



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Alexandre Luiz Frechette Barone

**Contra-ataque à necropolítica:
práticas artísticas anticapitalistas**

Rio de Janeiro

2024

Alexandre Luiz Frechette Barone

**Contra-ataque à necropolítica: práticas
artísticas anticapitalistas**

Tese apresentada, para requisito parcial
para obtenção do título de Doutor, ao
Programa de Pós-Graduação em Artes,
da Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Área de concentração: Arte e
Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof^a. Lílian do Valle

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

B265 Barone, Alexandre Luiz Frechette.

Contra-ataque à necropolítica: práticas artísticas anticapitalistas /
Alexandre Luiz Frechette Barone. – 2024.
129 f.: il.

Orientador: Lílían do Valle.

Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto
de Artes.

1. Arte urbana – Rio de Janeiro (RJ) - Teses. 2. Arte e sociedade - Rio de
Janeiro (RJ) – Teses. 3. Arte – Aspectos políticos - Rio de Janeiro (RJ) –
Teses. 4. Performance (Arte) – Teses. I. Valle, Lílían do. II. Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.067.26(815.3)

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese,
desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Alexandre Luiz Frechette Barone

**Contra-ataque à necropolítica: práticas
artísticas anticapitalistas**

Tese apresentada, para requisito parcial
para obtenção do título de Doutor, ao
Programa de Pós-Graduação em Artes, da
Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Área de concentração: Arte e Cultura
Contemporânea.

Aprovada em 22 de novembro de 2024.

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Lílian do Valle (Orientadora)
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Paulo Jorge Pinto Raposo
Instituto Universitário de Lisboa

Prof^a. Dra. Bárbara Peccei Szaniecki
Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Prof^a. Dra. Renata de Oliveira Gesomino
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Guilherme da Silva Bueno
Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2024

RESUMO

BARONE, Alexandre Luiz Frechette. *Contra-ataque à necropolítica*: práticas artísticas anticapitalistas. 2024. 129 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

A tese explora a experiência artística urbana no Rio de Janeiro, destacando a relação entre arte, política e espaço urbano. O autor utiliza a colagem de azulejos e a performance com cartazes políticos como formas autorais de questionamento do sistema capitalista. São discutidas questões como sistema de arte, marginalidade e ocupação artística da cidade.

Palavras-chave: arte urbana; ativismo; necropolítica; Rio de Janeiro.

ABSTRACT

BARONE, Alexandre Luiz Frechette. *Counterattack to Necropolitics: Anticapitalist Artistic Practices*. 2024. 129 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

The thesis explores the urban artistic experience in Rio de Janeiro, highlighting the relationship between art, politics, and urban space. The author utilizes tile collages and political poster performances as means of questioning the capitalist system. Issues such as the art system, marginality, and artistic occupation of the city are discussed.

Keywords: urban art; activism; necropolitics; Rio de Janeiro.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Paris qui danse (Au Joyeux - Moulin Rouge) - Jules Cheret.....	19
Figura 2 - Moulin Rouge, la Goulue - Toulouse Lautrec	20
Figura 3 - I Want You	21
Figura 4 - O Brasil precisa de você.....	22
Figura 5 - Livros (por favor)! Em Todos os Ramos do Conhecimento Aleksandr Mikhailovich Rodchenko.....	23
Figura 6 - Université Populaire.....	24
Figura 7 - La lutte continue.....	25
Figura 8 - Manifestações Diárias no Ocupa Lapa.....	27
Figura 9 - Elisa Quadros.....	30
Figura 10 - Ruan Martins.....	31
Figura 11 - Renata da Paz	32
Figura 12 - Fernando Candido.....	33
Figura 13 - Focupação 1.1.....	34
Figura 14 - Grito da Liberdade.....	35
Figura 15 - The Guardian.....	40
Figura 16 - Getty Images.....	41
Figura 17 - O Globo.....	42
Figura 18 - Manifestação pela preservação da Amazônia.....	43
Figura 19 - Manifestação Fora Bolsonaro.....	44
Figura 20 - Justiça por Marielle.....	45
Figura 21 - Julgamento da Aldeia Maracanã.....	45
Figura 22 - Pela Lei Paulo Gustavo.....	46
Figura 23 - Fora Bolsonaro.....	46
Figura 24 - Pintura da série Marcas de Guerra.....	48
Figura 25 - Marcas de Guerra na Casa França-Brasil.....	48
Figura 26 - Cartaz do filme Cidade Cinza.....	60
Figura 27 - Diário Constitucional.....	64

