervenções somente com o curador, Nelson Brissac Peixoto. Por mais que o levantamento urbano tenha sido concluído em 2000, considerando a iniciativa e os levantamentos do *BrásMitte*, o quarto evento seria iniciado em 2002 devido à falta de verba.

Ricardo Ohtake não fazia mais parte do corpo de preparação do Arte/Cidade. Sendo assim, o auxílio institucional veio mediante a iniciativa do grupo Serviço Social do Comercio, o SESC (Souza, 2011). O grupo Arte/Cidade foi reduzido, passando a contar apenas com o curador Nelson Brissac, a coordenadora de mídias Giselle Beiguelman e o engenheiro Ary Perez. As localidades foram selecionadas de acordo a sua relevância histórica e os problemas que surgiram com o tempo, além da própria observação dos participantes.

Importante mencionar que o projeto de adaptação da Torre do Belenzinho, concebido pelo escritório de arquitetura UNA, propôs a requalificação, buscando simultaneamente valorizar as qualidades espaciais originais, estabelecendo uma nova relação de abertura com o tecido urbano. A proposta arquitetônica partiu da ideia de dissolver as fronteiras entre o espaço público e o privado, transformando o edifício em um território permeável e dinâmico, em diálogo direto com a cidade e com as práticas artísticas que ali ocupariam.

Os arquitetos atuaram na criação de percursos que conectam diferentes acessos, na demolição de anexos para a formação de um largo público e na reorganização interna das circulações, de modo a integrar o espaço construído ao entorno (Peixoto, 2011; Una, 2002).

Essa estratégia reforça o caráter experimental e processual do projeto, no qual a arquitetura não busca impor-se como forma, mas servir como suporte às transformações provocadas pelas obras dos artistas. A intervenção se equilibrou entre gestos radicais, como a abertura de grandes vãos, escavações e demolições, e a delicadeza de preservar a força expressiva da estrutura original, mantendo visível a memória fabril do edifício (Peixoto, 2011; Una, 2002).

Diferente dos outros eventos, as intervenções observaram a necessidade de realizar diálogos intensos com o poder público, ambulantes e comunidades de moradia informal, moradores de rua e até mesmo com grupos ligados a tráfico de droga (Souza, 2011). Mesmo com a intensa atuação do grupo, foi desenvolvido um outro levantamento urbano realizados por Renato Cymbalista, Paula Santoro e Elísio Yamada, onde tiveram como princípio espaços reorganizados devido à implantação de vias de transporte, realocação de atividades produtivas, desativação de equipamentos industriais e a ocupação informal, ou seja, locais exemplares dos processos urbanísticos desenvolvidos na região levando em consideração a complexidade espacial e social (Peixoto, 2011).

As negociações com a informalidade passaram a ser o foco do discurso. Apesar de pedidos para a obtenção de veículos destinados aos visitantes, a coordenação teria como foco a possibilidade de explorar os locais. Assim como no segundo evento, “A Cidade e seus Fluxos”, não seria desenvolvido um caminho único. A ideia era de propor no tecido urbano algumas intervenções, sugerindo aos interessados e passantes explorar aquela conjuntura, deslocando os consumidores de cultura dos lugares convencionais para dentro de um contexto habitacional real.

As intervenções “Zona Leste” tiveram como prerrogativa análises referentes a informalidade da ocupação do espaço urbano, entendendo que em determinados momentos exigem adaptabilidade do ser a partir das ferramentas e do local instruídos a ele. Neste contexto, se identifica as potencialidades da observação e do saber-fazer, e como essa realidade é a consequências da própria paisagem na qual a cidade se configura, criando uma força e resistência contrária aquela imposta num primeiro momento. Como afirma Peixoto (2011, p. 33) “apropriações do espaço urbano, de inventar novos usos para objetos e edificações, não contidos no desenho original das estruturas”.

O evento se configura, assim, a partir do momento que se determina intervenções capazes de transcender a locação imediata e dialogar com toda a configuração da metrópole, desviando o olhar da monumentalidade construída pela globalização, novas tecnologias e marketing, que regem o planejamento urbano contemporâneo, para voltar o olhar ao ambiente construído, refletindo a adaptabilidade dele pela população local.

Observamos um movimento crescente nos locais de atuação, acréscimos de escalas no decorrer no tempo. É interessante mencionar que o fato deste último evento acontecer na Zona Leste, uma região extensa em dimensões territoriais e expressiva em seu número populacional, o olhar do grupo se volta para a escala do indivíduo. Os participantes condicionaram suas respectivas interpretações para a população local, por mais que o local de atuação tenha sido uma macrorregião. Com vinte e seis participantes, as intervenções ganharam o contexto social, deixando de ser algo pragmático, a arte pela arte, pontuando em momentos oportunos análises nos campos filosóficos, lúdicos e visuais.

Os atuantes propuseram a alteração no cenário cotidiano, assim como os eventos anteriores. Contudo neste último, as intervenções se manifestaram em ações sociais, modificando a paisagem e diretamente a vida dos moradores dessa região. Nesse processo de análise para realização das obras artísticas se entende que as próprias práticas de

ocupação emergentes naquele local já se configuram como princípio de práticas urbanas, ou seja, apropriação do local desvinculado dos planejamentos político e econômico delimitados pelos órgãos regentes, uma ação dinâmica de relações (Tabela 8 e 9).

Tabela 8. Lista de participantes do “Zona Leste”.

participantes	atuação	local
krzysztof wodiczko	artista	parque d. pedro II
rem koolhaas*	arquiteto	parque d. pedro II
casa blindada	artistas	pátio pari
vito acconci	arquiteto	largo do glicério
carlos vergara	fotógrafo	estação brás
schie 2.0 + urban fabric	arquitetos	av. rangel pestana
mauricio dias + walter riedweg	artistas	largo da concórdia
marco giannotti	artista	largo do belém
josé wagner garcia	arquiteto	av. salim farah maluf
angelo venosa	escultor	ramal leste
josé resende	escultor	ramal leste
dennis adams*	artista	av. radial leste
giselle beiguelman	artista	av. radial leste
ana maria tavares	artista	torre belenzinho
ary perez	artista	torre belenzinho
avery preesman	artista	torre belenzinho
carlos fajardo	artista	torre belenzinho
carmela gross	artista	torre belenzinho
cássio vasconcellos	fotógrafo	torre belenzinho
hannes forster	artista	torre belenzinho
hermann pitz	artista	torre belenzinho
nelson felix	artista	torre belenzinho
regina silveira	artista	torre belenzinho
waltercio caldas	escultor	torre belenzinho

Fonte: Autor, 2025.

Tabela 9. Lista de participantes do “Zona Leste”, que atuaram em mais de um local.

participantes	atuação	local
antoni muntadas	artista	parque d. pedro II pátio pari estação Brás largo do glicério torre do belenzinho
atelier van lieshout	escultura + design	pátio pari largo do glicério estação brás largo da concórdia

Fonte: Autor, 2025.

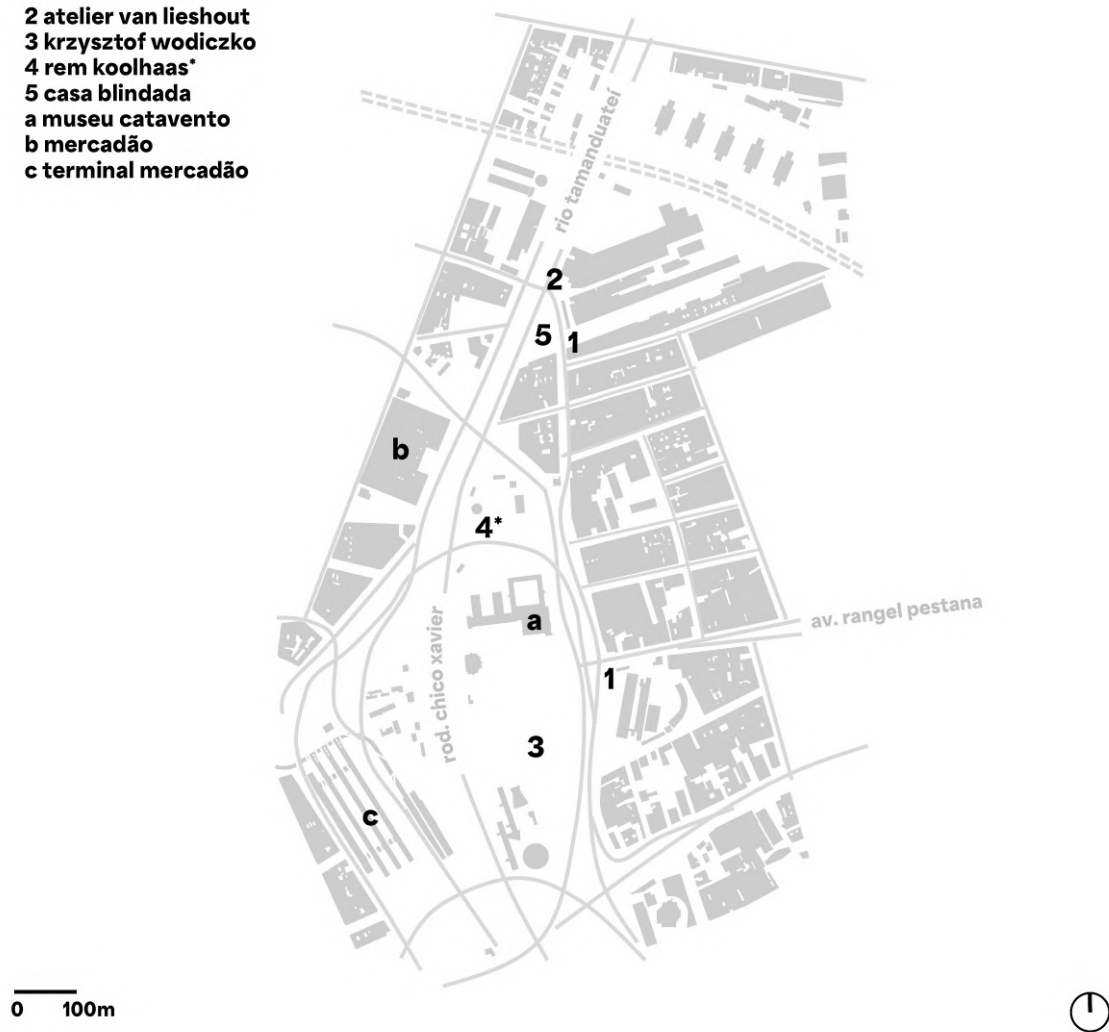
Peixoto (2011, p. 83), interpreta como práticas sociais que criam e consolidam um repertório arquitetônico distinto, juntamente com instrumentais próprios de produção e comunicação para as populações que as adotam, ou seja, “uma urbanização informal. Estes espaços intersticiais indicam o potencial de outro modo de organização em escala global de São Paulo”. Até aquele período podemos observar que as intervenções em arquitetura e urbanismo estavam associadas ao formalismo e as normatizações, se relacionando de maneira reticentes com o informalismo das ocupações urbanas.

Souza (2011) questiona até que ponto os participantes informais teriam compreensão das atividades ali realizadas e de que maneira as intervenções efêmeras produzem alguma melhoria direta na população, ressaltando até mesmo que as relações construídas com os habitantes podem contribuir no firmamento do discurso para legitimar uma iniciativa artística experimental.

Aqui, destacamos o fato de que os participantes não possuíam uma relação direta com espaço, não saberiam identificá-lo a partir de um olhar de convivência, podendo propagar constrangimento aos habitantes, transformando-os em tema e não necessariamente em agentes. Souza (2011) ainda observa que os primeiros eventos deixaram de ressaltar os conflitos referentes ao espaço urbano, e questionar para quem é a cidade, como é vivida, decidida, e disputada, ou seja, os agentes que possuem forças (Figura 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47) (Tabela 10).

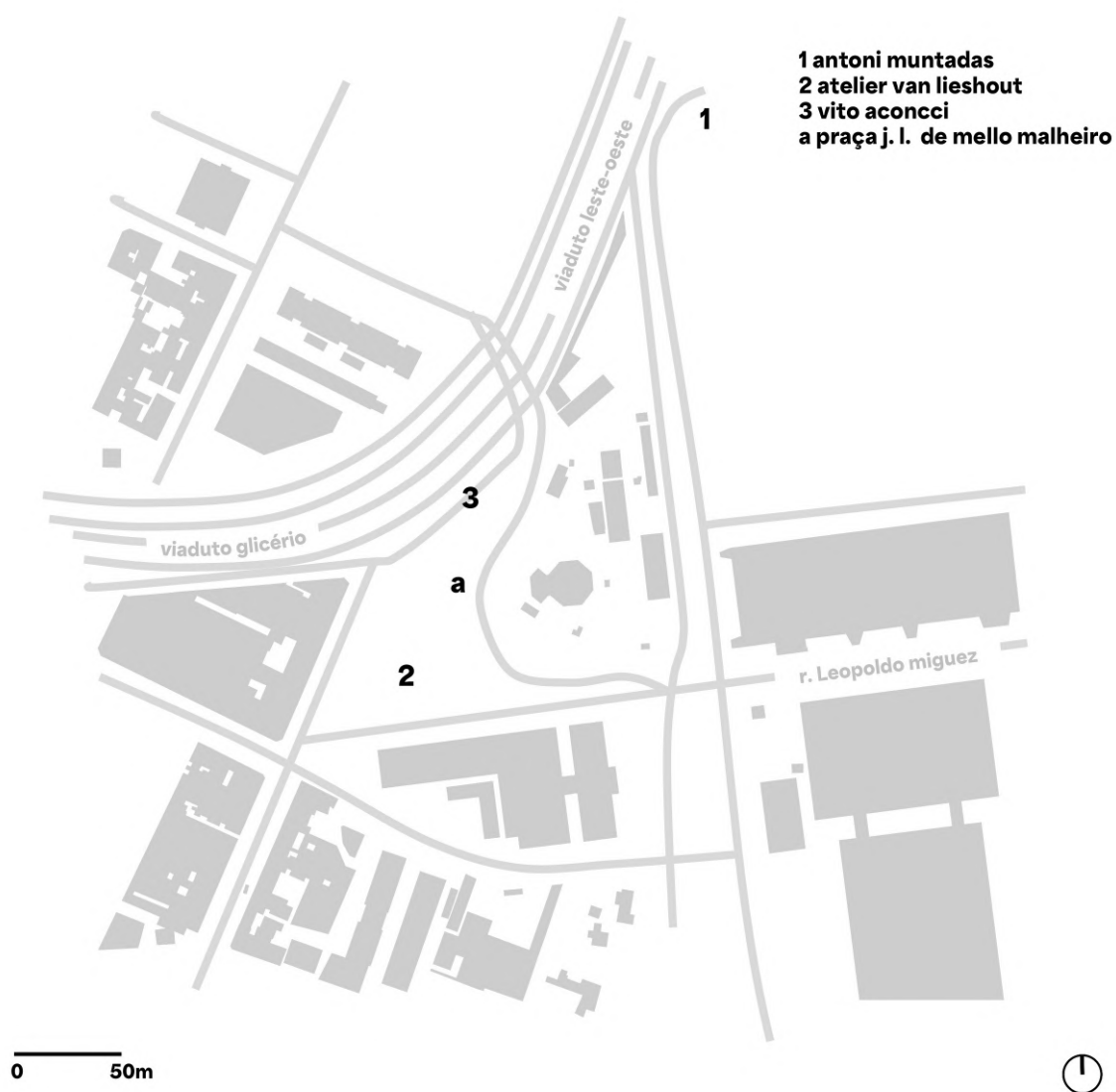
Figura 38. Mapa do Parque D. Pedro II e do Pátio Pari indicando a localização das intervenções.

- 1 antoni muntadas
- 2 atelier van lieshout
- 3 krzysztof wodiczko
- 4 rem koolhaas*
- 5 casa blindada
- a museu catavento
- b mercadão
- c terminal mercadão



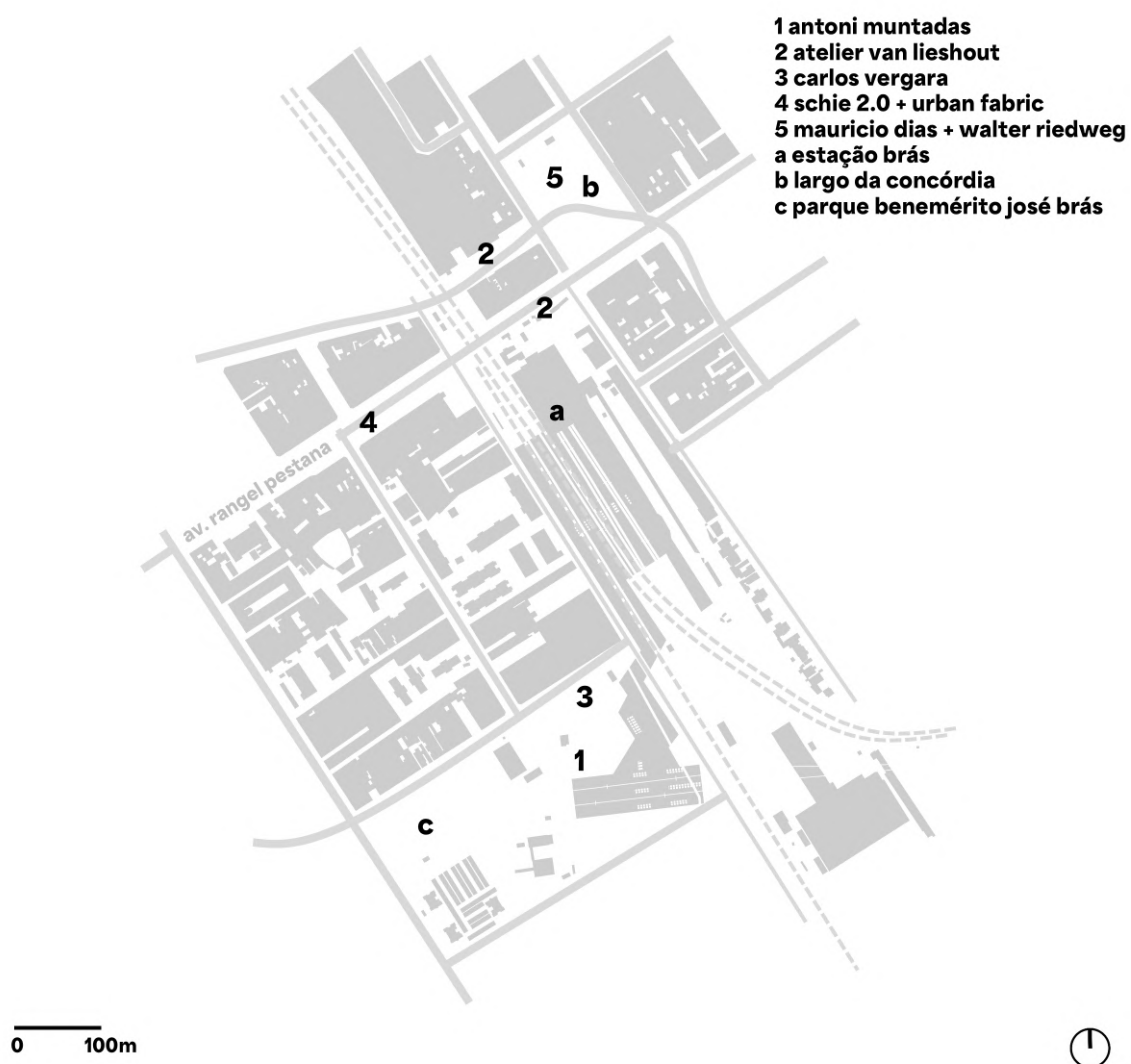
Fonte: Autor, 2025.

Figura 39. Mapa do Largo do Glicério indicando a localização das intervenções.



Fonte: Autor, 2025.

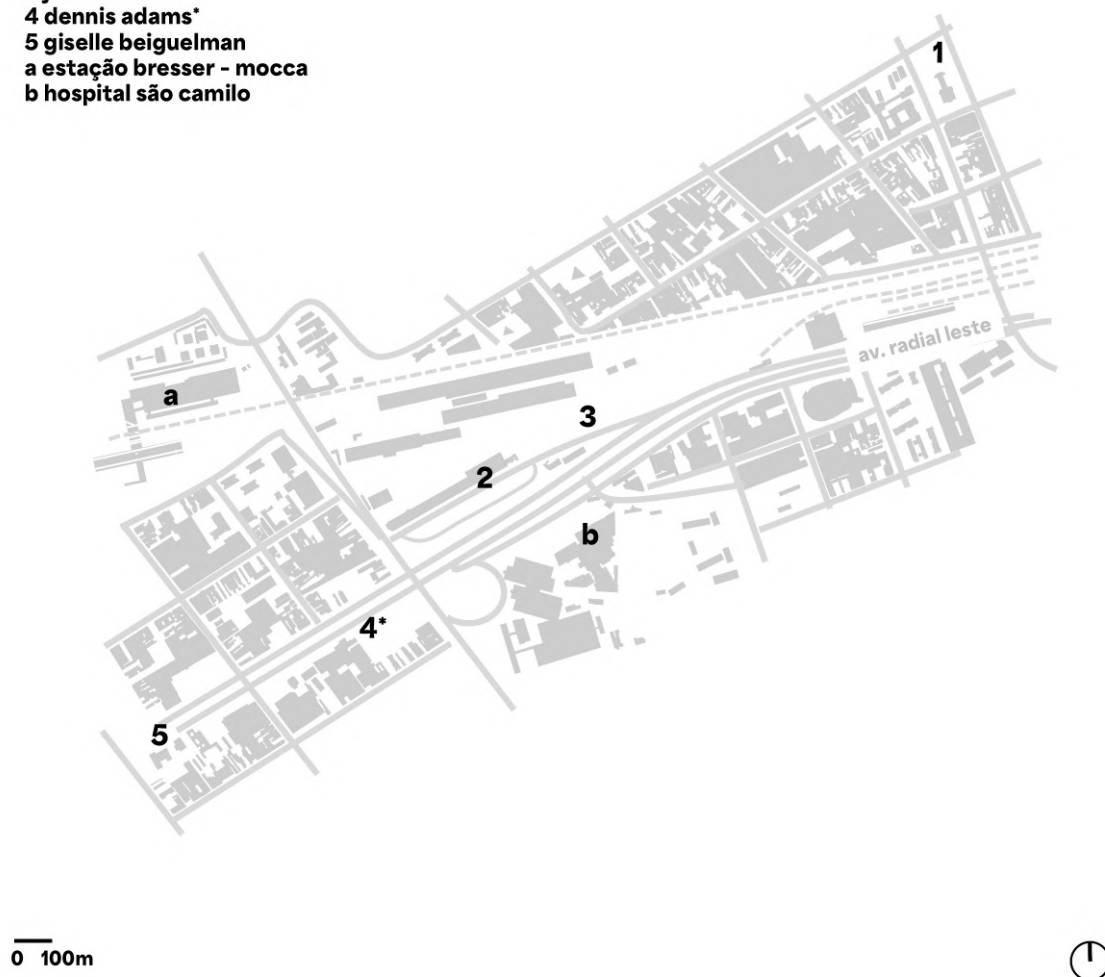
Figura 40. Mapa da Estação Brás, Av. Rangel Pestana e do Largo da Concórdia, indicando a localização das intervenções.



Fonte: Autor, 2025.

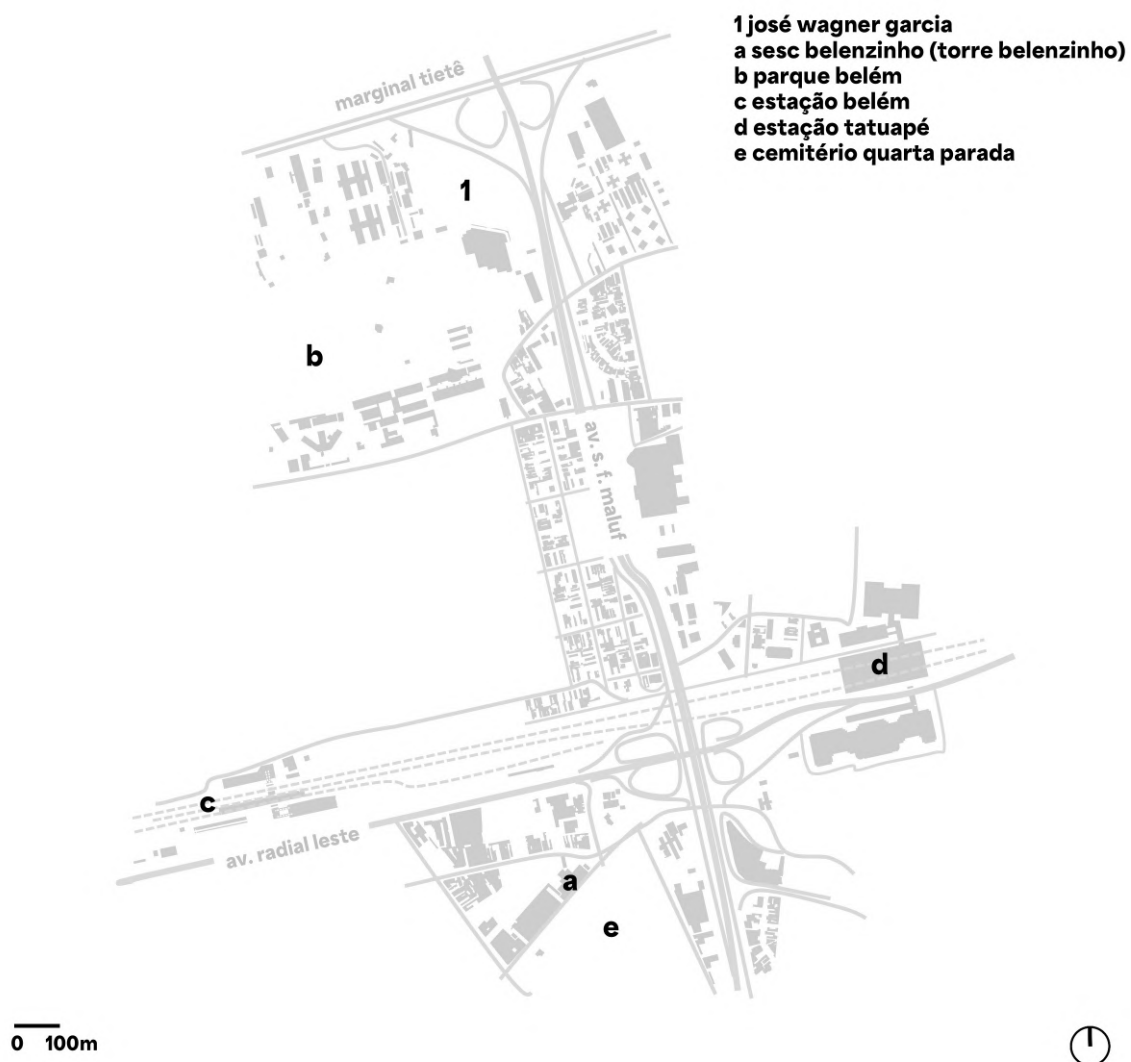
Figura 41. Mapa do Ramal Leste, Radial Leste, e do Largo do Belém, indicando a localização das intervenções.

- 1 marco giannotti**
- 2 angelo venosa**
- 3 josé resende**
- 4 dennis adams***
- 5 giselle beiguelman**
- a estação bresser - mocca**
- b hospital são camilo**



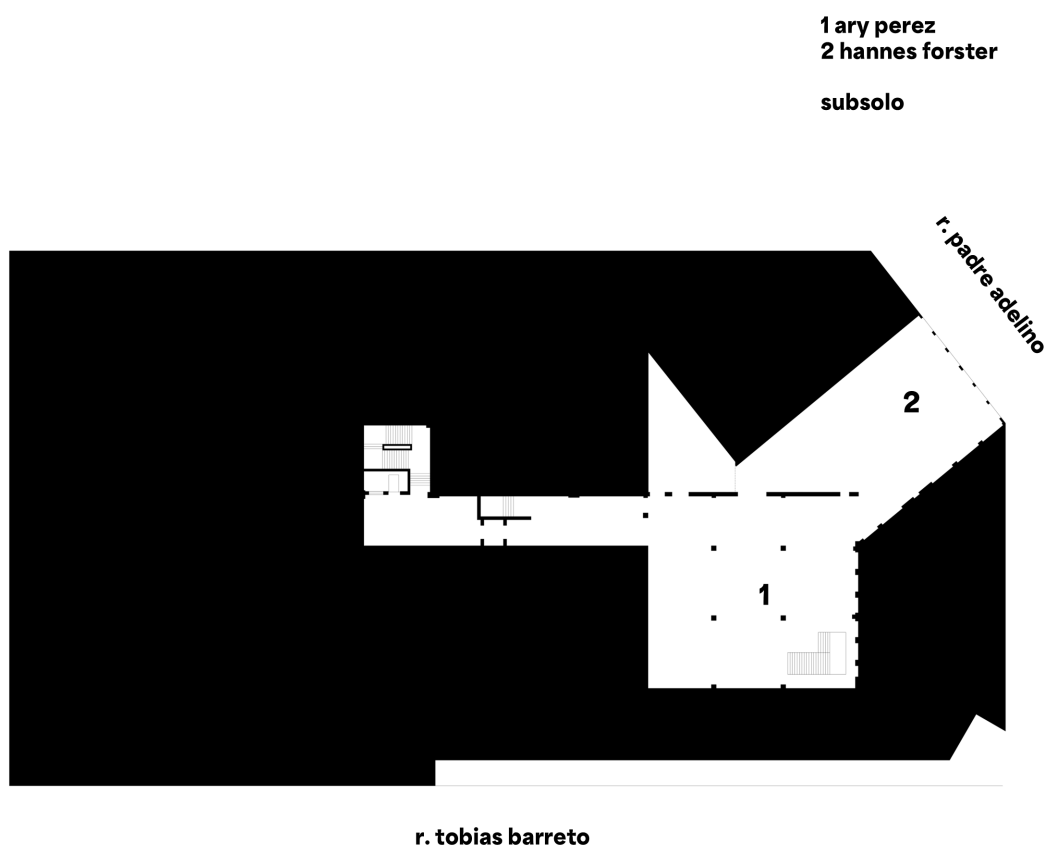
Fonte: Autor, 2025.

Figura 42. Mapa do Av. Salim Farah Maluf e adjacências, indicando a localização das intervenções.



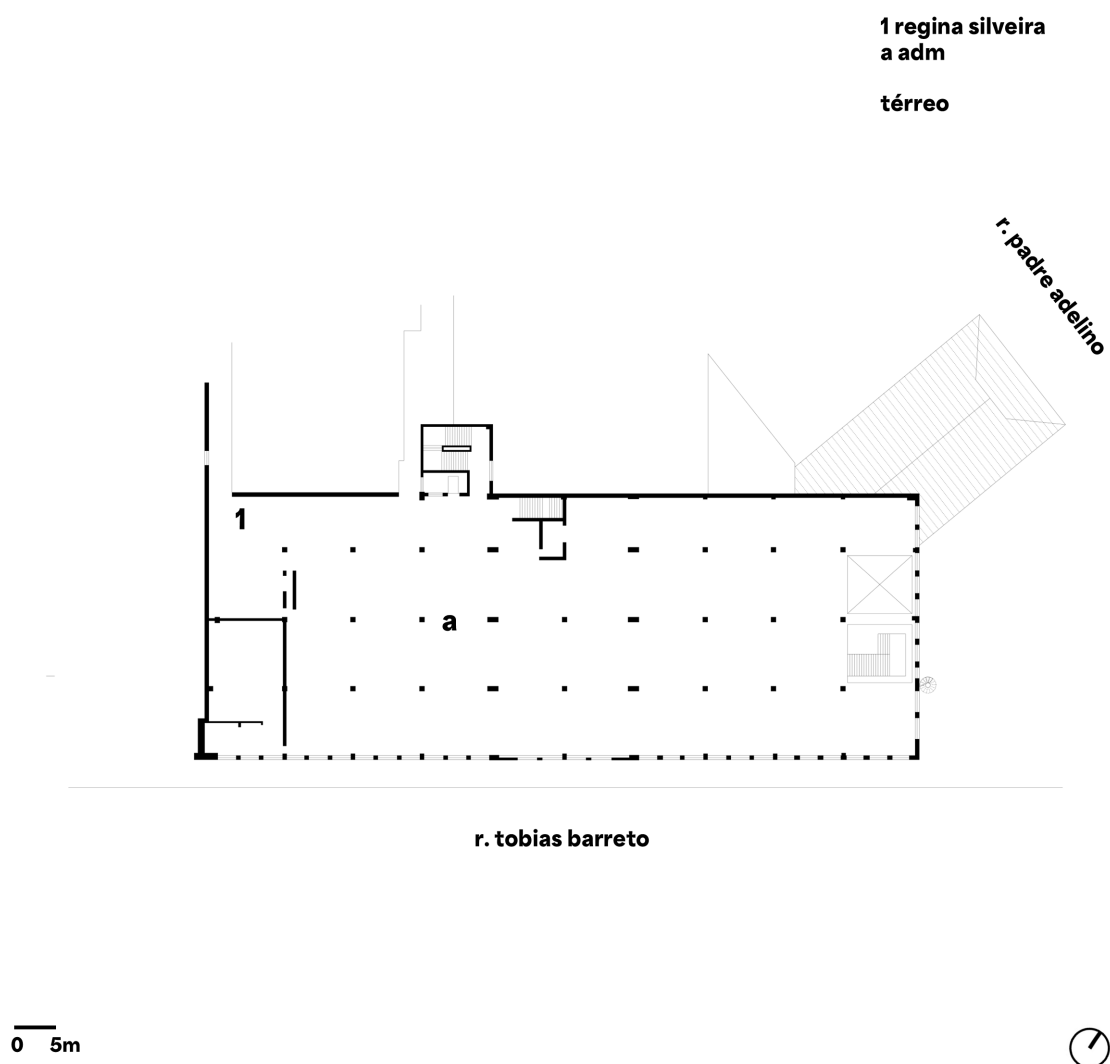
Fonte: Autor, 2025.

Figura 43. Planta baixa do subsolo da antiga Torre do Belenzinho.



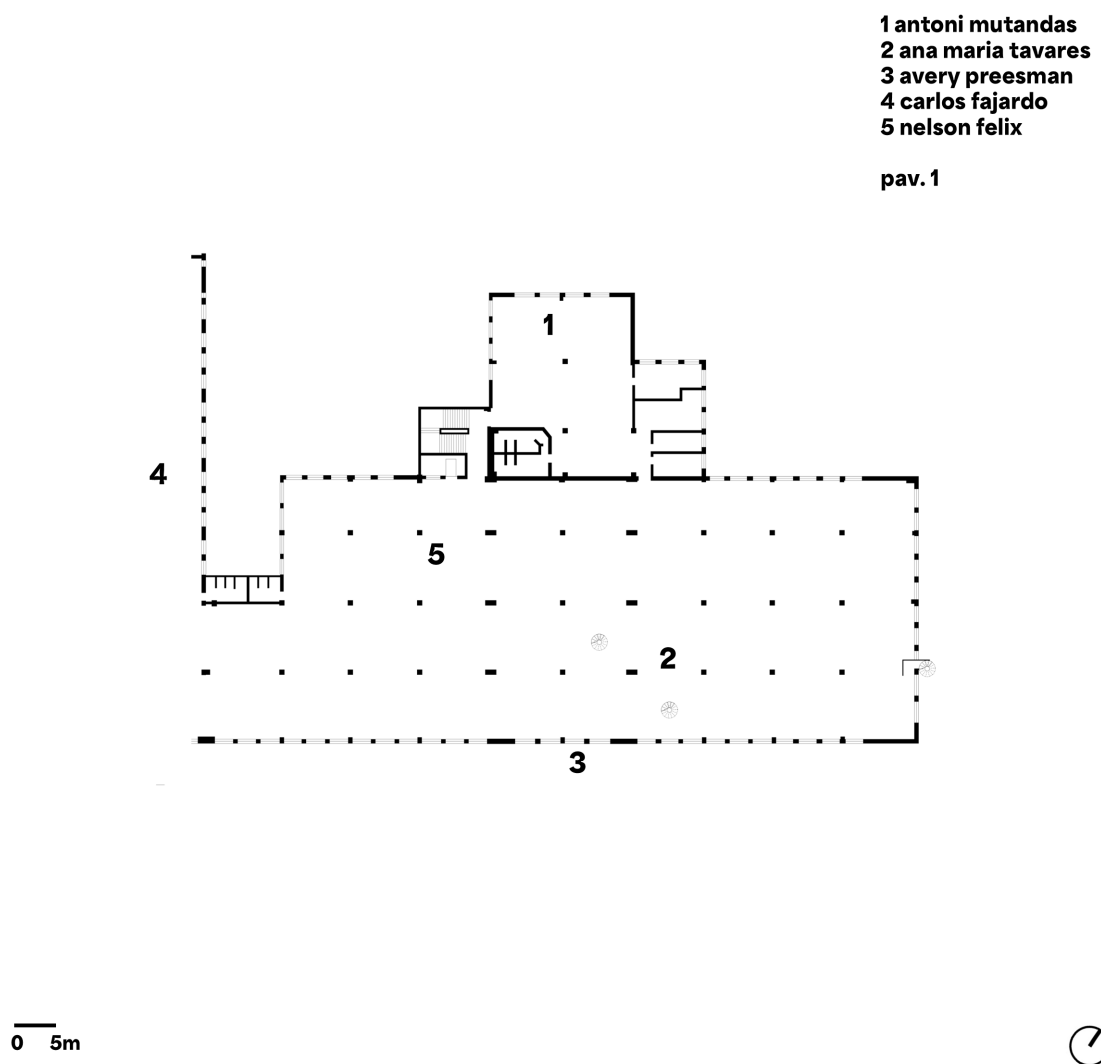
Fonte: Autor, 2025.

Figura 44. Planta baixa do Térreo da antiga Torre do Belenzinho.



Fonte: Autor, 2025.

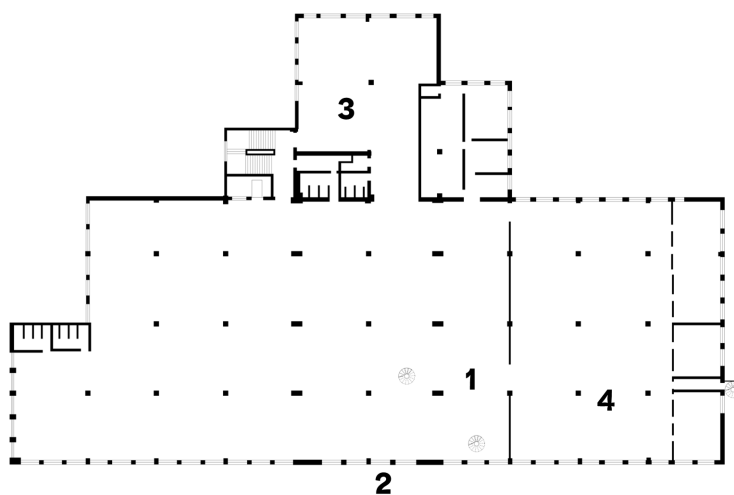
Figura 45. Planta baixa do pavimento 1 da antiga Torre do Belenzinho.



Fonte: Autor, 2025.

Figura 46. Planta baixa do pavimento 2 da antiga Torre do Belenzinho.

1 ana maria tavares
2 avery preesman
3 carmela gross
4 hermann pitz
pav. 2



0 5m

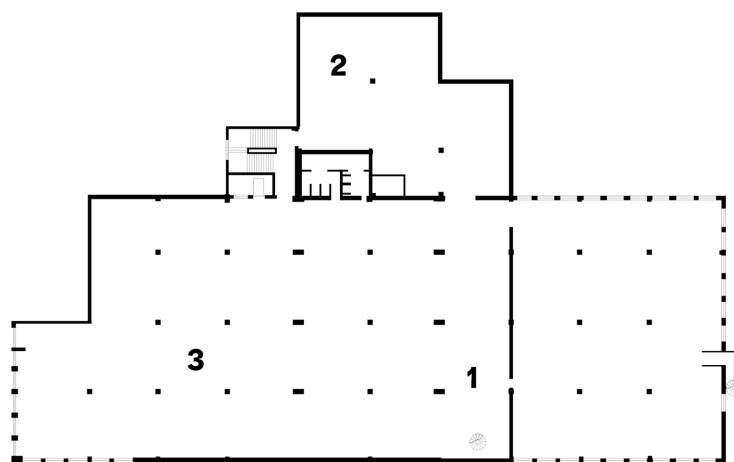


Fonte: Autor, 2025.

Figura 47. Planta baixa do pavimento 3 da antiga Torre do Belenzinho.

1 ana maria tavares
2 cássio vasconcellos
3 waltercio caldas

pav. 3



0 5m



Fonte: Autor, 2025.

Tabela 10. Intervenções do “Zona Leste”.

**antoni muntadas**

espalhou placas que identificavam projetos urbanos e suas falhas, extrapolando os limites da zona leste, e os apresentou na torre do belenzinho. a intervenção criticou a opacidade das políticas públicas e a relação entre informação, poder e percepção no território metropolitano.

**atelier van lieshout**

instalou postos avançados (fachadas estruturadas) em quatro pontos da zona leste, configurando habitats móveis e autossuficientes. a proposta mistura utopia e crítica, questionando a urbanização descontrolada e os modos de vida industrializados.

**krzysztof wodiczko**

desenvolveu novos “carros” para catadores, convertendo o gesto social em tecnologia poética. o projeto reposiciona o artista como mediador político e ético da vida urbana.