Figura 28 - Fogo nos racistas.....	64
Figura 29 - Diário Constitucional na Mangueira.....	66
Figura 30 - Diário Constitucional no Complexo do Alemão.....	67
Figura 31 - Diário Constitucional na GloboNews.....	67
Figura 32 - Contralápides.....	69
Figura 33 - Contralápides.....	69
Figura 34 - + Rita Lee, - menos rita leena.....	70
Figura 35 - Frame do filme Pivetta.....	82
Figura 36 - O amor está no lixo.....	87
Figura 37 - Cartaz Dupla Especializada.....	97
Figura 38 - Atrocidades Maravilhosas.....	99
Figura 39 - Faixa Protesta.....	102
Figura 40 - Intervenções com cartazes no Tropigalpão.....	103
Figura 41 - Cinco convites a um levante.....	104
Figura 42 - Cinco convites a um levante.....	105
Figura 43 - Livro de visitas.....	106
Figura 44 - Livro de visitas.....	107
Figura 45 - Tilted Arc.....	109
Figura 46 - Conical Intersect.....	111

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 A OCUPAÇÃO DA CIDADE.....	12
2 CARTAZ COMO ESTRATÉGIA DE REAÇÃO A CIDADE-MERCADORIA.....	17
2.1 Origens.....	17
2.2 Produção autoral.....	25
3 MARGINALIDADE, LEGALIDADE E CAPITALISMO	51
3.1 Azulejos como via estético-política	60
4 INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS URBANAS: EFEMERIDADE, FRAGILIDADE E PERFORMATIVIDADE	71
5 FRICÇÕES ENTRE ARTE URBANA E ESPAÇOS INSTITUCIONAIS DE ARTE.....	78
5.1 Pichadores.....	80
5.2 Artesãos e artistas naif.....	84
5.3 Artistas ativistas.....	85
6 A LINGUAGEM E A ARTE URBANA	88
7 INSTITUCIONALIDADE E TRANSIÇÃO	94
8 DISSENSOS NA ARTE URBANA.....	108
9 QUANDO A ARTE PÚBLICA VIRA PATRIMÔNIO	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
REFERÊNCIAS.....	127

INTRODUÇÃO

A presente tese tem como foco a experiência artística no contexto urbano contemporâneo do Rio de Janeiro, autoral e de outros artistas em que a cidade se torna o espaço de visibilidade para práticas que questionam as ações e contradições do sistema capitalista e suas complexas relações e compartilhamento de tempo e espaço. A investigação teórica se entrelaça, assim, com o exercício artístico, especialmente por meio de ações como a fixação de azulejos nos muros da cidade e a performatividade por meio de cartazes políticos. Diante da idealidade da cidade, que molda desejos e inspirações coloniais, surge o questionamento central da tese: como construir práticas artísticas contrárias à lógica capitalista partir da própria essência da cidade – conceito e prática, meio e modo de existir?

A cidade não pode ser meramente reduzida à forma e à disposição de seus edifícios, à sua arquitetura que, ao mesmo tempo que expressa as relações de poder estabelecidas na sociedade, é um instrumento que institui essas relações entre os indivíduos. Uma cidade cosmopolita é como um braço do poder, permitindo e proibindo o trânsito dos indivíduos, definindo inclusão e exclusão. No Rio de Janeiro, a demolição do Morro do Castelo em 1922 e as remoções ocorridas devido aos megaeventos esportivos, como a Copa de 2014 e as Olimpíadas de 2016, evidenciam as relações de influência política na metrópole e os interesses do capital.