**rem koolhaas***

propôs a instalação de elevadores no edifício são vito, único exemplar modernista da região. o projeto tensiona a modernidade arquitetônica diante da degradação urbana.



casa blindada

desenvolveu uma série de mobiliários para moradores de rua, fundindo design, arte e ação social. a intervenção materializa a precariedade habitacional e denuncia o desamparo urbano através da forma funcional.



vito acconci

desenvolveu um modelo de habitação no espaço urbano, propondo módulos que articulavam corpo, arquitetura e convivência social. a intervenção projetou uma edificação para pessoas em situação de rua.



carlos vergara

ocupou um espaço vazio com pinturas de pontos de interrogação, instaurando o questionamento como linguagem visual. a proposta articula cor e signo, transformando o gesto pictórico em investigação existencial e urbana, sobre o a falta de função daquele espaço.



schie 2.0 + urban fabric

realizaram adaptações metamórficas em diversas localidades, criando usos temporários e reversíveis. a intervenção propõe um urbanismo flexível, onde arte e arquitetura agem como mediadores sociais e lúdicos.



mauricio dias + walter riedweg

criaram uma cartografia dos produtos do comércio informal, revelando a economia alternativa da cidade. a obra mapeia fluxos humanos e afetivos, transformando estatística em narrativa poética.



marco giannotti

instalou três pinturas triangulares em uma igreja do belém, articulando cor e espiritualidade no espaço sacro. sua obra investiga a luz como elemento simbólico de transcendência e contemplação.



josé wagner garcia

fez o mapeamento do subsolo com bate-estacas que produziam ritmos sonoros. sua intervenção buscou traduzir a dimensão tectônica da cidade em experiência acústica e corporal.



angelo venosa

inseriu cabos metálicas atirantadas na cobertura, tensionando o equilíbrio e o peso estrutural do edifício. o gesto escultórico evidencia o confronto entre estabilidade e suspensão, explorando a materialidade industrial como corpo poético.



josé resende

suspendeu vagões abandonados por cabos de aço, criando um gesto de monumentalidade e leveza. a instalação transforma o peso industrial em imagem impactante, revelando as tensões entre gravidade e suspensão.



dennis adams*

construiu um outdoor suspenso com um anexo habitável para pessoas sem moradia, subvertendo o discurso publicitário em abrigo simbólico. a intervenção questiona o espaço público e a visibilidade social.



giselle beiguelman

instalou painéis eletrônicos que projetavam sínteses da arte urbana local, inserindo a linguagem digital na paisagem, transformando o fluxo informacional em experiência estética e comunicacional.



ana maria tavares

criou uma instalação composta por escadas e passarelas, configurando percursos verticais que ampliam a experiência arquitetônica do visitante no belenzinho.



ary perez

realizou a escavação das fundações dos pilares da torre do belenzinho, expondo as camadas ocultas do solo como memória do espaço.



avery preesman

criou uma armação de madeira e aço inox recoberta com materiais naturais na fachada da torre belenzinho. a intervenção combina organicidade e rigidez, aproximando o gesto construtivo à paisagem simbólica da cidade.



carlos fajardo

produziu um corredor espelhado em uma área descoberta, multiplicando a imagem do entorno e do visitante. o trabalho reflete sobre a percepção e a presença, dissolvendo limites entre corpo, espaço e representação.



carmela gross

apresentou um painel luminoso com a inscrição “eu sou dores”, unindo texto e luz como forma de presença simbólica feminina. a obra ocupa o espaço urbano como discurso afetivo e político.



cássio vasconcellos

produziu uma imagem aérea da zona leste dividida em 68 partes, compondo mosaico fotográfico monumental. o trabalho transforma a cartografia em linguagem estética, revelando geometrias invisíveis do território.



hannes forster

realizou uma instalação de elementos arquitetônicos em tijolos, alterando a configuração do espaço.



hermann pitz

apresentou uma maquete confeccionada com listas telefônicas, fundindo informação e estrutura física, discutindo sobre o anonimato urbano e a compressão das identidades na metrópole.



nelson felix

inseriu um perfil de aço em um dos pilares da torre, como gesto de intersecção entre arte e estrutura, tornando visível a energia contida no suporte e a relação entre matéria e transcendência.



regina silveira

projetou sombras de desenhos nas fachadas internas e externas, distorcendo a percepção arquitetônica, transformando a ausência em presença e o espaço em campo simbólico de projeção.



waltercio caldas

dispôs com cadeiras com placas de vidro suspensas à frente, cada uma com a palavra “figura”, reavaliando a concepção do objeto cotidiano em campo de reflexão sobre o olhar, o limite e a representação.

Fonte: Peixoto, 1994; Peixoto, 2012; Site PUC-SP Arte/Cidade; Autor, 2025.

Contudo, é necessário entender os limites da arte e seus princípios para se questionar novas relações políticas. A arte não tem a função propriamente de ordenar o espaço, mas pode ser considerada um meio experimental para se discutir os processos de revitalizações material e imaterial, fora do caráter estrutural. Se a arte passa a possuir um papel normativo e formalista, gera, para tanto, um funcionalismo com bases normativas, deixando de ser arte.

As obras distribuíram-se em diferentes pontos da Zona Leste paulistana, articulando infraestruturas ferroviárias, áreas industriais desativadas, vazios urbanos e tecidos residenciais populares, evidenciando a heterogeneidade morfológica e social do território. Diferentemente das edições anteriores, este evento assumiu a cidade como campo expandido de experimentação, no qual a noção de lugar ultrapassa a materialidade arquitetônica e passa a incorporar fluxos, deslocamentos, práticas cotidianas e narrativas sociais. As intervenções dialogaram com a memória operária, com a condição periférica historicamente associada à Zona Leste e com as tensões entre abandono, uso produtivo e

reinvenção urbana, propondo leituras críticas sobre desigualdade socioespacial, mobilidade e pertencimento.

Ao expandir o escopo do projeto para mais de dez quilômetros quadrados, a diversidade das intervenções revelou o caráter múltiplo e contraditório dessa região. José Resende suspendeu vagões ferroviários abandonados, criando uma imagem potente da obsolescência da infraestrutura e de sua possível ressignificação. Regina Silveira projetou sombras de desenhos nas fachadas, tensionando a monumentalidade com a sutileza do efêmero. Carmela Gross, ao instalar um painel luminoso com a frase “eu sou dores”, afirma a identidade no instante em que ela se dilui na paisagem da megacidade. Com o néon como recurso atmosférico e imaterial, a obra reflete sobre a individuação em espaços fluidos, sugerindo que o sujeito na metrópole se define por fluxos, velocidades e relações, e não por contornos fixos.

Já Krzysztof Wodiczko, ao desenvolver veículos para catadores, e a Casa Blindada, ao criar mobiliário para moradores de rua, propuseram alternativas concretas para populações marginalizadas, transformando a arte em gesto político e insurgente. Uma altitude repetida pelo Atelier Van Lieshout ao instalarem novas fachadas, em diversas localidades da zona leste.

Algo semelhante a iniciativa de Mauricio Dias e Walter Riedweg ao realizarem um mapeamento dos comerciantes informais, e as adaptações de diversas localidades em novos usos lúdicos pelos grupos Schie 2.0 e Urban Fabric. Importante ressaltar que grande parte das intervenções voltadas diretamente para situações sociais e políticas impactantes, surgiram de artistas estrangeiros, que optaram por intervir em situações de urgências, confrontando a realidade.

Outras obras, como os outdoors habitáveis de Dennis Adams (não executado) ou os corredores espelhados de Carlos Fajardo, deslocavam percepções do espaço urbano e seus usos possíveis. A inserção de arquitetos como Rem Koolhaas e Vito Acconci, ao propor novos modelos habitacionais e reconfigurações urbanas, inscreveu o evento no circuito internacional, mas também explicitou a distância entre discursos globais e realidades locais. Esse contraste evidencia o diagnóstico de que a cidade, nos anos 2000, buscava revitalizar e atrair investimentos sob a lógica do marketing urbano, ao mesmo tempo em que mantinha intocados os problemas de exclusão social e déficit habitacional.

2.6.3 Reverberações depois do “Arte/Cidade” 4

É interessante observar como esse quarto evento reverberou interna e externamente em relação a Zona Leste. Uma região complexa e contraditória, mas que foi interpretada observando a dinâmica daquela sociedade, seus movimentos, deslocamentos e senso de pertencimento. O projeto Arte/Cidade, desde sua primeira edição em 1994, constituiu-se como um marco no debate sobre arte contemporânea no Brasil ao propor uma interlocução direta entre práticas artísticas e os espaços urbanos paulistanos. Se inicialmente a proposta se restringia a explorar edifícios abandonados e ruínas industriais como suportes para intervenções, gradativamente sua escala se ampliou até alcançar a complexidade territorial e social da Zona Leste. Nesse percurso, o Arte/Cidade 4 representou uma ruptura decisiva, não apenas pela dimensão de área ocupada, mas pela forma como escancarou as contradições urbanas de São Paulo, deslocando o olhar da arte para dentro das tensões sociais, espaciais e históricas da metrópole.

O caminho até essa radicalidade foi preparado pelo Brasmitte (1996), experiência que colocou em diálogo o bairro do Brás, em São Paulo, e Mitte, em Berlim, em um exercício de cartografia comparada. Como afirmou Nelson Brissac, tratava-se de relacionar territórios que “funcionam de forma semelhante, como cicatrizes abruptas”, marcados por galpões industriais abandonados e hiatos urbanos ainda em formação (Canton; *Folha de São Paulo*, 1996). Mais do que um intercâmbio artístico, a proposta evidenciava a condição de incompletude das cidades contemporâneas, atravessadas por restos industriais, fluxos migratórios e desigualdades. Essa experiência internacional já prenunciava o salto que se concretizaria na Zona Leste, onde não apenas a arquitetura, mas o próprio tecido social seria incorporado como matéria artística.

O Brasmitte buscou evoluir o conceito original do Arte/Cidade, buscando estabelecer uma conexão virtual e cultural entre dois bairros historicamente semelhantes em áreas distintas. A iniciativa visou promover uma colaboração internacional com artistas, arquitetos e pensadores, explorando esses espaços urbanos marcados por “cicatrizes” e galpões abandonados. O projeto procurou conceber uma rede global para intervenções urbanas, com uma curadoria coletiva que interligaria o Brasil, a Alemanha e a Suíça, em um passo em direção a uma abordagem mais globalizada da arte e do pensamento contemporâneo em espaços urbanos. Como já comentado anteriormente, não foi possível realizá-lo, no entanto os seus resquícios permaneceram no quarto evento.

Ao ocupar bairros como Brás, Belém, Mooca e Pari, além da Torre Leste do SESC Belenzinho, o Arte/Cidade operou uma cartografia crítica. Brissac sintetizou que a mostra foi capaz de “destacar áreas críticas da cidade, assim como sua configuração espacial, social e histórica” (Reuters; Folha de São Paulo, 2002). Mais do que propor contemplação, os artistas enfrentaram o cotidiano marcado por precariedade, informalidade e violência. Como escreveu Ricardo Fabbri (Folha de São Paulo, 2002), “não há, aqui, a idealização de uma cidade utópica, mas o embate direto com sua materialidade deteriorada”. A arte, nesse sentido, não era instrumento de embelezamento, mas de revelação: como disse Mesquita (Folha de São Paulo, 2002), “a arte não entra como experiência de reconstrução de um sentido que o rumo das coisas parece apagar. As investigações saem à cata de possibilidades na rua”.

As intervenções, nesse contexto, funcionaram como dispositivos de leitura crítica do espaço urbano. O trabalho de José Resende, ao empilhar seis vagões ferroviários de 20 toneladas simulando um acidente às margens da Radial Leste, tornou-se um ícone do evento. A escultura monumental não apenas chocava pelo risco aparente, mas também evocava a história ferroviária da região, marcada pela desativação de linhas e pela marginalização do transporte público. O próprio artista destacou que “quanto maior é a fantasia, melhor é a eficácia do trabalho” (Cypriano; Folha de São Paulo, 2002), reforçando o papel da imaginação em tensionar a percepção da paisagem urbana.

De maneira distinta, Nelson Félix interveio na Torre Leste cortando a coluna central de sustentação de um prédio de cinco andares. Sua obra operava no campo do sensível, explorando o risco como matéria estética. Como afirmou, sua intervenção só existia “a partir do momento em que causa uma sensação, a de instabilidade. Não é visível nem palpável. É apenas sensível” (Weiss; Folha de São Paulo, 2002). Nesse gesto, a arquitetura deixava de ser suporte estático para se tornar uma experiência corporal, em que o espectador era convocado a sentir o peso da gravidade e a iminência do colapso.

Entre as propostas mais polêmicas esteve a de Vito Acconci, que concebeu contêineres translúcidos sob o viaduto do Glicério para abrigar moradores de rua. O projeto foi renegado pelo artista, que declarou: “Meu projeto não tem nada a ver com o que foi construído. Colocaram meu nome lá, mas não é meu” (Finotti; Folha de São Paulo, 2002). Ainda assim, a intervenção expôs de maneira brutal a condição de visibilidade e vulnerabilidade da população em situação de rua. As paredes transparentes não ofereciam

abrigo, mas transformavam os corpos em espetáculo involuntário, reproduzindo a tensão entre exclusão social e exposição midiática. O espaço, longe de se pacificar, tornou-se palco de violência cotidiana, com relatos de tiros, facadas e conflitos internos, o que evidenciava que a arte, ao se aproximar da miséria, não a resolve, mas a potencializa como denúncia.

O evento também contou com nomes consagrados da arquitetura e da arte contemporânea. Rem Koolhaas, por exemplo, escolheu o edifício São Vito, conhecido como “treme-treme”, para propor a instalação de um elevador que conectasse os andares como gesto simbólico de reorganização da vida coletiva. O arquiteto declarou estar interessado em refletir sobre “como é possível que mudanças possam trazer benefícios à relação entre pobreza e grandes cidades” (Cypriano; Folha de São Paulo, 2002). Para ele, a experiência da Zona Leste projetava o futuro das metrópoles globais, em que o crescimento urbano não poderia ser dissociado da presença da pobreza.

O jornal Estadão cobriu o Arte/Cidade somente na quarta edição, relatando ideias semelhantes à Folha de São Paulo, porém em alguns momentos explorou os conceitos discutidos pelo próprio grupo. Uma das reportagens trata sobre o evento SP Laboratório Urbano, que é parte do quarto projeto Arte/Cidade. O encontro, que aconteceu no SESC Belenzinho, reuniu dez especialistas entre urbanistas, artistas plásticos e curadores para discutir novas formas de ocupar o espaço das metrópoles usando a arte como uma ferramenta de integração. Um dos aspectos mais inovadores do Arte/Cidade 4 foi a abertura dos processos criativos. Ao invés de apenas expor obras acabadas, os artistas permitiram que o público acompanhasse a construção, a instalação e até os imprevistos burocráticos e logísticos. Esse caráter processual fez com que a exposição funcionasse como uma pedagogia do urbano, mostrando que a cidade é, ela mesma, uma obra em constante elaboração. Como destacou o Estadão, a mostra recuperou “a esquecida memória industrial de São Paulo”, mas não como um resgate nostálgico e sim como um confronto com os restos de uma modernidade incompleta (Agência Estado; Estadão, 2002).

A repercussão midiática reforçou esse caráter crítico. Para muitos jornalistas, o evento soou como um “grito” contra a deterioração da cidade, expondo suas misérias sem propor soluções estéticas pacificadoras. “Mais próximo de uma denúncia do que de um projeto de reconstrução”, escreveu a crítica do Estadão (2002), destacando que o contato com a pobreza, a violência e a informalidade eram inseparáveis. Nesse sentido, o evento não foi apenas uma mostra de arte contemporânea, mas um acontecimento cultural que colocou

em questão o papel da própria arte na sociedade: se serviria como anestesia ou como ferida aberta.

A quarta edição do Arte/Cidade ao se debruçar sobre a complexa região da Zona Leste de São Paulo demonstrou uma notável capacidade de traduzir a dinâmica social, os movimentos e o senso de pertencimento daquela comunidade em intervenções artísticas disruptivas. A iniciativa de expandir a arte para pontos cruciais da paisagem urbana, embora desafiadora em termos de mensuração de público, foi considerada um sucesso por trazer à tona áreas significativas da cidade, com suas intrincadas dimensões espaciais e históricas.

A exposição não hesitou em utilizar os aspectos sociais e econômicos da metrópole como fonte artística, gerando debates relevantes e evidenciando discussões sobre exposição e vulnerabilidade. A ousadia também se manifestou nas intervenções, demandando rigorosas justificativas técnicas e conceituais, o que revelou certas particularidades da Zona Leste. Através dessas diversas abordagens, o Arte/Cidade não apenas injetou arte no cotidiano da região, como também promoveu uma reflexão profunda sobre suas características, seus desafios e seu potencial, reverberando tanto entre os moradores quanto no debate cultural da cidade.

Ao final, o projeto consolidou-se como uma experiência de grande impacto político e simbólico. Se nas primeiras edições a arte parecia apenas “habitar” espaços urbanos abandonados e sua materialidade, na Zona Leste ela se misturou à vida cotidiana, tornando-se inerente as contradições sociais da metrópole. Assim, o Arte/Cidade Zona Leste não apenas expandiu a escala territorial do projeto, mas também redefiniu sua potência crítica, transformando a cidade em arena de disputa estética, política e social.

Essa edição ampliou o alcance territorial do projeto e buscou estabelecer um diálogo mais direto com as dinâmicas sociais da região. Acontecendo de formas diferentes, como exploração nas ruas, e mais convencional na ocupação da Torre do Belenzinho. No entanto, essa atenção às dinâmicas sociais torna-se mais significativa quando analisada em relação às tensões evidenciadas no evento anterior, especialmente os conflitos envolvendo usos do território e populações locais.

Assim, mais do que representar uma ruptura isolada, o Arte/Cidade 4 pode ser entendido como parte de um percurso no qual o projeto gradualmente confronta os limites e implicações de suas próprias intervenções na cidade. Essa comparação entre as edições

permite perceber continuidades, deslocamentos conceituais e mudanças na forma como arte, arquitetura e território foram articulados ao longo do tempo. Algo que ocorreu talvez pelas fortes críticas recebidas e sua exclusão de moradores informais no evento anterior, ou até mesmo pelas reuniões organizadas pelo BrásMitte, evento que antecedeu o Zona Leste, que contou artistas, urbanistas e pesquisadores, algo que pode ter auxiliado na evolução dos debates.

CAPÍTULO 3

REVISITANDO O ARTE/CIDADE

Em momentos de preparação, como comentado no Capítulo anterior, o Arte/Cidade reuniu os participantes realizando reuniões, visitas e incentivando que os artistas transitassem pelo espaço, no início em grupo e nos eventos posteriores individualmente, para selecionar os locais e discutir suas intervenções. De acordo com isto, decidimos adotar esta metodologia de caminhabilidade, utilizando um diário de bordo, para analisar as localidades que foram ocupadas pelo grupo, porém nos dias de hoje.

Mais do que buscar vestígios materiais das intervenções, o que seria improvável diante de seu caráter efêmero, este capítulo propõe visitar os territórios do Arte/Cidade como exercício de leitura urbana. A caminhada funciona aqui como método de aproximação sensível, capaz de observar como esses lugares se transformaram, que dinâmicas persistem e de que maneira as questões levantadas pelo projeto ainda ecoam na cidade contemporânea. Assim, o objetivo não é verificar a permanência das obras, mas confrontar a cidade atual com as leituras propostas pelo Arte/Cidade.

A abordagem do diário de bordo que propõe combinar texto e desenho em visitas aos locais que foram palcos do Arte/Cidade, apoia-se numa tradição teórico-metodológica que reconhece a caminhada e a percepção detalhada como instrumentos de conhecimento. Autores das áreas de artes, arquitetura e urbanismo apontam que o caminhar não é apenas um deslocamento físico, mas uma prática cognitiva que produz saberes, memórias topográficas e formas de apropriação do espaço que escapam às leituras estritamente técnicas. Essa abordagem insiste que a cidade se revela em camadas, materiais, sensoriais, e políticas, onde a observação detalhada permite “ver” conexões e tensões que planos formais não captam.

Nesse sentido, a revisitação dialoga com as discussões apresentadas no Capítulo 1 sobre experiência urbana, errância e práticas cotidianas. Caminhar pela cidade não produz a cidade materialmente, mas permite compreendê-la, interpretá-la e revelar tensões que muitas vezes escapam aos instrumentos tradicionais do urbanismo. A deriva funciona, portanto, como método de leitura e não como forma de intervenção direta no espaço urbano.

3.1 Percepção e Registros Urbanos

A análise do espaço urbano por meio da caminhada, do olhar atento e da percepção detalhada encontra respaldo em diferentes perspectivas teóricas que compreendem a cidade como uma constelação de práticas, memórias e resistências. O termo “constelações”, discutido por Velloso (2018), remete ao uso original de Walter Benjamin, no qual os elementos não se relacionam apenas por proximidade, mas por significados, formando um conjunto que, assim como as estrelas, ganha sentido quando percebido em suas conexões. Essa abordagem permite compreender que a observação das dinâmicas urbanas, isoladamente, apresenta uma leitura restrita; já em conjunto, revela uma composição mais ampla e complexa, capaz de iluminar inclusive fragmentos que se encontram à margem dos discursos centrais.

Nesse sentido, Velloso (2018, p. 103) observa que “a narrativa das lutas urbanas segundo a constelação que as configura, quais sejam, no extremo a sua especialidade seus territórios e escalas e, no outro extremo, o sujeito que se empenha em lutar – sua linguagem, suas práxis comunicativas, sua organização em coletividades”.

Essa perspectiva metodológica é particularmente relevante quando se propõe um olhar detalhado sobre a cidade, visto que tal prática se inscreve na possibilidade de olhar para o espaço urbano a partir de fragmentos, deslocamentos e impressões sensíveis. Ao caminhar, observar e registrar em texto e desenho, o pesquisador constrói uma constelação de experiências, que ilumina tanto dimensões cotidianas quanto tensionamentos políticos e sociais do espaço.

Velloso (2019, p. 234) indica que a metodologia de análise da cidade deve partir das “experiências cotidianas dos atores sociais, sua percepção do lugar, segundo estratégias de apropriação e construção de uma memória topográfica”. Essa formulação converge com a proposta de um registro sensível, que busca construir conhecimento a partir da relação direta com os lugares, suas memórias e práticas de uso. A apropriação cotidiana do espaço, seja por meio da permanência ou do deslocamento, ocasiona transformações que, ainda que pequenas, despertam a possibilidade de novos significados. Para a autora, “basta um vislumbre e o habitante urbano compreende o sentido de sua ação, ainda que minúscula e cotidiana. Será suficiente a interrupção momentânea na ordem de um sistema estabelecido” (Velloso, 2019, p. 252).

Assim, a caminhada e o registro artístico podem ser lidos como essa interrupção momentânea que desestabiliza o olhar automatizado sobre a cidade e permite a emergência de reflexões críticas. Nesse mesmo sentido, Velloso (2019) apresenta a ideia de um “urbanismo de guerrilha”, caracterizado pela apropriação de espaços comuns com usos efêmeros que desafiam a normatização e permitem experimentar novos modos de viver a cidade. A observação de locais marcados por intervenções urbanas artísticas se aproxima desse conceito, pois revela como ações temporárias e criativas reconfiguram o espaço urbano e instauram novas formas de sociabilidade.

A relação entre percepção e deslocamento também se insere no campo das escalas urbanas. Para Velloso (2015, p. 133), a sociedade “experimenta escalas como fluxos, na medida em que o espaço vivido pelos habitantes efetiva-se num conjunto de trocas, deslocamentos, contatos”. Assim, o caminhar assume o papel de método, pois permite que o observador acesse e registre diferentes fluxos e escalas que compõem a experiência urbana.

Cabe ressaltar, ainda, que a cidade deve ser entendida como um espaço de contestação, no qual se sobrepõem demandas coletivas e estruturas de controle. Uma ideia observada por Velloso (2015, p. 141), quando diz que trata-se de uma disputa entre “liberdade, diversidade e controle, racionalização, conduzida por estruturas burocráticas para exatamente bloquear a capacidade associativa desses grupos urbanos”. O registro do cotidiano, permite não apenas documentar, mas também visibilizar formas de apropriação e resistência que emergem nesses conflitos.

Ao considerar o espaço urbano como objeto de análise a partir das práticas, intervenções e transformações cotidianas, Velloso (2019, p. 255) propõe a noção de “urbano-constelação”, entendida como um modo de compreender a concretude da cidade em sua multiplicidade e em suas insurgências. Essa leitura se aproxima do que Velloso (2019) denomina “urbanismo poético”, no qual a poesia se inscreve como forma de observação da realidade, a partir de dimensões sentimentais e sensoriais, sem deixar de reconhecer a estrutura técnica que também organiza o espaço. Este método, nesse contexto, pode ser interpretado como um exercício poético-metodológico, no qual o caminhar, a observação e o registro criam narrativas sensíveis e críticas da cidade, contribuindo para novas formas de participação e para o reconhecimento da complexidade urbana.

Certeau (1998) oferece uma das reflexões mais consistentes ao interpretar o caminhar como prática criativa da vida cotidiana. Para o autor, a cidade planejada,

concebida a partir de mapas e da perspectiva dos gestores, difere radicalmente da cidade vivida, experimentada pelo pedestre em seus deslocamentos diários. O ato de andar não é apenas deslocar-se, mas “escrever” a cidade, criando narrativas próprias que se sobrepõem à racionalidade urbanística. Nesse sentido, cada passo reconfigura o espaço e imprime marcas simbólicas, transformando o que seria um território homogêneo em múltiplos lugares, carregados de significados. O registro de caminhadas e observações não descreve apenas o espaço físico, mas revela como o corpo o experimenta e como o olhar individual ressignifica o urbano (Certeau, 1998).

Ao valorizar os “usos desviantes” da cidade, os atalhos, os gestos, os percursos imprevistos, Certeau (1998) indica que a prática cotidiana é também resistência. O caminhar torna-se, portanto, uma forma de subversão silenciosa diante das normatizações urbanísticas, revelando que, mesmo na rotina simples, há potência criativa. Isso sustenta que a ideia de registros cotidianos são mais do que registros estéticos, e sim modos de produzir conhecimento a partir da experiência sensível.

Embora Certeau (1998) enfatizem o potencial inventivo das práticas cotidianas, é importante reconhecer que nem todo gesto urbano assume necessariamente um caráter crítico ou subversivo. Grande parte da vida urbana é atravessada por rotinas funcionais, repetitivas e orientadas por necessidades práticas. Ainda assim, em certos momentos e circunstâncias, usos inesperados, desvios ou apropriações sensíveis podem revelar fissuras na ordem urbana estabelecida. O interesse dessas práticas não está em supor uma resistência permanente, mas em observar quando e como tais desvios se tornam perceptíveis.

Podemos adotar a premissa de que o caminhar não é apenas deslocamento físico, mas um gesto metodológico, estético e político. Isto indica que não há pesquisa ou criação crítica possível sem a experiência corporal do espaço. Ramos, Almeida e Loureiro (2023) problematizam a caminhada como um ato de conhecimento, no qual corpo, percepção e cidade se entrelaçam. A caminhada é entendida como prática capaz de revelar camadas invisíveis da cidade, permitindo leituras que escapam ao olhar normativo do urbanismo tradicional. Não se trata apenas de anotar o que se vê, mas de elaborar uma cartografia sensível, na qual o ritmo dos passos, as pausas, os encontros e os desvios se tornam dados fundamentais para a compreensão do urbano.

Além da dimensão metodológica, Ramos, Almeida e Loureiro (2023) valorizam a caminhada como prática crítica e poética. O simples ato de andar pode ser lido como resistência ao urbanismo funcionalista. Nesse sentido, se recupera a ideia de pensar o espaço pela vivência, pelo corpo e pela errância. Assim, ao propor um diário de bordo de caminhadas, inscreve-se uma prática que é simultaneamente observação estética, produção de conhecimento e gesto de contestação.

A reflexão de Chaves (2013) reforça a noção de que a percepção urbana deve ser considerada como fonte legítima de produção de conhecimento. A cidade não é apenas um objeto a ser descrito tecnicamente, mas um campo que se revela ao observador atento, através de estímulos visuais, sonoros, táteis e afetivos. Para a autora, perceber a cidade é participar de sua construção simbólica e de suas narrativas. Assim, o pesquisador que caminha e observa não se limita a coletar dados, mas engaja-se em um processo de interpretação ativa, capaz de revelar camadas de sentido invisibilizadas no discurso oficial. Assim podemos interpretar como uma produção de conhecimento oriunda de fragmentos de um conhecimento urbano que nasce da interação entre sujeito e espaço.

Além disso, Chaves (2013) argumenta que a percepção, ao registrar os contrastes e contradições do espaço, expõe conflitos sociais, processos de exclusão e formas de resistência. Desse modo, o ato de observar detalhadamente a cidade pode se converter em crítica, pois evidencia as tensões ocultas sob a aparência de normalidade urbana.

Peixoto (2011) apresenta a cidade como campo híbrido de memória, estética e de representação. A paisagem é entendida não apenas como forma visível, mas como superposição de camadas temporais, culturais e imaginárias que se revelam no olhar do observador. Ao destacar a dimensão estética da paisagem, entendemos que a percepção urbana está sempre ligada a narrativas visuais e simbólicas, de modo que a leitura da cidade envolve tanto o material quanto o imaterial.

O desenho, nesse caso, não é visto como mero exercício gráfico, mas como ato interpretativo, capaz de condensar fragmentos visuais e narrativos em uma forma singular de conhecimento. Ao selecionar enquadramentos, destacar ruínas ou ressaltar detalhes arquitetônicos, o observador constrói uma leitura da paisagem que articula percepção sensível e reflexão crítica (Peixoto, 2011). Outro ponto relevante dentro deste conceito é a noção de que a paisagem urbana é atravessada por tensões políticas e sociais. Os monumentos, os vazios, os edifícios icônicos e até os terrenos baldios compõem uma trama

de visibilidade e invisibilidade, que revela tanto os projetos oficiais de cidade quanto as práticas cotidianas dos habitantes. Desse modo, observar a paisagem urbana implica compreender também os mecanismos de poder que a constituem e os modos de resistência que nela se inscrevem.

Essa perspectiva oferece ferramentas para ir além da simples descrição de lugares. Cada localidade visitada pode ser analisada como um ponto de fricção paisagística, um gesto que reconfigura camadas de memória ou rompe com narrativas dominantes. Ao caminhar e registrar, o pesquisador não apenas observa, mas participa da reconstrução simbólica da paisagem, revelando continuidades e rupturas entre passado, presente e imaginário (Peixoto, 2011).

Ceniquel (1994) amplia a discussão ao abordar a paisagem urbana como cenário de memórias. Inspirado em abordagens museológicas e comunicacionais, o autor entende a paisagem não apenas como forma visual, mas como construção cultural que articula espaço, tempo e experiência. Nesse contexto, a percepção urbana não é restrita ao imediato, mas envolve também a evocação de passados, memórias e identidades que se entrelaçam no presente. Com isso entendemos que cada local visitado não é apenas um ponto espacial, mas também um fragmento temporal, um registro de camadas históricas e culturais que se inscrevem no olhar do observador.

A noção de legibilidade da paisagem, discutida por Ceniquel (1994), reforça ainda mais esse aspecto. Observar a cidade exige reconhecer seus sinais, marcas e ruínas, atribuindo-lhes sentido. Assim, o registro à descrição, mas opera como tradução perceptiva da paisagem, capaz de comunicar aquilo que não está imediatamente visível.

3.2 Revisitando o Lugar: janelas

Me colocando como pesquisador-observador, chegando à cidade de São Paulo na parte da manhã do mês de julho de 2024, em um dia de semana, o trajeto de observação inicia a partir da avenida Tiradentes, passando pela avenida 23 de Maio, chegando na rua Sena Madureira que divide os bairros Vila Clementino e Vila Mariana. Durante esse percurso é possível observar a passagem do tempo, das arquiteturas, assim como a mudança de movimentos, de intensos vão suavizando ao momento em que vai se aproximando da região Sul da cidade.

Na chegada à Vila Clementino notamos uma arborização intensificada, e a manutenção das características de um bairro residencial. No Largo Senador Raul Cardoso, quase que escondida ou resguardada, está a Cinemateca Brasileira, ou seja, o antigo Matadouro com sua configuração fabril imponente, acompanhado pela arborização da Praça Kenichi Nakagawa e canteiros próximos, o que torna o seu entorno agradável, sobre um baixo gabarito. A entrada da Cinemateca revela-se discreta em comparação a dimensão dos galpões. Conquanto, ao adentrar aos corredores observamos a sutileza da intervenção, que mesmo em destaque, não se contrapõe a estrutura preexistente que revelam as marcas do tempo sem pudor, pelos tijolos aparentes e os arcos de portas e passagens (Figura 48 e 49).

O espaço recebe pesquisadores, estudantes ou entusiastas das artes plásticas e audiovisuais. Mães e filhos, avós e netos, visitantes e seus cachorros também ocupam o lugar, que mesmo desempenhando a função de uma cinemateca, configura-se num espaço recreativo. Além de guardar um importante acervo sobre a produção audiovisual paulistana e brasileira, o espaço organiza apresentações de filmes em um espaço aberto, assim como, exposições artísticas em um de seus galpões, no qual também revela a sua história, apresentando parte dos trilhos utilizados nos transportes de animais e carcaças. Juntamente ao galpão está o jardim que se abre para os visitantes com obras de arte, espaços de caminhada e tranquilidade (Figura 50, 51, 52, 53).

Quem não conhece a sua história não imagina que esse espaço oculto, em meio à grandiosidade de São Paulo, guarda uma memória difícil, mas ainda importante para o urbanismo da cidade. O projeto relaciona o antigo e o moderno através da permeabilidade constituída pelos galpões, jardins, corredores e espaços abertos que se adéquam a sua nova configuração. Como se a memória violenta tivesse dado lugar a passividade e a preservação da memória.

O antigo Matadouro da Vila Mariana, de acordo com o Arte/Cidade, encontrava-se abandonado, deteriorado e carregado de uma memória fabril marcada pela violência do abate e pelo desuso estrutural. O espaço era escuro, opaco e distante da vida urbana, constituindo-se como ruína, condição que os artistas exploraram para revelar suas camadas históricas e simbólicas. As intervenções enfatizavam a clausura, a ausência de janelas, a densidade material e sensorial dos galpões, ativando poéticas da ruína e da memória.

Figura 48. Cinemateca Brasileira.



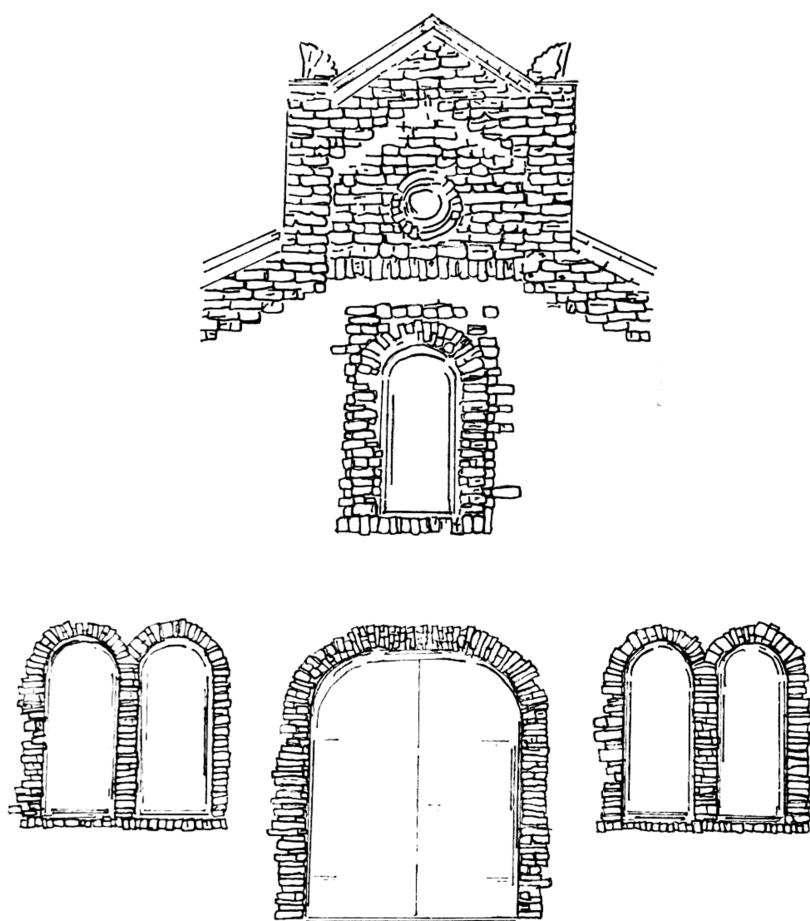
cinemateca brasileira, fachada



cinemateca brasileira, corredores externos

Fonte: Autor, 2024.

Figura 49. Fachada da Cinemateca Brasileira.



Fonte: Autor, 2025.

Figura 50. Cinemateca Brasileira 2.



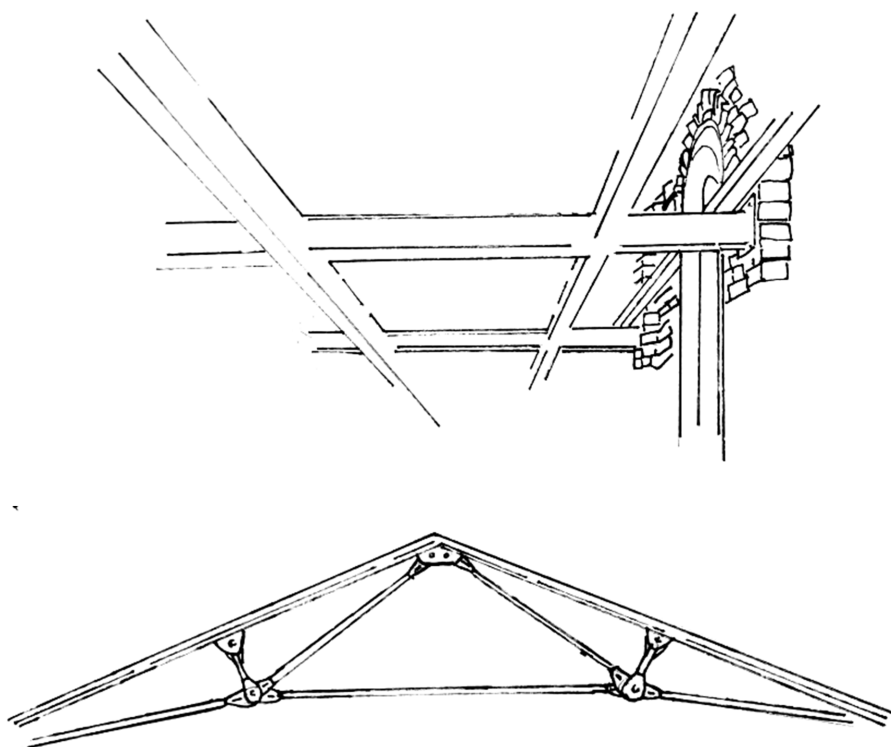
cinemateca brasileira, edifício de exposição



cinemateca brasileira, edifício de exposição

Fonte: Autor, 2024.

Figura 51. Estruturas da Cinemateca Brasileira.



Fonte: Autor, 2024.

Figura 52. Cinemateca Brasileira 3.



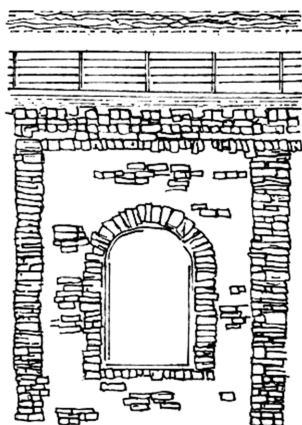
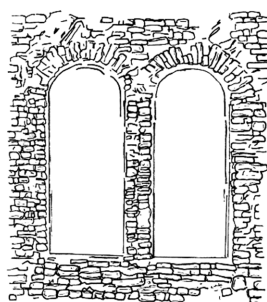
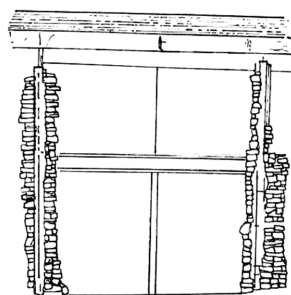
cinemateca brasileira, fachada lateral



cinemateca brasileira, espaço de exibição

Fonte: Autor, 2024.

Figura 53. Janelas da Cinemateca Brasileira.



Fonte: Autor, 2025.

Na revisita, a área da Cinemateca apresenta-se arborizada, integrada ao bairro e marcada por um ambiente residencial. Os galpões restaurados mantêm traços do passado, tijolos aparentes, arcos, texturas, mas agora participam de um circuito cultural institucionalizado. O acesso, antes tenso e escuro, converteu-se em percurso agradável, diluindo a atmosfera opressiva explorada em 1994. A restauração posterior ao evento consolidou justamente o que o Arte/Cidade antecipara: a valorização da memória arquitetônica como suporte para novos usos culturais. Contudo, se antes o espaço ativava sensações de tensão e crítica urbana, hoje ele foi pacificado pelo processo de institucionalização, transformando a ruína provocadora em equipamento cultural estabilizado.

3.3 Revisitando o Lugar: fluxos

Assim como foi proposto pela organização do Arte/Cidade 2, no quis diz respeito a não se ter um roteiro predefinido de visitação a região central, optei por seguir esta ideia, e visitar o local sobre duas perspectivas diferentes. Em primeiro momento partindo do Shopping Light, visitando o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), até o edifício Guanabara. O segundo trajeto iniciando pelo centro histórico, passando primeiramente no CCBB, para o edifício Guanabara, atravessando o Vale do Anhangabaú, finalizando no Shopping.

Os trajetos foram realizados entre os meses de Julho e Agosto do ano de 2024, em dias de semana, em um horário próximo 12 h às 15 h. Entretanto particularidades interessantes foram percebidas, mesmo que visitando o mesmo espaço, porém percorrido de modos diferentes. O primeiro partindo do centro velho para o centro novo, percorrendo o Viaduto do Chá chegando à Praça do Patriarca, e adentrando a rua São Bento nota-se a perda da horizontalidade, causada devido ao conjunto de edificações, o traçado tortuoso, e um ritmo reduzido devido a exclusão dos automóveis. Compondo assim um cenário de escuridão. Porém passado o CCBB, e quase chegando ao edifício Guanabara, a abertura da Praça Antônio Prado, ao lado da Avenida São João, devolve luz ao espaço além de recuperar uma ideia do passado através das fachadas dos comércios, e desenho de fontes e arandelas.

No segundo trajeto o efeito é contrário, partindo do CCBB, até o edifício Guanabara tem a noção do horizonte retomado. Mesmo com a desproporção da escala humana, aridez

e certo vazio do novo Vale, acaba sendo curioso ressaltar o impacto que isto causa. Uma mudança de paradigma, que acompanha subindo a Praça Ramos de Azevedo, passando pela lateral do Teatro Municipal até encontrar o Shopping Light, e ao Viaduto, que conferem a chegada a outro aspecto temporal e arquitetônico.

As diversas iniciativas de retomada do centro durante os últimos anos, mesmo neste momento, onde há obras que acompanharam e influenciaram boa parte dos trajetos no centro histórico, como a troca do piso de pedra portuguesa para concreto, tiveram um certo resultado se analisado o contingente de passantes, por razões comerciais, turísticos, culturais, além da diversidade presente composta por africanos, europeus, asiáticos, árabes, judeus. Porém não se pode deixar de relatar os fortes odores de dejetos ocasionados por moradores informais, espalhados pela área, o que ocasiona à necessidade de se ter atenção a diversidade de fluxos e usos do espaço, o que ocasiona certas inseguranças.

No quis diz respeito aos edifícios, os trajetos em si não influenciaram diretamente na análise, tendo impacto somente no sentido da perspectiva na qual eles se apresentam. O antigo edifício da Light mantém em partes a arquitetura do que já fora, principalmente em sua fachada, e suas janelas, e os vazios internos centrais que recebem algumas escadas rolantes, além de iluminarem o centro do prédio durante o dia. Todavia se sente que a arquitetura não se adéqua de maneira uniforme ao seu novo uso comercial (Figura 54, 55 e 56).