A ênfase na dimensão arquitetônica não surge apenas da necessidade de destacar seu caráter autoritário e hostil, mas também de enfatizar que as relações de poder se manifestam como uma partilha de tempo e espaço condicionada e configurada pelo território. Essas relações permeiam nossos sentimentos em relação à cidade, moldando nossas aspirações, decisões e possibilidades de moradia, comportamento e aproveitamento de oportunidades de emprego, educação, saúde, cultura, consumo, entre outros.

Nessa pesquisa, destaca-se a importância de lidar com a própria experiência artística e a capacidade autoral de estabelecer novas relações de forças. Isso é

realizado por meio do relato, que se torna uma forma de ressignificação poética e política dos trabalhos. Essa abordagem se distancia da lógica higienista que busca identificar apenas possibilidades de grandes negócios no espaço urbano. Em vez disso, aproxima-se da necessidade de construir estratégias de reação, unir-se a movimentos de resistência e buscar novas formas de convivência na cidade, através da prática performática de reunir fragmentos de delírios deambulatórios, como preconizado por Hélio Oiticica em suas caminhadas pelo Rio de Janeiro. Uma caminhada que se constrói como deriva permite suspender a experiência funcional, a experiência utilitária da cidade, as ordenações de natureza administrativas: compartimentações, segregações.

Deriva é um conceito desenvolvido por um grupo de artistas e ativistas europeus na década de 1960. Eles acreditavam que desviar dos padrões de comportamento, quebrar hábitos e rotinas pré-determinadas por meio de caminhadas pela cidade poderia levar a novas experiências e à descoberta da alienação cotidiana. A deriva se opõe, assim, à rotina imposta pela sociedade capitalista, que define rotas práticas e utilitárias para a vida acelerada do trabalho e do consumo. A deriva é vista como uma estratégia lúdica e crítica para redescobrir o espaço urbano.

As conexões que podem ser estabelecidas poeticamente não se assemelham às de um guia turístico que conhece a cidade profundamente e, portanto, determina as coisas de forma um tanto arbitrária. A deriva revela possibilidades atravessadas pelas complexidades políticas da cidade e, por natureza, é anticapitalista.

Embora não seja possível estar completamente “fora” do sistema, surgem oportunidades de infiltrações e fissuras por meio de intervenções artísticas urbanas. No entanto, algumas questões se colocam: até que ponto a imagem artística pode realmente desvendar o olhar fetichista associado à ordem do consumo? Seria questionar as desigualdades sociais por meio da representação de histórias pessoais, situações humanas, conceitos e imagens um instrumento fundamental para alternativas futuras ao sistema capitalista? É viável utilizar a arte como meio para sensibilizar e estimular a empatia, em busca da construção de novos modelos socioeconômicos mais igualitários? Assim, surge o “contra-ataque” por meio de reflexões sobre feridas históricas, como uma resposta à necropolítica das ações que “subjugam a vida ao poder da morte” (Mbembé, 2016, p. 146). Mbembé refere-se às

formas de dominação sustentadas pelos preconceitos sociais, estruturadas pelo capitalismo de guerra e pela lógica do poder policial, que trata as pessoas com base em sua aparência e localização na cidade. Essa cidade ideal internalizou práticas eugenistas que ditam as regras da convivência social, baseada em uma economia psíquica de controle. A arte está imersa nessas questões e é atravessada por elas, cabendo ao artista buscar estratégias de antissegregação e a realização de práticas artísticas anticapitalistas.