O Centro Cultural Banco do Brasil, por outro lado mantém fielmente um uso cultural e artístico. Através de entradas gratuitas, subindo as escadas é possível observar o cuidado em manter a estética do antigo banco em seus andares superiores, onde artes audiovisuais são expostas durante o trajeto e nas salas de exposições, assim como no cofre, ou melhor dizendo, a sala exposição no subsolo. Ainda na saída logo no átrio, foi possível acompanhar uma apresentação musical (Figura 57, 58, 59).

Por fim, o edifício Guanabara não estava disponível para acesso interno, com uma placa em frente descrevendo-o como um prédio em preparação para o atendimento de pacientes com câncer e doenças infectocontagiosas. Por este motivo tomei um tempo para observar o seu bom estado, a sua clássica lanchonete no térreo, e o contraste de escala e formato para com o novo Vale, como uma casa colonial em meio ao modernismo (Figura 60 e 61).

Figura 54. Edifício Light.



edifício light, fachada



edifício light, interior

Fonte: Autor, 2024.

Figura 55. Fachada do Edifício Light.



Fonte: Autor, 2025.

Figura 56. Interior e luminárias do Edifício Light.



Fonte: Autor, 2025.

Figura 57. Centro Cultural Banco do Brasil.



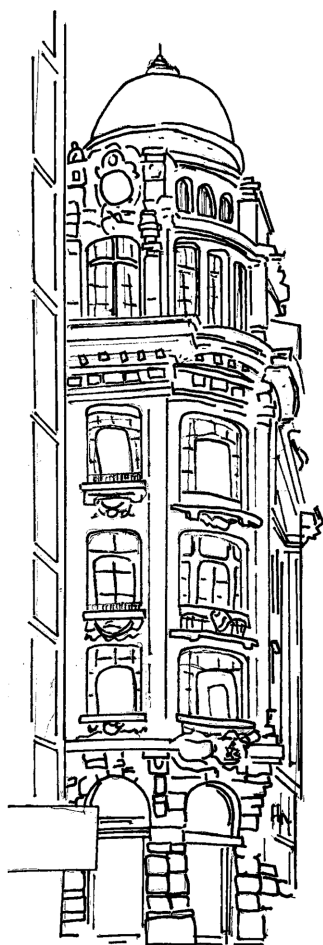
ccbb, fachada



ccbb, interior

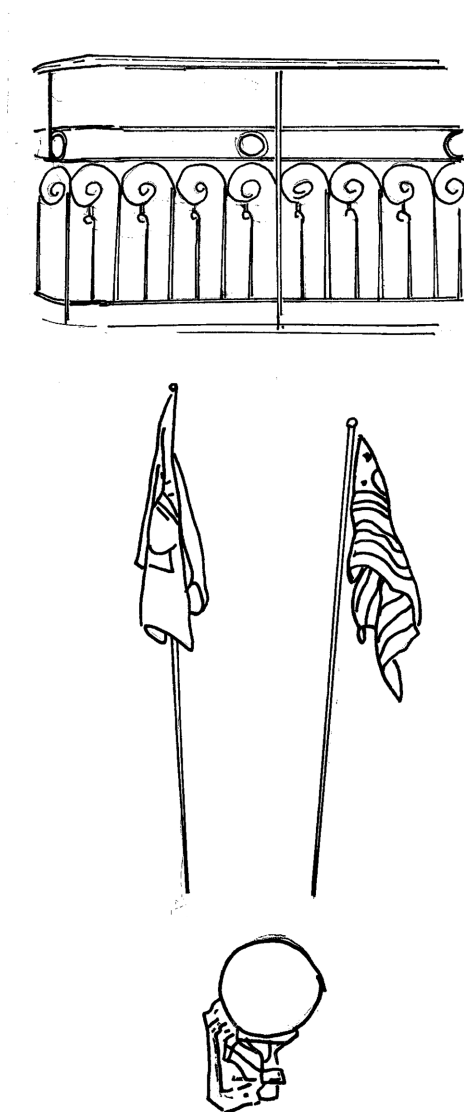
Fonte: Autor, 2024.

Figura 58. Fachada do Centro Cultural Banco do Brasil.



Fonte: Autor, 2025.

Figura 59. Guarda corpo interno, bandeiras da fachada e luminárias internas do Centro Cultural Banco do Brasil.



Fonte: Autor, 2025.

Figura 60. Edifício Guanabara e o Vale do Anhangabaú.



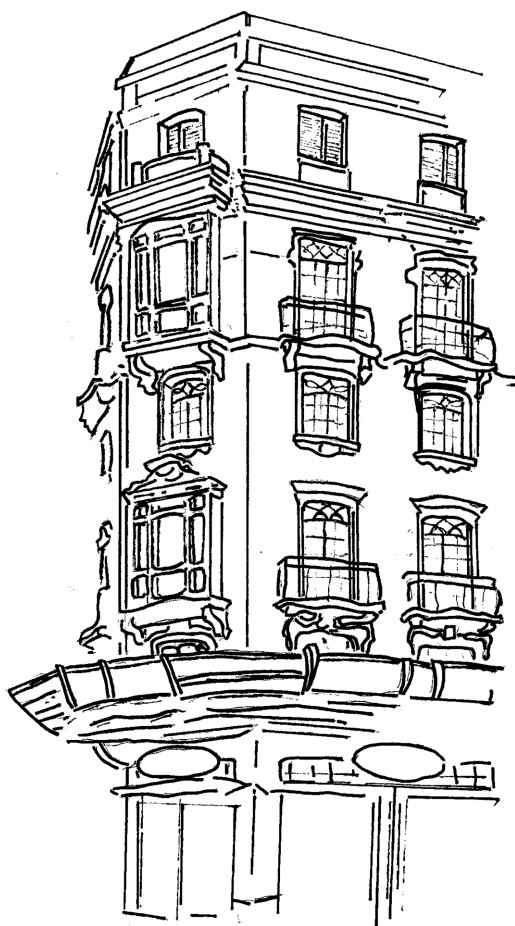
edifício guanabara, fachada



vale do anhangabaú, vista para o norte

Fonte: Autor, 2024.

Figura 61. Fachada do Edifício Guanabara.



Fonte: Autor, 2025.

Os trajetos expuseram sobretudo a tensão constante entre o antigo e o novo urbanismo, o confinamento e o horizonte, entre a luz e a escuridão, configurando o centro como um espaço de múltiplas camadas temporais e arquitetônicas. Um espaço que, sobretudo na perspectiva dos fluxos e trajetos, ainda possui capacidade de abrigar a arte de modo estético e experimental (Figura 62, 63, 64, 65).

Essa dualidade não se restringe apenas à morfologia urbana, mas se estende ao uso e à vivência do espaço. Embora o centro demonstre vitalidade através do intenso fluxo de passantes, da expressiva diversidade étnica e das iniciativas culturais presentes do CCBB e no próprio Vale, ele carrega cicatrizes urbanas evidentes.

Junto a isso a realidade dos edifícios reforça a ideia de uma cidade em constante adaptação. Enquanto o Centro Cultural Banco do Brasil mantém o seu propósito cultural e a memória de sua arquitetura original, o Edifício da Light, em seu uso comercial, e o Edifício Guanabara, em sua observada transição para a área de saúde, simbolizam a busca por relevância contemporânea através da memória de suas estruturas.

O segundo evento ocupou edifícios centrais marcados pela desocupação, incerteza de uso e degradação funcional. O Vale do Anhangabaú, zona de intensas transformações urbanas, simbolizava um território fraturado, com camadas de modernização que ocultaram estruturas e sentidos originais do sítio.

As intervenções exploraram fluxos, percepções sensoriais e a imaterialidade da cidade, reagindo ao movimento urbano e à condição de transitoriedade extrema do centro. No entanto, os edifícios passaram por processos de requalificação, que apesar da monumentalidade arquitetônica preservada, a região enfrenta hoje movimentações desiguais, tensões sociais e fluxos fragmentados que revelam a atuação do mercado, do turismo cultural e da informalidade urbana.

Se nos anos 1990 o centro era marcado pela vacância e pela percepção da cidade como trama imaterial, hoje ele é palco da disputa entre usos formais e informais. As intervenções que exploravam vigilância, fluxos e percepções antecipavam a complexidade contemporânea: a cidade como espetáculo tecnológico e, ao mesmo tempo, espaço de exclusão e precarização. A revisitação evidencia que a revitalização institucional (shoppings, centros culturais) não resolveu tensões estruturais, mantendo viva a crítica levantada em 1994.

Figura 62. Obras no Centro e o Viaduto do Chá ao fundo.



centro de são paulo, obras



vale do anhangabaú, vista para o sul

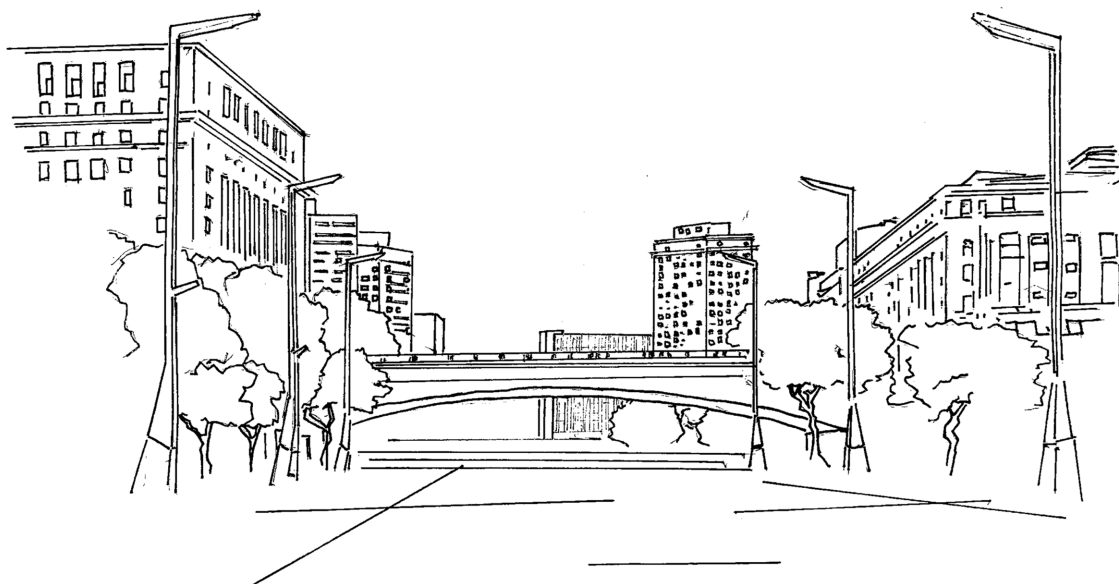
Fonte: Autor, 2024.

Figura 63. Placa de obras no Centro.



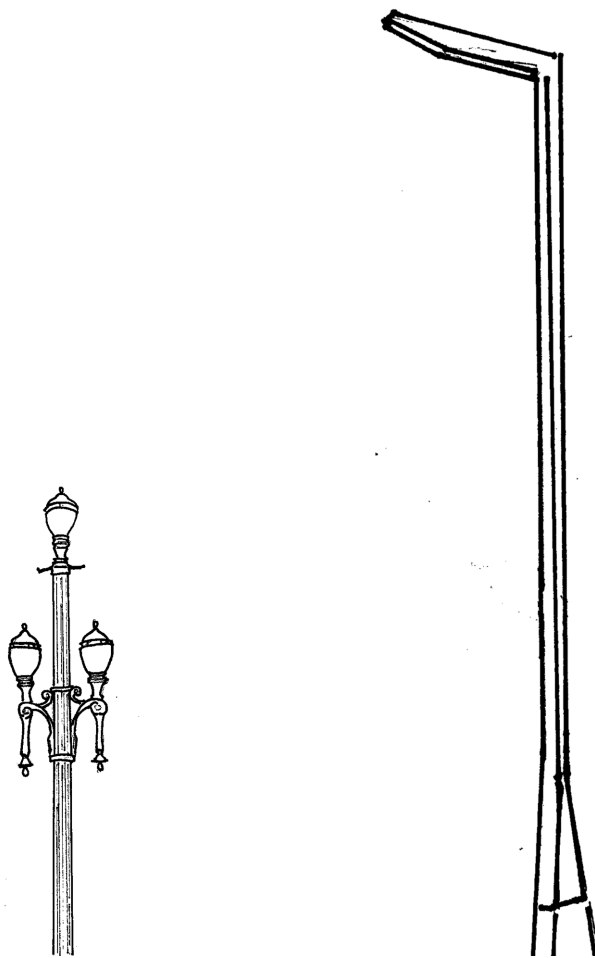
Fonte: Autor, 2025.

Figura 64. Vale do Anhangabaú e o Viaduto do Chá ao fundo.



Fonte: Autor, 2025.

Figura 65. Arandelas do Centro Histórico em comparação as luminárias do Vale do Anhangabaú.



Fonte: Autor, 2025.

3.4 Revisitando o Lugar: histórias

Do mesmo modo que existiu um desafio para a terceira edição do Arte/Cidade em realizar as intervenções e ocupar o trecho ferroviário, esta iniciativa de revisitação também encontrou dificuldades. Como sabemos, a organização do evento teve um processo de negociação para se ocupar tanto as ruínas industriais, como o próprio trecho que as interligam. Com isso foi necessário estudar o local, e visitá-los separadamente, primeiramente analisando as edificações e posteriormente o trajeto que férreo que conecta estas localidades.

Este processo foi realizado durante as 8 h às 11 h, no mês de janeiro de 2025, tendo como primeiro ponto de análise a antiga indústria Matarazzo. Chegando pela Avenida Dr. Abrão Ribeiro, e acessando a Avenida Francisco Matarazzo, já se observa um adensamento no qual não se via nas fotos áreas tiradas pela organização do Arte/Cidade, demonstrando um crescimento exponencial da área, que abriga os resquícios da indústria formado pela Casa de Caldeiras e suas chaminés, que hoje se configuram como um bar.

Devido ao fato do espaço estar fechado naquele momento, o edifício foi observado somente sob a perspectiva externa em dois pontos diferentes (Figura 66, 67, 68). Vale ressaltar que o estabelecimento estava fechado naquele momento, com isso, o edifício foi observado somente sob a perspectiva externa em dois pontos diferentes.

A primeira entrada virada para Avenida Francisco Matarazzo, em uma lateral cercada, porém com um portão aberto, revela um espaço amplo em um chão de terra, que também foi ocupado pelas intervenções, revelando na lateral do edifício, uma locomotiva aparentemente cinematográfica.

Um aspecto quase de abandonado que provavelmente é utilizado como área de estacionamento ou carga e descarga. Contudo a outra perspectiva se revela um sentimento oposto. Acessando o fundo da edificação pela Rua José Benedito Boneli, que fornece acesso a um edifício de apartamentos, que ocupa uma das áreas antes utilizadas pelo complexo, é possível se um contanto mais próximo com a materialidade a partir de uma pequena praça, mesmo com muros e vegetações em volta. Talvez pelo fato de estar mais próximo das cores e formatos dos tijolos aparentes, alheio a intensa movimentação que ocorre na avenida, e exatamente ao lado da linha férrea, que mesmo separado por muro de também de tijolos, possibilita ter uma ideia mais fiel do que já fora este espaço.

Figura 66. Casa das Caldeiras.



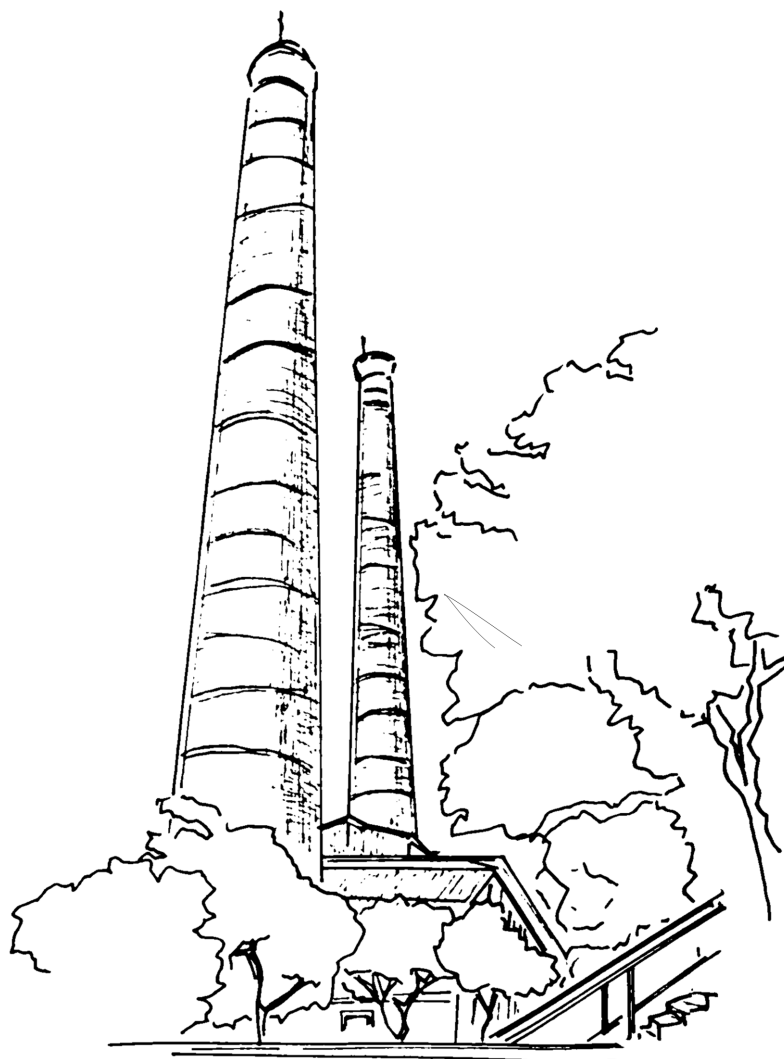
casa das caldeiras, fachada frontal



casa das caldeiras, fachada posterior

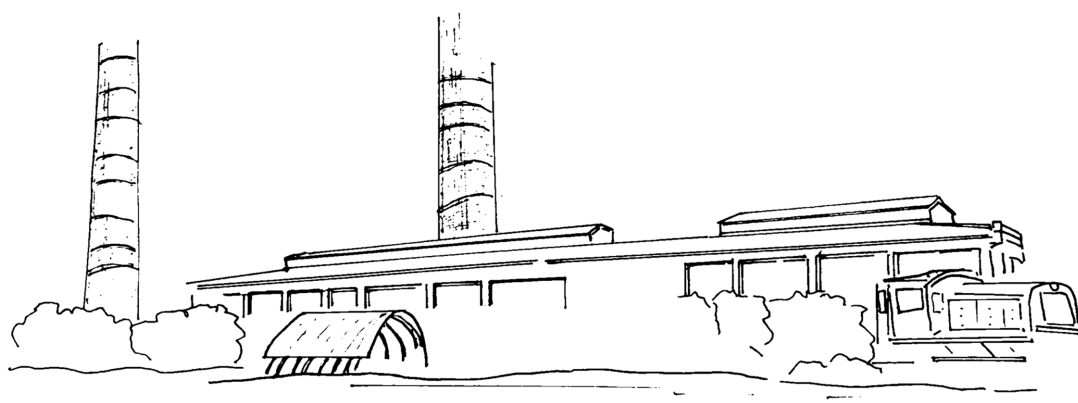
Fonte: Autor, 2025.

Figura 67. Perspectiva da Casa das Caldeiras.



Fonte: Autor, 2025.

Figura 68. Fachada lateral da Casa das Caldeiras.



Fonte: Autor, 2025.

Analisando os empreendimentos comerciais como edifícios, shoppings, o estádio Allianz Park responsável por abrigar grandes eventos; condomínios de apartamentos que rodeiam e ocupam os resquícios de uma região industrial, confere ao antigo complexo industrial Matarazzo uma função de mero coadjuvante arquitetônico, quase que escondido se não fosse as suas chaminés em meio ao grande contingente de edifícios que moldam a paisagem urbana na região oeste.

O moinho central, por sua vez, acabou sendo mais complicado de analisar. Como já comentando no capítulo anterior, o moinho central acabou se tornando uma favela com o passar dos anos, o que já dificultaria o acesso, mas ainda existe o fato da área estar em processo de desocupação. Contudo, a partir da Alameda Eduardo Prado foi possível analisar brevemente a região através de um muro, devido às tensões políticas e sócias que este espaço ofereceu quando visitado, sendo possível presenciar dois homens fazendo uso de entorpecentes, gerando um pouco de desconforto. Entretanto, ainda foi possível enxergar os antigos silos de armazenamento, sendo o único elemento na qual rememora o que fora encontrado pelos artistas em 1997.

Após a análise das edificações, foi pensando em observar o trajeto férreo que conecta estas localidades, para se ter uma noção para dentro destes muros. Logo após vamos em direção a Luz (Figura 69 e 70).

Por mais que a estação da Luz, não tenham recebido as intervenções, pode-se dizer que é o único local no qual ainda possui relevância artística, estando dentro do espectro cultural, pela sua arquitetura, exibição de mostras artísticas, e pelo fato de abrigar o Museu da Língua Portuguesa. Mesmo durante as diversas reformas, o espaço ainda possui fortes características históricas (Figura 71, 72). Nesse momento acompanhado pela sensação de evitar atrapalhar quem estava ali “correndo”, embarcando no trem pela plataforma em direção a estação Água Branca. Estação que ainda guarda alguns resquícios de outro período devido a sua estrutura.

Foi notado durante o percurso de ida e volta, a presença e indícios de ocupações informais através de dejetos, moradias improvisadas, indústrias, depósitos, e áreas residenciais. Contudo acabou sendo interessante observar que a dificuldade de interagir com este percurso e com os espaços ocupados pelo Arte/Cidade, que se escondem do lado de dentro e do lado de fora, como se habitasse em um limbo alheio a cidade (Figura 73 e 74).

Figura 69. Moinho Central e a Estação da Luz.



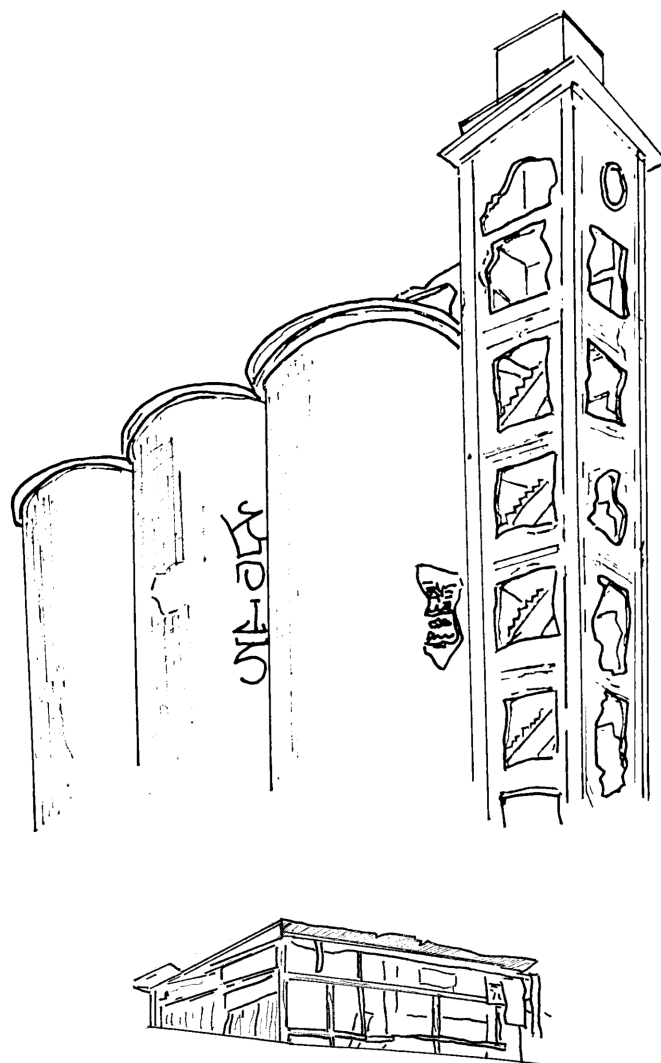
moinho central, silos



estação da luz, fachada

Fonte: Autor, 2025.

Figura 70. Perspectiva dos silos do Moinho Central e a ocupação da Favela do Moinho.



Fonte: Autor, 2025.

Figura 71. Estação da Luz.

**estação da luz, interior****estação da luz, exposição**

Fonte: Autor, 2025.

Figura 72. Perspectivas externas e internas da Estação da Luz.



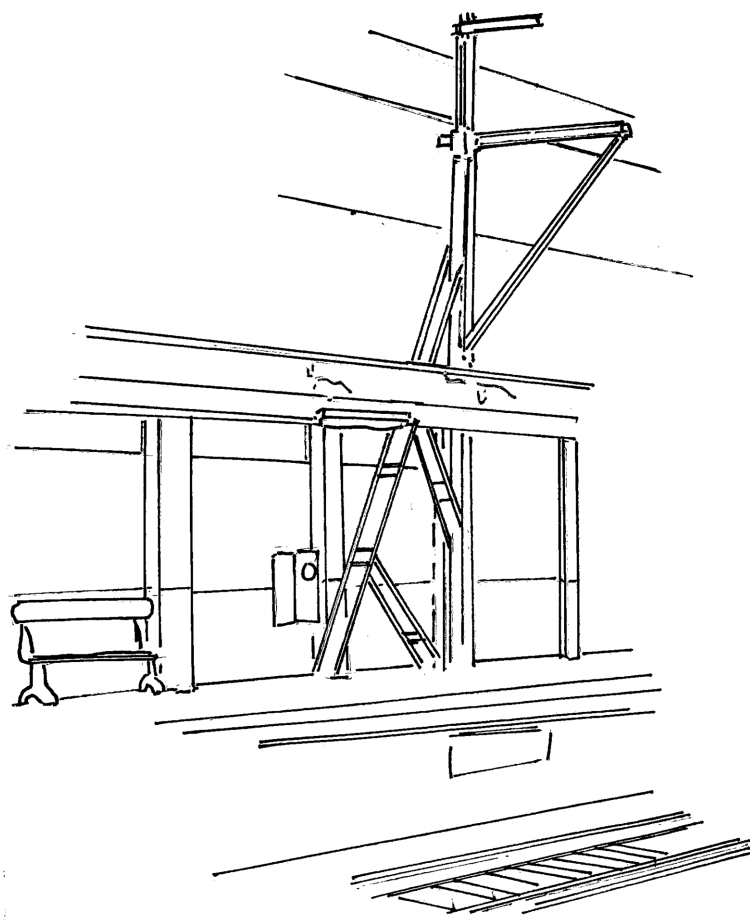
Fonte: Autor, 2025.

Figura 73. Cenários encontrados durante o percurso do ramal ferroviário Oeste.



Fonte: Autor, 2025.

Figura 74. Estação Água Branca.



Fonte: Autor, 2025.

Podemos entender que a revisitação confirma os dilemas já enfrentados em 1997, onde a ferrovia transformada em cicatriz urbana, a ruína fabril convertida em coadjuvante diante da especulação imobiliária e o Moinho Central tensionado entre ocupação popular e remoção. Se o evento buscava ativar artisticamente essas marcas da industrialização, hoje elas revelam sobretudo sobreposições de apagamento e resistência, evidenciando que a denúncia estética pouco avançou para o debate político mais amplo. Ainda assim, o trajeto reafirma a potência crítica de percorrer tais territórios, onde arte e memória seguem iluminando aquilo que a cidade insiste em esquecer.

As intervenções dialogavam com a desindustrialização e com o processo de esvaziamento de áreas ferroviárias. A ferrovia surgia como “cicatriz urbana”; ruínas fabris e silos destacavam o abandono e a obsolescência das infraestruturas produtivas. O evento articulou história, memória industrial e percursos, transformando o trem em elemento narrativo e costurando fragmentos urbanos negligenciados. O trajeto ferroviário permanece marcado por precariedades onde as tensões sociais persistem. O Moinho Central, agora favela parcialmente desocupada e cercada por processos de remoção, revela um cenário ainda mais crítico do que o encontrado anteriormente. A Estação da Luz, por outro lado, integra circuitos culturais institucionalizados, abrigando um museu e exposições temporárias, mas a sua estrutura fora pouco utilizada pelo grupo, servindo como uma “introdução” ao evento.

A revisitação confirma que a denúncia feita pelo evento, a ruína fabril, o abandono ferroviário, as desigualdades, pouco avançou em termos urbanísticos. A ferrovia continua como linha de fratura, o Moinho permanece como símbolo de precarização, e o Complexo Matarazzo exemplo do poder do mercado imobiliário. Contudo, a permanência dessa condição faz com que as intervenções se tornem ainda mais pertinentes, onde seus gestos de memória e crítica ecoam, já que a cidade pouco transformou esses territórios. Ao mesmo tempo, a Luz revela como certos trechos foram capturados pela lógica cultural institucional, repetindo o padrão visto nos eventos anteriores.

3.5 Revisitando o Lugar: zona

Neste ponto se encontra o processo de revisitação mais complexo, levando em consideração o tamanho da área a ser percorrida, sentindo na realidade do desafio e da escala da quarta edição do Arte/Cidade, que promoveu a arte e discussões em uma

macrorregião, desenhada pelo comércio, tensões sociais e um passado fabril. Para organizar itinerário, foi necessária uma análise minuciosa da localização das intervenções para ter acesso direto às áreas antes ocupadas. Vale ressaltar que o percurso foi realizado em alguns momentos de carros outros a pé. O percurso teve início na estação Brás, em primeiro momento. Passado um tempo retorno com a intenção de percorrer as áreas restantes, começando pelo Parque D. Pedro II e Pátio Pari, passando pela Av. Rangel Pestana, Largo da Concórdia, e Largo do Belém.

Aproveitando o trajeto realizado para compreender as localidades ocupadas pelo Arte/Cidade 3, tomei como decisão, no mesmo dia, ir em direção à Estação Brás, e reconheço que o espaço outrora vazio, discutido por Carlos Vergara agora se configura como o Parque Benemérito José Brás, transmitindo uma tranquilidade rara na cidade de São Paulo. O fluxo de pessoas é discreto, mas constante, revelando uma vitalidade silenciosa naquele período da tarde. Agora noutro momento, no período da manhã no final de semana de outubro de 2025, em um trajeto que iniciou às 7 h e finalizou às 12 h, temos a complementação da visita. Iniciando o andamento pela Av. do Estado, que acompanha Rio Tamanduateí, e os fundos do Mercado de São Paulo, observo a quadra onde antes se localizava o edifício São Vito, hoje transformada em um canteiro de obras destinado à construção de um novo SESC, onde passando a quadra já se presencia o início do fluxo do comércio local (Figura 75 e 76).

Acessando o Viaduto Vinte e Cinco de Março se tem acesso Parque Dom Pedro II, que mesmo abrigando um parque, uma escola e o Museu Catavento, ainda se observa um aspecto vazio, a falta de manutenção de infra-estruturas, e a intenção de intensificar a vegetação.

Seguindo pela Rua Santa Rosa, chegamos à Praça do Coco e ao Pátio Pari que mantém sua função comercial ativa devido ao fato de ser uma central de abastecimento, se configurando como um mercado atacadista de grande porte conhecido pela venda de produtos hortifrutícolas (frutas, legumes e verduras), mas que também comercializa outros itens, como cereais. Parte de sua arquitetura fabril se mantém o que a integra ao cotidiano do bairro, como se a memória industrial ainda se fizesse presente na paisagem. Já outra parte do pátio no qual se tinha a área de estacionamento das locomotivas se tem hoje um grande complexo comercial. Entretanto ambos os espaços não possuem mais resquícios/cicatrices do ramal férreo ou das próprias locomotivas (Figura 77 e 78).

Figura 75. Praça Benemérito José Brás, próximo à Estação Brás, e a construção do novo SESC.



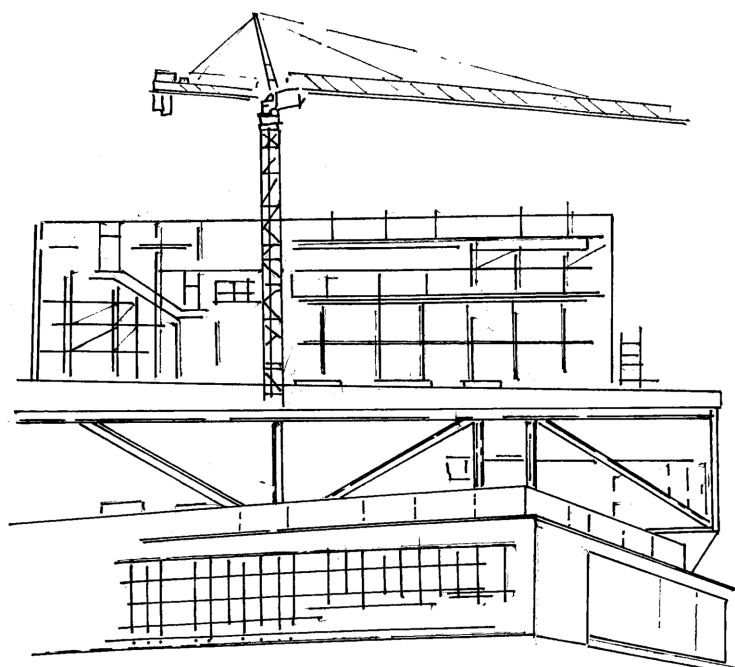
estação brás, praça benemérito josé brás



praça são vito, obras do novo sesc

Fonte: Autor, 2025.

Figura 76. Perspectiva da Construção do novo SESC.



Fonte: Autor, 2025.

Figura 77. Parque D. Pedro II.



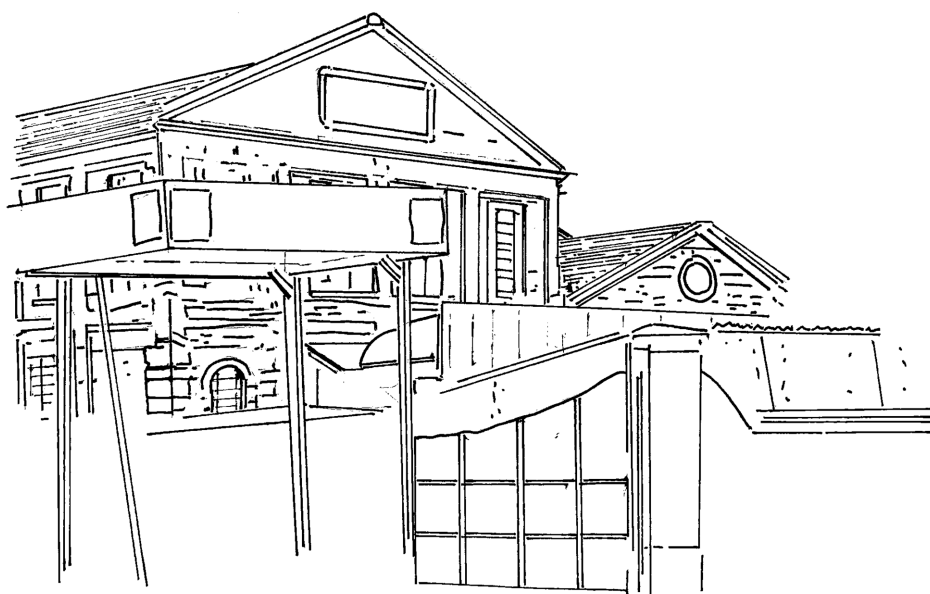
parque d. pedro II



pátio pari

Fonte: Autor, 2025.

Figura 78. Perspectiva do Pátio Pari.



Fonte: Autor, 2025.

Fazendo o retorno, e indo em direção a Rangel Pestana, a avenida surpreende pela calma do horário, com poucos automóveis e pedestres que circulam entre os comércios voltados para materiais de construção. Já o espaço lateral antes utilizado pelos coletivos Schie 2.0 e Urban Fabric, próximo ao viaduto Maestro Alberto Marino se apresenta somente como espaço de passagem e estacionamento para os comercios ali presente.

Atravessando o viaduto, onde é possível ver a estação Brás CPTM do alto, se encontra com o Largo da Concórdia onde o ritmo é outro, trabalhadores e comerciantes já ocupam o espaço, mesmo com parte das lojas ainda fechadas, mantendo viva a dinâmica popular da região, ainda que o espaço que anteriormente era ocupado por grande contingente de camelos, como explorado por Mauricio Dias e Walter Riedweg, agora se materializa em uma praça (Figura 79, 80).

Avançando pela Celso Garcia em direção ao Largo do Belém, a antiga igreja ocupada quase se esconde entre a vegetação, alterando a estética e a intensidade do percurso (Figura 81). Decido não seguir até a torre do Belenzinho (SESC Belenzinho), ainda fechada naquele horário, e retorno pela Radial Leste em busca do antigo Ramal Ferroviário e rumo ao Largo do Glicério. O ramal ferroviário encontra-se murado, porém bem conservado, onde seus galpões abrigam à frente um pequeno parque com equipamentos de ginástica e equipamentos infantis, que embora desconectado da Radial e, de certo modo, da vida urbana ao redor, sua estética resguarda a sua história.

Chegando ao Glicério pelo Viaduto Gov. Roberto Abreu Sodré, o cenário muda, levando conta a presença de moradores de rua, moradias informais, catadores e acúmulo de dejetos, compondo uma paisagem marcada pelo abandono, e próximo dali, é possível identificar uma cooperativa de recicláveis. A Praça José Luis de Mello Malheiro que circunda o local, com uma arborização maior do que se tinha anteriormente, se encontrava deserta, não sei dizer se pela hora ou por receio de ocupar o espaço. Ou seja, o ambiente ainda mantém aquilo que foi explorado pela intervenção de Vito Aconcci (Figura 82, 83 e 84).

De volta à Radial Leste em direção ao SESC, percebo o aumento do fluxo de automóveis e transporte público na via de quatro faixas, funcionando de fato como uma via arterial na Zona Leste. Adentrando o bairro Belém, torna-se nítida a transição urbana, do caráter comercial entre o Parque Dom Pedro II e o Brás, para a atmosfera mais residencial, onde o comércio é menos intenso e o ritmo, mais brando.



av. rangel pestana



largo da concórdia

Figura 79. Av. Rangel Pestana e o Largo da Concórdia.

Fonte: Autor, 2025.

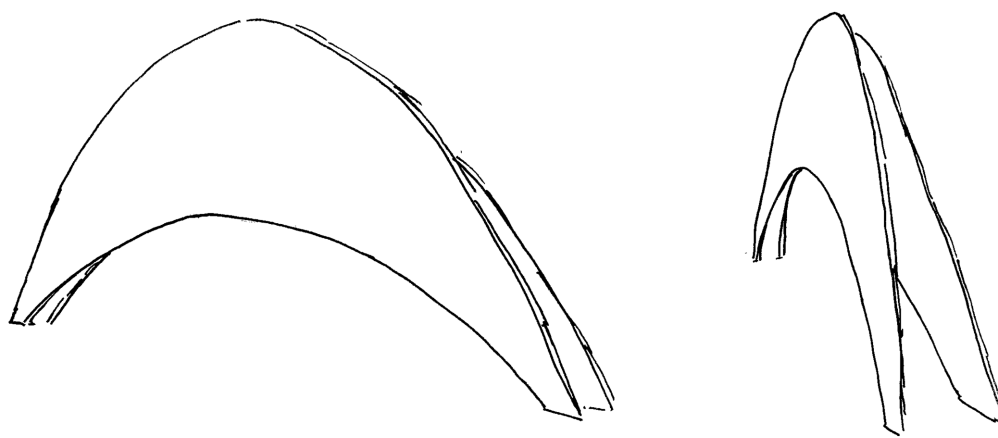


Figura 80. Estrutura encontrada no Largo da Concordia.

Fonte: Autor, 2025.



Figura 81. Perspectiva da Igreja no largo do Belém.

Fonte: Autor, 2025.

Figura 82. Ramal Leste e o Largo do Glicério.



ramal leste



largo do glicério

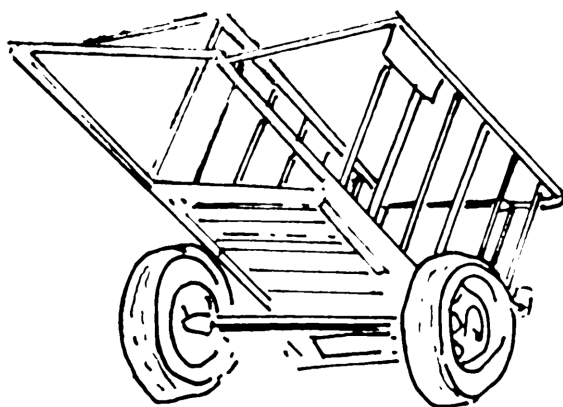
Fonte: Autor, 2025.

Figura 83. Perspectiva do Ramal Leste.



Fonte: Autor, 2025.

Figura 84. Carrinhos de catadores no Largo do Glicério.



Fonte: Autor, 2025.

O único ponto não visitado durante o percurso foi a área próxima à Avenida Salim Farah Maluf, hoje utilizada como estacionamento de carretas, permanecendo como um fragmento privado em meio ao circuito público (Figura 85).

Chegando ao SESC Belenzinho pela Rua Tobias Barreto, ao lado do Cemitério da Quarta Parada, acesso o edifício pela Rua Padre Adelino, onde algumas pessoas aguardam a abertura do local. Logo na subida das escadas, já temos a exposição de uma obra de arte, da Tatiana Blass "Páreo #2", que consiste em um conjunto de patas de cavalo esculpidas. No topo destaca-se a estrutura fabril preservada, agora reinterpretada pela nova configuração arquitetônica. À frente, estrutura de basquete e skate e quadras de tênis, compõem o cenário, junto ao edifício anexo que abriga a comedoria e a central de atendimento.

Indo em direção ao edifício que fora ocupado anteriormente pelo Arte/Cidade, em seu térreo se encontra a loja do SESC, alguns mobiliários, um vão central com piso translúcido permitindo observar a piscina olímpica no nível inferior, evidenciando uma das intervenções mais marcantes do projeto de restauro. No térreo, pessoas estudam, leem e crianças ocupam um espaço lúdico. O subsolo, onde se localiza a piscina, estava temporariamente interditado. Nos pavimentos superiores, acessados por escadas externas e elevadores, identificam-se áreas administrativas, academia, obras expostas e exposições em processo de montagem (Figura 86 e 87). Ao sair, observo a chegada de mais visitantes, alguns para estudar, outros para praticar esportes ou simplesmente aproveitar o espaço requalificado (Figura 88, 89). A revisitação à Zona Leste de São Paulo evidencia, em sua escala e complexidade, a materialização das máquinas urbanas.

Cada local visitado revela, à sua maneira, a sobreposição entre o passado industrial e as dinâmicas contemporâneas de uso e abandono. O espaço próximo à Estação Brás, transformado em parque, simboliza a tentativa de domesticar os vazios urbanos, convertendo antigos fluxos produtivos em espaços de lazer e contemplação. O Parque Dom Pedro II e o Pátio Pari, por sua vez, permanecem tensionados entre o comércio popular e a precariedade da infraestrutura, mantendo viva a dimensão informal que o Arte/Cidade buscou problematizar. Na Avenida Rangel Pestana e no Largo da Concórdia, percebe-se a persistência do cotidiano comercial e popular, ainda que esvaziado de sua potência estético original, agora absorvido pelo ritmo utilitário da cidade.