Embora, em certas circunstâncias, o artista goze de algum prestígio simbólico dentro de uma sociedade de ideologia liberal, ele ainda é associado à figura maldita que, no século XIX, ao lado de criminosos e loucos, confrontava tabus. É difícil dizer até que ponto a sociedade que rejeita o artista e o marginaliza, ou se ele mesmo se coloca nessa posição. Pois nem sempre o limite da compreensão comum é associado ao gênio: com frequência o desconhecido, o inédito e o subversivo são vistos como muito perigosos. Esse também é o sentido do contra-ataque que a tese busca abordar, como uma possibilidade de escrita e construção de trabalhos visuais que possam apresentar hipóteses e projeções.

Esta pesquisa é uma continuação da minha dissertação em turismo, que abordava a arte e a gentrificação e exclusão causadas pelos grandes eventos esportivos: a Copa do Mundo de Futebol de 2014 e as Olimpíadas do Rio de Janeiro de 2016. Na dissertação, procurei destacar as contradições inerentes a esses megaeventos e ativar o sentido de contrapoder em Foucault, explorando como sua ideia de resistência se relacionava ao debate social e, conseqüentemente, à dimensão política das artes produzidas nesse período. Por meio de mapeamento, ofereci uma contranarrativa visual. Para coletar dados na época, realizei entrevistas, recolhi depoimentos, explorei a memória de vivências com grupos ativistas e compartilhei minha própria experiência artística a partir de 2013 nas ruas do Rio de Janeiro. As manifestações de junho de 2013 também foram essenciais para compreender a arte e as ações estético-políticas que questionavam os modelos de megaeventos na cidade e ofereciam uma resposta a esses espetáculos totalizantes.

As filosofias da diferença de Deleuze e Guattari, juntamente com a definição que Derrida fornece para a hostilidade, também foram importantes para compreender o turismo em sua forma mais ampla e humana, como fenômeno social. Os escritos de

Hakim Bey contribuíram para a crítica de uma ideia de turismo convencional ou hegemônico/capitalista. Além disso, o estudo de museus, de alguns espaços relativamente autônomos de arte contemporânea e políticas públicas culturais, serviu como plataforma vital para entender o contexto que conecta essas duas áreas de prática social que se abrem ao conhecimento: turismo e artes. Recorri aos estudos de autores dessas áreas específicas, como John Urry, no turismo, e Jacques Rancière, na filosofia do sensível, para estabelecer uma relação de conhecimento por meio dos conceitos de território, mobilidade, ocupações e insurreições urbanas no Rio de Janeiro. O conceito de “zona autônoma temporária” de Bey, que se refere à tática sociopolítica de criar espaços que escapam das estruturas formais de controle, foi utilizado na dissertação e também será explorado na tese.

As formas de pensar e articular os domínios estéticos e políticos, juntamente com seus modos de transformação na cidade, encontram em Rancière e sua noção de partilha do sensível um importante suporte para esta tese. Esta noção permite verificar, na sociedade, a existência de um comum compartilhado e de partes exclusivas, além da divisão implícita de quem decidirá como será feita a partilha do sensível e de quem a ela estará submetido.

Entendendo a política como litígio, a obra de Rancière nos permite compreender a lógica que organiza diferentes modos de ser e viver, que separa os corpos segundo uma ordem que estabelece o dizível e o indizível, o visível e o invisível. Além disso, percebemos que, assim como a política, a arte pode ser um movimento de ruptura que desloca os corpos de onde estavam fixados, transformando o que antes era apenas barulho em discurso. Nesse sentido, a arte é política, porque não se limita a relações de poder, mas cria relações entre mundos. O povo, essa massa invisibilizada, parte do sem parte, vivencia a política quando expõe o dano que lhe é constitutivo, assim como o artista quando desregula as partilhas do sensível. (Rancière, 2019)

1 OCUPAÇÃO DA CIDADE

A pólis grega representava a idealização de uma sociedade que buscava o bem-estar coletivo e estabelecia uma ordem social e espacial na qual cada indivíduo ocupava um lugar específico, evidenciando hierarquias e um equilíbrio com base nas funções que lhe eram atribuídas. Essa concepção visava racionalizar os espaços urbanos. No contexto da modernidade, o urbanismo e os projetos políticos, unidos por esse ideal racional, passaram por uma renovação devido à necessidade de atender às novas demandas econômicas surgidas com a revolução industrial.