Figura 85. Radial Leste e Av. Salim Farah Maluf.



radial leste



av. salim farah maluf

Fonte: Autor, 2025.

Figura 86. SESC Belenzinho.



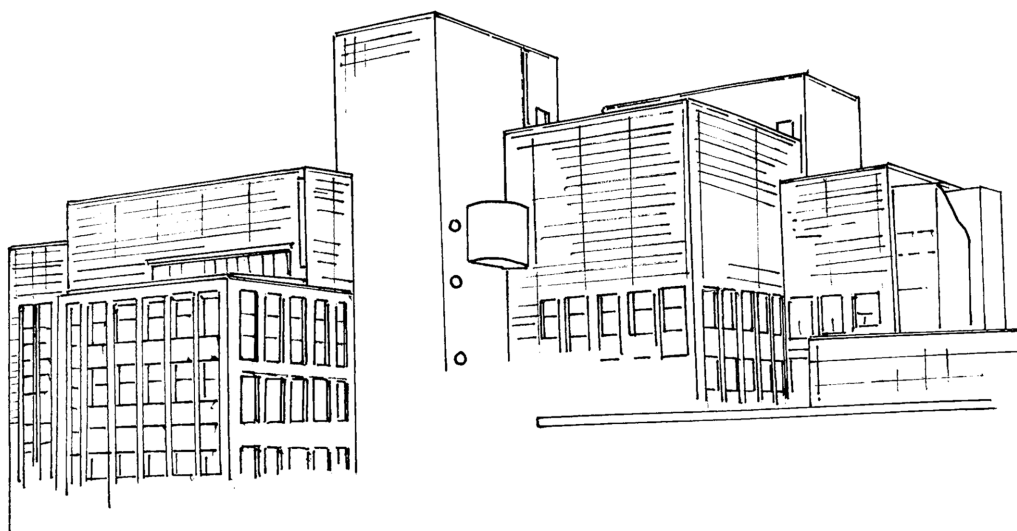
sesc belenzinho, fachada



sesc belenzinho, interior

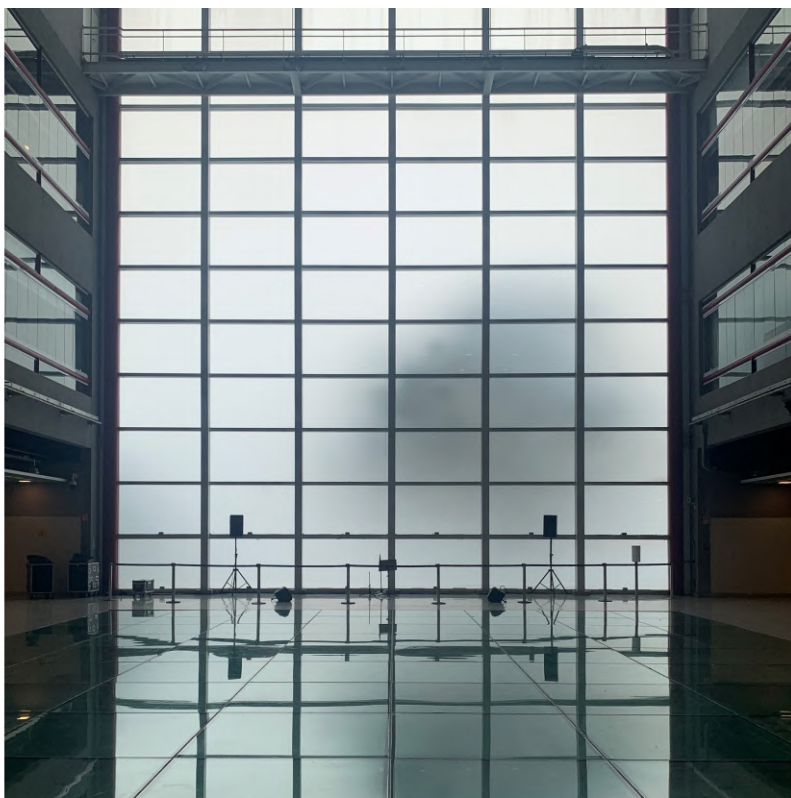
Fonte: Autor, 2025.

Figura 87. Perspectiva do SESC Belenzinho.



Fonte: Autor, 2025.

Figura 88. SESC Belenzinho 2.



sesc belenzinho, interior



sesc belenzinho, biblioteca

Fonte: Autor, 2025.

Figura 89. SESC Belenzinho 3.



sesc belenzinho, pavimento 2



sesc belenzinho, pavimento 3

Fonte: Autor, 2025.

Por fim, o SESC Belenzinho se impõe como caso de requalificação bem-sucedida, onde o patrimônio fabril é reintegrado à vida urbana através da arte, do esporte e da convivência. A arquitetura restaurada e permeável, marcada por novas práticas coletivas, concretiza o ideal de ativação dos espaços intersticiais proposto pelo Arte/Cidade, mesmo que sob uma nova lógica institucional. Assim, o percurso confirma a atualidade crítica das discussões de 2002, a Zona Leste permanece como um território de fricções entre a memória e a modernização, entre o formal e o informal, entre o visível e o invisível. Vale destacar que apesar de ter sido observado moradores de rua e catadores, o grande contingente de moradias informais intencionalmente ignorado pelo Arte/Cidade, não são mais intensos e presentes como fora outrora.

A última edição ampliou a escala para uma macrorregião marcada por informalidade, densidade populacional, tensões sociais e heranças fabris dispersas. As intervenções lidaram diretamente com ambulantes, moradores de rua, comunidades informais e agentes públicos. A centralidade do território estava na precariedade do cotidiano e nas adaptações que os habitantes inventavam frente a um urbanismo excludente.

A revisitação mostra um tecido urbano heterogêneo, onde resistências e adaptações continuam moldando os usos, condição prevista pelas análises dos organizadores em 2002. O que o Arte/Cidade expôs, a inventividade cotidiana das populações marginalizadas, permanece, em certa escala, presente o território. As intervenções dialogavam com falhas das políticas públicas, opacidade de projetos urbanos e precariedade habitacional; a revisitação confirma que essas questões persistem. Por outro lado, surgem novos equipamentos e parques, indicando requalificações, mas sem alterar a lógica estrutural da desigualdade urbana na Zona Leste.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa partiu do ponto de que intervenções artísticas realizadas na cidade poderiam ser interpretadas como práticas urbanas, capazes de produzir leituras críticas do espaço e revelar dinâmicas frequentemente invisibilizadas no cotidiano metropolitano. A análise do projeto Arte/Cidade, realizado em São Paulo entre as décadas de 1994 e 2002, permitiu examinar essa questão a partir de um conjunto de obras que se situam na intersecção entre arte, arquitetura e espaço urbano.

Ao longo da investigação, tornou-se evidente que as intervenções do Arte/Cidade estabeleceram uma relação intensa com a cidade, explorando territórios marcados por processos de abandono, transformação econômica e reconfiguração urbana. Ao ocupar infraestruturas industriais desativadas, áreas ferroviárias e edifícios em desuso, os projetos produziram situações nas quais o público era convidado a perceber a cidade de maneira distinta, deslocando o olhar para aspectos históricos, espaciais e sociais muitas vezes negligenciados.

Contudo, a análise também demonstrou que essas experiências podem ser compreendidas a partir de suas limitações, nem como instrumentos diretos de transformação estrutural da cidade. Diferentemente das políticas urbanas, do planejamento territorial ou das dinâmicas econômicas, que efetivamente produzem o espaço urbano, as intervenções do Arte/Cidade atuaram principalmente no campo simbólico, perceptivo e cultural. Nesse sentido, tratou-se fundamentalmente de um projeto artístico que utilizou a cidade como matéria e contexto de reflexão.

Essa constatação não indica uma insuficiência dessas práticas, mas permite compreender com maior clareza o seu campo de atuação. A arte não opera segundo as mesmas lógicas da produção material da cidade. Seu potencial reside em instaurar situações de experiência, revelar camadas invisíveis do território e produzir narrativas, capazes de tensionar percepções consolidadas sobre determinados lugares. Assim, mais do que transformar diretamente a cidade, projetos como o Arte/Cidade contribuem para ampliar as formas de compreendê-la.

A revisitação dos territórios onde ocorreram as intervenções evidenciou também a complexidade das transformações urbanas ocorridas desde então. Em muitos casos, os espaços passaram por processos de requalificação, reutilização ou intensificação de usos; em outros, permaneceram marcados por dinâmicas de precariedade e desigualdade. Essas

mudanças reforçam a percepção de que a produção da cidade resulta de processos amplos sobre os quais as intervenções artísticas possuem influência limitada. Ainda assim, ao direcionar a atenção para esses territórios, o Arte/Cidade contribuiu para inscrevê-los no debate cultural e crítico sobre a metrópole.

Tal constatação não diminui a relevância do projeto, mas permite situá-lo de forma mais precisa dentro do campo das práticas urbanas, como um dispositivo crítico, e não como uma solução técnica ou operacional para os problemas urbanos, o que não revela uma limitação, mas a realidade da função artística perante a dimensão da cidade.

Nesse sentido, a importância do projeto talvez resida menos em seus efeitos materiais, na qual acreditamos que tenha tido grande impacto para os visitantes e passantes do ponto de vista estético e sensorial, e mais na forma como foi capaz de construir leituras sobre a cidade. Ao articular arte contemporânea e espaço urbano, as intervenções criaram situações nas quais caminhar, observar e experimentar determinados lugares se tornaram parte fundamental da obra. Essa dimensão aproxima o projeto de práticas que entendem a cidade como campo de experiência sensível, onde o deslocamento e a percepção podem revelar aspectos ocultos do ambiente urbano.

Três décadas depois, o Arte/Cidade permanece relevante justamente por ter contribuído para deslocar o olhar sobre áreas da cidade que, naquele momento, estavam à margem das narrativas predominantes sobre São Paulo. Ao tornar visíveis paisagens industriais em transformação, infraestruturas esquecidas e territórios socialmente complexos, o projeto produziu imagens e reflexões que continuam a dialogar com debates contemporâneos sobre memória urbana, patrimônio e processos de transformação metropolitana.

Assim, mais do que um modelo de intervenção urbana ou uma proposta de transformação territorial, o Arte/Cidade pode ser compreendido como um dispositivo de leitura da cidade. Seu legado está na capacidade de articular arte e espaço urbano para evidenciar dimensões humanas, históricas e sensíveis da metrópole — dimensões que muitas vezes escapam às abordagens técnicas do urbanismo, mas que são fundamentais para compreender a experiência urbana em sua complexidade.

Dessa forma, esta pesquisa conclui que as intervenções analisadas não constituíram práticas de produção da cidade, mas experiências artísticas que operaram sobre ela, revelando tensões, memórias e paisagens urbanas em transformação. Ao reconhecer essa

delimitação, torna-se possível compreender com maior precisão o papel da arte no contexto urbano: não como substituta do urbanismo, mas como uma forma particular de interpretar, questionar e tornar perceptível a cidade contemporânea.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Mauricio. Sobre a memória das cidades. In: CARLOS, Ana Fani Alessandri; SOUZA, Marcelo Lopes de; SPOSITO, Maria Encarnação Beltrão (Org.). **A produção do espaço urbano: agentes e processos, escalas e desafios**. São Paulo: Contexto, 2013.
- AGÊNCIA DE SP. **Governo de SP pretende transformar Favela do Moinho, no centro da capital, em parque**. São Paulo, GOV-SP, 2024. Disponível em: <https://www.agenciasp.sp.gov.br/governo-de-sao-paulo-pretende-transformar-favela-do-moinho-em-parque/>. Acesso em: 21 abr. 2025.
- AGÊNCIA ESTADO. Arte/Cidade invade a zona leste. **Estadão**, São Paulo, janeiro. 2002. Cultura. Disponível em: https://www.estadao.com.br/cultura/artecidade-invade-a-zona-leste/?srsltid=AfmBOoprNmt0x66DyOvTm5qp8ZHhZTkncULSMVkvMnK_hAAAnvw. Acesso em: 28 ago. 2025.
- AGÊNCIA ESTADO. Arte/Cidade muda a cara do Sesc Belenzinho. **Estadão**, São Paulo, março, 2002. Cultura. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/artecidade-muda-a-cara-do-sesc-belenzinho/?srsltid=AfmBOor6Ytq2aQiXpJVbVz62c3ZhqIIBRdVWIILN3TK>. Acesso em: 28 ago. 2025.
- AGÊNCIA ESTADO. Os intestinos expostos do Arte/Cidade. **Estadão**, São Paulo, abril. 2002. Cultura. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/os-intestinos-expostos-do-artecidade/>. Acesso em: 28 ago. 2025.
- AGÊNCIA ESTADO. Arte/Cidade faz seminário sobre planejamento urbano. **Estadão**, São Paulo, abril, 2002. Cultura. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/artecidade-faz-seminario-sobre-planejamento-urbano/>. Acesso em: 27 ago. 2025.
- AGÊNCIA ESTADO. Camelôs ntram na mira da arte contemporânea. **Estadão**, São Paulo, fevereiro. 2002. Cultura. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/camelos-entram-na-mira-da-arte-contemporanea/?srsltid=AfmBOookZ6VLJXqaQ3zCqohJpVbNPWQP2mMv...> Acesso em: 28 ago. 2025.
- ALMEIDA, Arley de; NASCIMENTO NETO, Paulo. Arte Urbana e suas repercussões territoriais: um estudo de caso em Curitiba (Paraná). **Oculum Ensaios**, /S. I./, v. 21, p. 1–15, 2024. DOI: 10.24220/2318-0919v21e2024a6599. Disponível em: <https://periodicos.puc-campinas.edu.br/oculum/article/view/6599>. Acesso em: 17 jun. 2025.
- ALVES, M. R. **Cidade contemporânea**: questões conceituais da conformação de sua espacialidade. 2013. *Revista Tópos*, 1(2), 29–57. Disponível em: <https://revista.fct.unesp.br/index.php/topos/article/view/2196>. Acessado em: 29 out. 2024.
- ANGRIMANI, Danilo. **Vila Clementino**. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1999.
- ARCHDAILY BRASIL. *Instalação Murmuration / SO-IL*. Atlanta, Estados Unidos: ArchDaily Brasil, 05 set. 2020. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/947078/instalacao-murmuration-so-il>. Acesso em: 11 nov. 2025. ISSN 0719-8906.
- ARCHDAILY. *Happy Stripe Installation / SomePeople*. Frederick, Estados Unidos: ArchDaily, 13 mar. 2021. Disponível em: <https://www.archdaily.com/954064/happy-stripe-installation-somepeople>. Acesso em: 11 nov. 2025. ISSN 0719-8884.

ARCHDAILY. *Sky Castle / ENESS*. Melbourne, Austrália: ArchDaily, 25 ago. 2021. Disponível em: <https://www.archdaily.com/967317/sky-castle-eness>. Acesso em: 11 nov. 2025. ISSN 0719-8884.

ASCHKENAS, David. *Tildet Arc*, 1985. Disponível em: https://cronologiadourbanismo.ufba.br/image.php/apresentacao-v1392-f543-original.jpg?width=800&height=800&image=verbete_arquivo/imagens/apresentacao-v1392-f543-original.jpg. Acesso em: 11 nov. 2025.

BALEM, Thiago; REYES, Paulo. **Cidade efêmera, práticas urbanas insurgentes**. Enanparq, Brasília, mar, 2021. Disponível em: <https://enanparq2020.s3.amazonaws.com/MT/21790.pdf>. Acessado em: 06 jun. 2024.

BALEM, Tiago; REYES, Paulo Edison Belo. Práticas urbanas insurgentes como participação popular no planejamento urbano. Pixo: revista de arquitetura, cidade e contemporaneidade. Pelotas. Vol. 8, n. 28 (2024), p. 128-141, 2024.

BARATTO, Romulo. "Prefeitura de SP divulga estratégia de intervenção no Vale do Anhangabaú" 09 Out 2015. ArchDaily Brasil. Acesso em 28 mai. 2024.
<<https://www.archdaily.com.br/br/774982/prefeitura-de-sp-divulga-estrategia-de-intervencao-no-vale-do-anhangabau>> ISSN 0719-8906

BIANCARELLI, Aureliano. Luzes criam palco no vale do Anhangabaú. **Folha de São Paulo**, São Paulo, outubro. 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/10/01/cotidiano/14.html>. Acesso em: 11 abr. 2024.

BIJARI. Carro Verde, 2020. Disponível em: <https://bijari.com.br/arte/carro-verde/>. Acesso em: 20 nov. 2025.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. *A economia brasileira: uma introdução crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.

BRUNELLI, Aidelli S. Urbani. **Barra Funda**: série história dos bairros de São Paulo. V. 29. São Paulo: DPH, 2006.

BUCCI, Angelo. **Anhangabaú, o Chá e a metrópole**. 1998. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-22072022-083747/>. Acesso em: 27 maio 2024.

BÜTTNER, Claudia. Projetos artísticos nos espaços não-institucionais de hoje. In: PALLAMIN, Vera Maria (Org.); LUDEMANN, Marina (Coord). **Cidade e cultura**: esfera publica e transformações urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CAMPBELL, Brígida. **Arte para uma cidade sensível**: arte como gatilho sensível para a produção de novos imaginários. 2018. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-12072018-145203/>. Acesso em: 08 jul. 2025.

CAMPOS, Candido Malta. **Modernização na metrópole**: intervenções urbanas em São Paulo. São Paulo: Literare Books Internacional, 2022.

CANO, Wilson. **Desconcentração produtiva regional do Brasil (1970-2005)**. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

CANO, Wilson. **Raízes da concentração industrial em São Paulo**. 5º ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

CANTON, Katia. Arte/Cidade vira conceito globalizado. **Folha de São Paulo**, São Paulo, setembro, 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/4/30/ilustrada/10.html>. Acesso em 15 ago. 2024.

CARDOSO, Alan; FIGUEIREDO, Carolina. Governo de SP promete casa para todos os moradores da Favela do Moinho: Mais de mil residências são no centro da capital e 499 em outras regiões. São Paulo, CNN Brasil, 2025. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/sudeste/sp/governo-diz-que-vai-oferecer-casa-para-todos-os-moradores-da-favela-do-moin/>. Acesso em: 21 abr. 2025.

CARTAXO, Zalinda. **Arte nos espaços públicos**: a cidade como realidade. O Percevejo Online, Rio de Janeiro, jun. 2009. Disponível em: <https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/431/380>. Acesso em: 07 jul. 2009.

CARVALHO, Bernardo. Arte Cidade chega ao CD-ROM. **Folha de São Paulo**, São Paulo, setembro, 1994. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/9/17/ilustrada/5.html>. Acesso em: 07 jul. 2024.

CARVALHO, Bernardo. Arte recupera sentido trágico do Matadouro. **Folha de São Paulo**, São Paulo, fevereiro, 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/3/11/ilustrada/9.html>. Acesso em: 03 jul. 2024.

CARVALHO, Bernardo. Artistas desmaterializam centro de SP. **Folha de São Paulo**, São Paulo, setembro, 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/9/24/ilustrada/5.html>. Acesso em: 07 jul. 2024.

CARVALHO, Bernardo. Projeto transforma prédio em inferno. **Folha de São Paulo**, São Paulo, fevereiro, 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/2/25/ilustrada/8.html>. Acesso em: 11 abr. 2024.

CARVALHO, Bernardo. Quinze artistas invadem Matadouro Municipal. **Folha de São Paulo**, São Paulo, fevereiro, 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/2/25/ilustrada/5.html>. Acesso em: 11 abr. 2024.

CARVALHO, Bernardo. Vírus da arte contamina o centro de SP. **Folha de São Paulo**, São Paulo, setembro, 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/9/01/ilustrada/1.html>. Acesso em: 07 jul. 2024.

CARVALHO, Mario Cesar. Mostra com filha de Motta conta com apoio oficial. **Folha de São Paulo**, São Paulo, outubro, 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc251002.htm>. Acesso em: 18 jul. 2024.

CASTELLS, Manuel. *The Urban Question: A Marxist Approach*. Cambridge: MIT Press, 1983.

CENIQUEL, Mario. Paisagem urbana, cenário e percepção: a noção de memória como componente metodológica do projeto. Paisagem Ambiente Ensaios, São Paulo, n. 6, p. 85-133, dez. 1994. Centro de Referência em Educação. Campos Elíseos: surge um novo bairro. Governo do Estado de São Paulo. Disponível em: http://www.crmariocovas.sp.gov.br/pdf/hist_casarao_2.pdf. Acesso em: 14 mar. 2025.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHAVES, Tatiana F. A percepção urbana como produtora de conhecimento. *Ponto-e-vírgula*, São Paulo, n. 1, p. 1-11, 2013.

CHRISTO AND JEANNE-CLAUDE. *The Gates*. Disponível em: <https://christojeanneclaude.net/artworks/the-gates/>. Acesso em: 11 nov. 2025.

CINEMATECA BRASILEIRA. SEDE – VILA CLEMENTINO, 2022. Página Sede. Disponível em: <https://www.cinemateca.org.br/a-cinemateca/sede/>. Acesso em: 30 abr. 2024.

COELHO, Marcelo. Projeto instiga reflexão sobre fluxos urbanos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, setembro, 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/9/30/ilustrada/17.html>. Acesso em: 11 abr. 2024.

CYPRIANO, Fabio. Lagos é aqui. **Folha de São Paulo**, São Paulo, março, 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0603200206.htm>. Acesso em: 22 jul. 2024.