Importa, entretanto, enfatizar que, sempre pensada em resposta às múltiplas mazelas da sociedade real, a cidade ideal concebida segundo a exigência de racionalização da Modernidade não deixa jamais de reencontrar a impessoalidade herdada do idealismo antigo, e sucumbe fatalmente ao autoritarismo que marcara os projetos utópicos ao longo da história. (Valle, p. 3, 2022)

A conjuntura da modernidade urbana, combinada com as novas noções capitalistas, resultou na criação de espaços de segregação social baseados em uma economia que promovia o domínio sobre os indivíduos. O conceito de “direito à cidade”, preconizado por Henri Lefèbvre, traz a perspectiva de que a estética pode impulsionar a possibilidade de desalienação na sociedade capitalista. O direito de estar fisicamente na cidade, desfrutar do que ela oferece em termos materiais e culturais, usufruir dos serviços disponíveis, constitui a base legítima para reivindicar “uma vida urbana significativa” (Purcell, p. 42, 2009). No entanto, o senso comum, como ponto de partida para a idealidade da cidade, entra em conflito com os mecanismos de controle e dessubjetivação que afetam seus espaços e tempos. O desafio para os corpos divergentes e as experiências artísticas é reafirmar o espaço comum como um lugar de diversidade, possibilidade de experiências plurais e o território público como um espaço de excelência.

Os levantes são manifestações populares que surgem quando grupos de cidadãos se unem em protesto para expressar sua indignação e desafiar as estruturas de poder estabelecidas. Esses levantes podem resultar em vitórias permanentes ou temporárias, bem como em perdas decorrentes da repressão das autoridades. Como

fenômenos urbanos, os levantes revelam as tensões subjacentes a uma suposta harmonia coletiva, sendo formas de reação capazes de transformar consciências, evidenciar a multiplicidade de experiências humanas e os desejos de emancipação. Participar artisticamente desses levantes não implica em estetizar uma revolta e neutralizá-la, mas, pelo contrário, manifesta a força da coletividade que, em seu aspecto público, redefine a insurreição. Longe de introduzir uma nova idealidade, trata-se de uma forma poderosa de recusar a invisibilidade e a falta de voz na cidade.

A cientista política Chantal Mouffe afirma que a sociedade é fundamentada no antagonismo, na divisão política entre o amigo e o inimigo; no entanto, o capitalismo nega esse antagonismo, disfarçando-o por trás de uma postura aparentemente racional. A teoria do consenso racional como solução para os conflitos sociais ignora completamente a diversidade que permeia a sociedade. Não reconhecer os antagonismos que surgem no campo dos sentimentos, ideias, valores e costumes, ideais e expectativas é desprezar a realidade. É necessário conhecer e compreender a dinâmica política democrática e essa dimensão do antagonismo que o liberalismo nega, reduzindo a política a meros movimentos técnicos. Assim, as práticas hegemônicas já consolidadas se estabelecem como a figura do "bom senso" e se naturalizam. Por esse motivo, as contracondutas artísticas são forças de perturbação que abalam a imagem suave que o capitalismo busca disseminar, evidenciando sua propensão repressiva. Reconhecer o dissenso, o que Mouffe chamou de pluralismo agonístico, abraçar a impossibilidade de erradicar o desentendimento leva a arte a recuperar seu poder crítico (Mouffe, 2007, p. 4).