CYPRIANO, Fabio. Trens colidem na Radial. **Folha de São Paulo**, São Paulo, março, 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1403200206.htm>. Acesso em: 22 jul. 2024.

DE PAULA, Dalvit Greiner. Intervenções urbanas: a arte aponta para o futuro. **Revista Confluências Culturais**, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 46-58, 2014. DOI: 10.21726/rcc.v3i2.515. Disponível em: <https://periodicos.univille.br/RCC/article/view/515>. Acesso em: 21 jul. 2025.

ERDMANN-GOLDONI, Christin. Arte contemporâneo en espacios públicos: Formas de expresión, significado social y revitalización. **European Public & Social Innovation Review**, Espanha, v. 9, p. 1-20, 2024. DOI: 10.31637/epsir-2024-867. Disponível em: <https://epsir.net/index.php/epsir/article/view/867>. Acesso em: 07 jun. 2025.

FABBRINI, Ricardo. **Arte contemporânea em três tempos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

FAGUNDES JR., Carlos. “Cidade sem janelas” encerra com sucesso. **Folha de São Paulo**, São Paulo, março, 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/3/26/ilustrada/11.html>. Acesso em: 11 abr. 2024.

FELDMAN, Sarah. São Paulo: qual o centro? .In. SCHICCHI, Maria Cristina; BENFATTI, Dênio (Org.). **Urbanismo: dossiê São Paulo – Rio de Janeiro**. Campinas: PUCCAMP, 2004.

FINOTTI, Ivan. Largo da discórdia. **Folha de São Paulo**, São Paulo, abril, 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3004200206.htm>. Acesso em: 24 abr. 2025.

FIORAVANTE, Celso. Arte/Cidade revê ruínas sobre trilhos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, outubro, 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/15/ilustrada/25.html>. Acesso em: 21 mai. 2024.

FIORAVANTE, Celso. Infra-estrutura prejudica Arte/Cidade 3. **Folha de São Paulo**, São Paulo, outubro, 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/30/ilustrada/27.html>. Acesso em: 11 abr. 2024.

FIORAVANTE, Celso. Trabalhos não devem estar finalizados. **Folha de São Paulo**, São Paulo, outubro, 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/25/ilustrada/4.html>. Acesso em: 18 jul. 2024.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. Tradução: Leandro Konder. São Paulo: Círculo do Livro, 1999.

FONTES, Adriana Sansão. "Intervenções temporárias e marcas permanentes na cidade contemporânea." *Arquiteturarevista* 8, no. 1 (2012): 31-48.

FONTES, Adriana Sansão. **Intervenções Temporárias, Marcas Permanentes**: apropriações, arte e festa na cidade contemporânea. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2013.

FREITAG-ROUANET, Barbara. Vida urbana e cultura. *In*. PALLAMIN, Vera Maria (Org.); LUDEMANN, Marina (Coord). **Cidade e cultura**: esfera publica e transformações urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

GALVÃO, Edilamar. Projeto une São Paulo e Berlim. **Folha de São Paulo**, São Paulo, setembro, 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/9/18/ilustrada/16.html>. Acesso em 12 jul. 2024.

GIAMBIAGI, Fábio; ALÉM, Ana Cláudia. *Finanças públicas: teoria e prática no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

GIORDANO, C. C. **Ações sanitárias na imperial cidade de São Paulo**: mercados e matadouros. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, PUC – Campinas. Campinas, 2006.

GOTHAM CENTER FOR NEW YORK CITY HISTORY. *Cutting up the city in crisis: Gordon Matta-Clark and the urban commons*. Disponível em: <https://www.gothamcenter.org/blog/cutting-up-the-city-in-crisis-gordon-matta-clark-and-the-urban-commons>. Acesso em: 11 nov. 2025.

GUIMARÃES, Laís de Barros Monteiro. **Luz**. Serie historia dos bairros de São Paulo. São Paulo: Prefeitura Municipal, Secretaria de Cultura, Departamento do Patrimônio Histórico, 1977.

GUINARD, Pauline; MARGIER, Antonin. Art as a new urban norm: between normalization of the city through art and normalization of art through the city in Montreal and Johannesburg. *Países Baixos, Cities*, Volume 77, 2018, Pages 13-20, ISSN 0264-2751. Disponível: <https://doi.org/10.1016/j.cities.2017.04.018>. Acesso em: 18 jun. 2025.

HARVEY, David. *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. London: Verso, 2012.

HOLT/SMITHSON FOUNDATION. *Spiral Jetty*. Disponível em: <https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty>. Acesso em: 11 nov. 2025.

JACQUES, Paola Berenstein. **Errâncias urbanas**: a arte de andar pela cidade. *Arqtexto* 7, Porto Alegre, 2005. Disponível em: https://www.ufrgs.br/propar/wp-content/uploads/2023/06/7_Paola-Berenstein-Jacques.pdf. Acessado em: 29 out. 2024.

Jepa (Ktastrof). *[Pixação em espaço urbano]*. **Instagram**, 2025. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DJ9HZpYgjd8/>. Acesso em: 11 nov. 2025.

JORGE, Clovis de Athavde. **Luz**: notícias e reflexões. Serie historia dos bairros de São Paulo. São Paulo: Prefeitura Municipal, Secretaria de Cultura, Departamento do Patrimônio Histórico, 1988.

KON, Nelson. *Arte Cidade*. Disponível em: <https://www.nelsonkon.com.br/arte-cidade/>. Acesso em: 12 nov. 2025.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: revista Gávea número 1, Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1984. (Original 1979).

KWON, Miwon, **Um lugar após o outro**: anotações sobre site-specificity. Tradução: Jorge Menna Barreto. URFJ, Rio de Janeiro, v. 17, n. 17 (2008), abr. 2022. Disponível em: <https://revistas.urfj.br/index.php/ae/article/view/52124/28408> . Acessado em: 17 set. 2024.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. São Paulo: Ed. Loyola, 1991.

LIMA, Carlos H. M. de. **A cidade em movimento**: práticas insurgentes no ambiente urbano. Oculum Ensaios, Campinas, jun. 2015. Disponível em: <https://periodicos.puc-campinas.edu.br/oculum/article/view/2711/1937>. Acesso em: 06 jun. 2024.

LO RE, Ítalo. **Moradores fazem barricadas após entrada da PM em favela do centro onde governo de SP prevê remoção**. São Paulo, Estadão, 2025. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/sao-paulo/moradores-fazem-barricadas-apos-entrada-da-pm-na-favela-do-moinho-onde-governo-de-sp-preve-remocao/>. Acesso em: 21 abr. 2025.

MACHADO, Denise B. P. Cidade contemporânea e projetos urbanos. In: SCHICCHI, Maria Cristina; BENFATTI, Dênio (Org.). **Urbanismo**: dossiê São Paulo – Rio de Janeiro. Campinas: PUCCAMP, 2004.

MARCHETTI, Marcos Paulo. **Entre política e estética: ocupações urbanas e arte contemporânea**. 2020. Tese (Doutorado) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-23112020-203812/>. Acesso em: 24 fev. 2025.

MARZADRO, F. Espaço público, arte urbana e inclusão social. *NAU Social*, [S. l.], v. 4, n. 6, p. 169–188, 2013. DOI: 10.9771/ns.v4i6.31243. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/nausocial/article/view/31243>. Acesso em: 08 jul. 2025.

MASAROLO, Pedro Domingos. **O Bairro de Vila Mariana**. Série história dos bairros de São Paulo, VIII. São Paulo: Prefeitura Municipal, Secretaria de Educação e Cultura, Departamento de Cultura, 1971.

MESQUITA, Tiago. Arte/Cidade desafia com embates urbanos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, março, 2002. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u22260.shtml>. Acesso em: 22 jul. 2024.

MILLER, Carlos Eduardo Murgel. **Reurbanização do Vale do Anhangabaú**: propostas para a recriação de uma paisagem. 2017. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16135/tde-05072017-102653/>. Acesso em: 27 mai. 2024.

MITCHELL, Don. *The Right to the City: Social Justice and the Fight for Public Space*. New York: Guilford Press, 2003.

Nihao. *[Grafite em espaço urbano]*. **Instagram**, 2025. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/DN5ktVGytIR/>>. Acesso em: 11 nov. 2025.

NOVO ANHANGABAÚ. **Agenda**. São Paulo: Consórcio Viva Anhangabaú, 2025. Disponível em: <https://www.novoanhangabau.com.br/agenda>. Acesso em: 22 out. 2025.

OCHOA, Rita; ALLEGRI, Alessia; COSTA, João Pedro. *In*. ABASCAL, Eunice Helena S.; ALVIM, Angélica T. Benatti; SCHICCHI, Maria Cristina S. (Org.). **Pesquisa em urbanismo**: conceitos e contextos em perspectiva. São Paulo: Editora Mackenzie, 2023.

OHTAKE, Ricardo. Prefácio. *In*. PEIXOTO, Nelson Brissac. **Arte/Cidade**: cidade sem janelas. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1994.

OPAVIVARÁ!. Bem comum – contrapartida Aldir Blanc, 2021. Disponível em: <http://opavivara.com.br/p/bem-comum-contrapartida-aldir-blanc/bem-comum-contrapartida-aldir-blanc>. Acesso em: 20 nov. 2025.

OTERO, Guido. Novo Anhangabaú: apagamento e elitização custando caro aos cofres públicos 11 Ago 2020. Lab Cidade. Disponível em: <https://www.labcidade.fau.usp.br/novo-anhangabau-apagamento-e-elitizacao-custando-caros-cofres-publicos>. Acesso 29 mai. 2024.

PÁDUA, Rafael Faleiros de. **Refletindo sobre a desindustrialização em São Paulo**. Confins, n. 7, 2009. Disponível em: <https://journals.openedition.org/confins/6125>. Acesso em: 5 ago. 2025.

PAIVA, Marcelo Rubens. Riquinhos se fingem de modernos no Arte/Cidade. **Folha de São Paulo**, São Paulo, novembro, 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq011129.htm>. Acesso em: 18 jul. 2024.

PALLAMIN, Vera Maria. Arte urbana como prática crítica. *In*. PALLAMIN, Vera Maria (Org.); LUDEMANN, Marina (Coord). **Cidade e cultura**: esfera publica e transformações urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

PALLAMIN, Vera Maria. **Arte, cultura e cidade**: aspectos estético-políticos contemporâneos. São Paulo: Annablume, 2015.

PEIXOTO, Nelson Brissac. (2006). **Arte/Cidade** – um balanço. *ARS* (São Paulo), 4(7), 84-89.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Arte/Cidade**: zona leste. São Paulo: Artedardo, 2011.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Intervenções em megacidades. *In*. HOLLANDA, Heloíse Buarque; RESENDE, Beatriz (Org.). **Arte latina**: cultura, globalização e identidade cosmopolita. São Paulo: Aeroplano Editora, 2000.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Intervenções urbanas. **RUA**, Campinas, SP, v. 5, p. 81-88, 2015. DOI: 10.20396/rua.v5i0.8640691. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8640691>. Acesso em: 28 out. 2024.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. 4. ed. São Paulo: Editora Senac, 2011.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Arte/Cidade**: a cidade e seus fluxos. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1994.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Intervenções urbanas: arte/cidade**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

PEREIRA, Margareth da Silva. Inocência e reflexividade: ou notas sobre as construções narrativas da história da arquitetura e do urbanismo. *In*. JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dultra; DRUMMOND, Washington (Org.). **Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea**. Salvador: EDUFBA, 2015.

PIZA, Daniel. Acordo dá 900 mil URVs à Cinemateca. **Folha de São Paulo**, São Paulo, abril, 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/4/09/ilustrada/19.html>. Acesso em: 11 abr. 2024.

PIZA, Daniel. Evento reúne 24 artistas e 9 locais. **Folha de São Paulo**, São Paulo, setembro, 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/9/26/cotidiano/4.html>. Acesso em: 07 jul. 2024.

PIZA, Daniel. Trabalho pede ação do público. **Folha de São Paulo**, São Paulo, setembro, 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/9/26/cotidiano/3.html>. Acesso em: 07 jul. 2024.

PUC-SP. ARTE/CIDADE – GRUPO DE INTERVENÇÃO URBANA, 2002. Pagina Sede. Disponível em: <https://www.pucsp.br/artecidade/indexp.htm>. Acesso em: 12 jun. 2024.

PUC-SP. ARTE/CIDADE – GRUPO DE INTERVENÇÃO URBANA, 2002. Pagina Sede. Disponível em: <https://www.pucsp.br/artecidade/indexp.htm>. Acesso em: 12 jun. 2024.

RAMOS, Aluisio. W. (2011). Espaço-tempo na cidade de São Paulo: historicidade e espacialidade do “bairro” da Água Branca. *Revista Do Departamento De Geografia*, 15, 65-75.

RAMOS, Maria Regina; ALMEIDA, Teresa; LOUREIRO, Domingos. “No walk, no work”: da prática do caminhar à prática artística. *R. Inter. Interdisc. Art&Sensorium*, Curitiba, v. 10, n. 1, p. 133-153, jan./jun. 2023.

RANDOLPH, Rainer. A origem estrutural da subversão em sociedades capitalistas contemporâneas, suas práticas baseadas na vivência cotidiana e um novo paradigma de um contraplanejamento. *In*. COSTA, Geraldo Magela; COSTA, Heloisa Soares de Moura; MONTE-MÓR, Roberto Luís de Melo (Org.). **Teorias e práticas urbanas: condições para a sociedade urbana**. Belo Horizonte: C/Arte, 2015.

REBOLLAR, Nora AlejandraPatricia et al (Org.). **A rua, o urbanismo e a arte: vivenciando a cidade**. Florianópolis: Ledix, 2017. Supervisão de: Larissa Henkemeier Webber de Mello.

REPORTAGEM LOCAL. Veja as datas e horários. **Folha de São Paulo**, São Paulo, março, 1994. . Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/3/11/ilustrada/10.html>. Acesso em: 11 abr. 2024.

REUTERS. Público tem até domingo para ver a 4ª edição do artecidadezonaleste. **Folha Online**, São Paulo, maio, 2002. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/reuters/ult112u15424.shtml>. Acesso em: 21 mai. 2024.

REVISTA PROJETO. “Dinamarqueses apresentam proposta para revitalização do Anhangabaú” 18 Dez 2013. *Revista Projeto*. Acesso em: 29 mai. 2024. <<https://revistaprojeto.com.br/noticias/gehl-architects-apresenta-proposta-para-revitalizacao-do-anhangabau/>> ISSN 0719-8906

RIBEIRO, Marcelo Gomes. **Desindustrialização nas metrópoles brasileiras**. Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais, v. 26, p. e202403pt, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.22296/2317-1529.rbeur.202403pt>. Acesso em: 5 ago. 2025.

ROCHA, Gabrielle. **Coautores urbanos**: cidadãos formais, marginalizados e ativistas urbanos. Risco Revista. São Paulo, jun, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/159488/168680>. Acessado em: 06 jun. 2024.

ROCHA, J. V. F.; MORAES, D. R. Intervenção Urbana: a liminaridade entre arte e espaço público. **Revista Ponto de Vista**, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 109–119, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufv.br/RPV/article/view/9215>. Acesso em: 21 jul. 2025.

RODRIGUES, Antonio de Padua. **Intervenções urbanas**: devires sociais e experiências estéticas. 2022. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-23122022-132219/>. Acesso em: 22 jul. 2025.

ROLNIK, Raquel. **São Paulo**: o planejamento da desigualdade. São Paulo: Fósforo, 2022.

ROLNIK, Raquel. **Territórios em conflito**: São Paulo: espaço, história e política. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

ROLNIK, Raquel; FRÚGOLI JR, Heitor. Reestruturação urbana da metrópole paulistana: a Zona Leste como território de rupturas e permanências. **Cadernos Metrópole**, n. 06, p. 43–66, 2001.

RYFF, Luiz Antônio. Chuva faz intervenção no Arte/Cidade 3. **Folha de São Paulo**, São Paulo, outubro, 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq271018.htm>. Acesso em: 12 jul. 2024.

SAMPAIO, Daniel Pereira; ETULAIN, Carlos Raul. **Desindustrialização em São Paulo até o início do século XXI**. H-Industria: Revista de Historia de la Industria Argentina y Latinoamericana, Buenos Aires, v. 13, n. 25, 2021. Disponível em: <http://www.h-industriaylatinoamerica.org/index.php/revista/article/view/178>. Acesso em: 5 ago. 2025.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal / Milton Santos. – 22ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2012.

SAUER MARTINS. Concêntrico. Disponível em: <https://www.sauermartins.com/conc%C3%A9ntrico>. Acesso em: 11 nov. 2025.

SCHICCHI, Maria Cristina; BENFATTI, Dênio (Org.). **Urbanismo**: dossiê São Paulo – Rio de Janeiro. Campinas: PUCCAMP, 2004.

SÉ, Marília Reis. **Práticas socioespaciais no espaço urbano**: reflexões cruzadas entre o Baixo Augusta–São Paulo/Brasil e a Alameda de Hércules–Sevilha/Espanha. 2018. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Carlos, 2018. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-03092018-100300/>. Acesso em: 06 jun. 2024.

SHENK, Luciana B. M. Paisagem e arte: uma estratégia de aproximação, leitura e projeto do espaço urbano. *In*. CARDOSO, Selma Passos; PINHEIRO, Eloisa Petti; CORREA, Elyane Lins (Org.). **Arte e cidades**: imagens, discursos e representações. Salvador: EDUFBA, 2015.

SILVA, Luis Octavio da. Breve história do centro de São Paulo: sua decadência e reabilitação. *In*. SCHICCHI, Maria Cristina; BENFATTI, Dênio (Org.). **Urbanismo: dossiê São Paulo – Rio de Janeiro**. Campinas: PUCCAMP, 2004.

SILVEIRA, Breno Felisbino da. "Favela do Moinho: processo de abandono e interesses econômicos no centro de São Paulo" 29 Nov 2020. **ArchDaily Brasil**. Acesso em 14 mar. 2025.
<<https://www.archdaily.com.br/br/951941/favela-do-moinho-processo-de-abandono-e-interesses-economicos-no-centro-de-sao-paulo>> ISSN 0719-8906

SOUZA, Gabriel G. E. de. Estetização e conflitos: reflexões sobre o urbano no projeto Arte/Cidade. *In*. CARDOSO, Selma Passos; PINHEIRO, Eloisa Petti; CORREA, Elyane Lins (Org.). **Arte e cidades: imagens, discursos e representações**. Salvador: EDUFBA, 2015.

SOUZA, Gabriel G. E. de. **Territórios estéticos: a experiência do projeto Arte/Cidade em São Paulo (1994/2002)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.

SOUZA, Marcelo Lopes de. A cidade, a palavra e o poder: práticas, imaginários e discursos heterogêneos e autônomos na produção do espaço urbano. *In*. CARLOS, Ana Fani Alessandri; SOUZA, Marcelo Lopes de; SPOSITO, Maria Encarnação Beltrão (Org.). **A produção do espaço urbano: agentes e processos, escalas e desafios**. São Paulo: Contexto, 2013.

STYCER, Mauricio. Arte na rua confunde paulistano. **Folha de São Paulo**, São Paulo, setembro, 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/9/27/cotidiano/1.html>. Acesso em: 11 abr. 2024.

TEATRO DA VERTIGEM. Bom Retiro 958 metros, 2012. Disponível em: <https://www.teatrodavertigem.com.br/bom-retiro-958-metros>. Acesso em: 20 nov. 2025.

TEATRO DA VERTIGEM. BR-3, 2006. Disponível em: <https://www.teatrodavertigem.com.br/br-3>. Acesso em: 20 nov. 2025.

TRUZZI, Oswaldo. Etnias em convívio: o bairro do Bom Retiro em São Paulo. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28 pp. 1-24. 2001

UNA. Una: arte/cidade – zona leste. São Paulo, 2002. Disponível em: <https://unabv.com.br/cultural/arte-cidade/>. Acesso em: 10 out. 2025.

VELLOSO, Rita. A cidade contra o estado: ensaio sobre a construção política de escalas e institucionalidades. *In*. COSTA, Geraldo Magela; COSTA, Heloisa Soares de Moura; MONTE-MÓR, Roberto Luís de Melo (Org.). **Teorias e práticas urbanas: condições para a sociedade urbana**. Belo Horizonte: C/Arte, 2015.

VELLOSO, Rita. Fazer por constelações. *In*. JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (Org.). **Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo II – modos de fazer**. Salvador: EDUFBA, 2019.

VELLOSO, Rita. Fazer por constelações. *In*. JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (Org.). **Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo II – modos de fazer**. Salvador: EDUFBA, 2019.

VELLOSO, Rita. Pensar por constelações. *In*. JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (Org.). **Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo I – modos de pensar**. Salvador: EDUFBA, 2018.

VENTURELLI, Suzete. Intervenção urbana: a experiência política ativista com arte, design e arquitetura. **Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**, [S. l.], v. 18, n. 2, p. 158–168, 2020. DOI: 10.26512/vis.v18i2.29238. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/29238>. Acesso em: 21 jul. 2025.

VIEIRA DE OLIVEIRA, F. (2016). Urbanização e formação socioespacial da Zona Leste da cidade de São Paulo: Aspectos históricos e forma urbana. *arq.Urb*, (17), 4–21. Disponível em: <https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/169>. Acesso em: 02 jun. 2025.

WEISS, Ana. A instabilidade do equilíbrio. **Folha de São Paulo**, São Paulo, fevereiro, 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2502200217.htm>. Acesso em 22 jul. 2024.

WEISS, Ana. Exposição urbana transfigura parte de SP. **Folha de São Paulo**, São Paulo, março, 2002. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult9ou22180.shtml>. Acesso em 22 jul. 2024.