A cidade onde o capital, como um moderno Midas, transforma tudo o que toca em mercadoria, é o arquétipo topográfico do mundo neoliberal, uma cidade que engloba todas as cidades do mundo ao mesmo tempo. Do capitalismo, que pretende estender sua lógica a todas as atividades humanas, resultou em uma alienação sem precedentes dos indivíduos em relação ao real. O "livre" mercado trouxe consigo uma estratégia pela qual os consumidores precisam ser constantemente estimulados. O próprio trabalho artístico foi cada vez mais subordinado a essas leis da competição, leis coercitivas que transformam as experiências humanas em fonte de lucro, acumulação e concentração. A emancipação da escravidão assalariada é adquirida com o dinheiro do "empreendedorismo" pessoal, que lubrifica as engrenagens comerciais. Sozinho em sua jornada, o indivíduo se depara com estímulos constantes

para valorizar a si mesmo, ao mesmo tempo em que enfrenta um forte sentimento de vulnerabilidade. As leis da selva capitalista, intensificadas pela revolução industrial, levaram ao surgimento de movimentos como o romantismo – como aponta Ernst Fisher – onde alguns viam o artista como um possível criador de um novo mundo, seja do ponto de vista plebeu ou aristocrático. Assim, o sonho de uma comunidade ideal e igualitária pode surgir de uma revolta pequeno-burguesa que tem seus próprios objetivos de poder. Com a consolidação do capitalismo industrial, principalmente no século XVIII, o artista “já não podia acreditar, de posse de uma clara consciência, que a vitória da burguesia significava a vitória da humanidade” (Fisher, 1983, p. 63).

A interseção entre capitalismo, urbanização e produção do espaço urbano está na perspectiva de David Harvey (Harvey, 1992), que argumenta que a cidade é um campo de luta onde as relações de poder e a lógica do capitalismo moldam a configuração dos espaços urbanos. Ele ressalta que a arte e a cultura são frequentemente instrumentalizadas pelo capitalismo como ferramentas para impulsionar a gentrificação e a valorização imobiliária, resultando na cooptação da arte para atender aos interesses das elites econômicas e reforçar a desigualdade socioespacial. Neil Smith (Smith, 2002) também destaca essa relação ambivalente da ocupação artística da cidade, que pode contribuir tanto para a gentrificação e exclusão socioespacial quanto para a contestação por parte de comunidades marginalizadas.

Assim como Mouffe, Harvey ressalta que a ocupação artística da cidade não deve ser vista isoladamente, mas sim em conexão com lutas mais amplas, exigindo que os artistas se integrem a outros agentes. A ocupação artística da cidade deve estar inserida em uma agenda abrangente de mobilização e organização coletiva para enfrentar e resistir efetivamente às forças dinâmicas do capitalismo. Por sua vez, a proposta de bell hooks (hooks, 2013) destaca a importância da colaboração e da solidariedade na ocupação artística da cidade, enfatizando também a necessidade de alianças entre diferentes grupos marginalizados e parcerias entre grupos de diferentes origens para ampliar as vozes. Ela destaca ainda a importância de as comunidades negras ocuparem e reivindicarem os espaços urbanos, trazendo sua história, cultura e experiências para o centro das narrativas, criticando a apropriação cultural que historicamente afeta essas comunidades.

A ocupação artística da cidade, nessa perspectiva, não se limita apenas a intervenções e manifestações artísticas formais, mas abrange ações criativas do

cotidiano que permitem aos cidadãos reinterpretar e reinventar os espaços urbanos. Tampouco se restringe esta ocupação somente ao espaço físico: ela envolve também a apropriação simbólica da cidade, desafiando suas divisões preexistentes. A arte não pode ser vista apenas como algo separado da política ou do cotidiano, pois abre espaço para confluência e disputas. Segundo Rancière, a arte realiza, no plano individual, o que a política realiza no plano coletivo: a criação de novas formas de experiências sensíveis dissensuais, a ruptura com a lógica dominante de distribuição do sensível (2024). Pois as cidades, como alerta Michel De Certeau, (Certeau, 2003) não são constituídas apenas por estruturas institucionais e normas preexistentes, mas também pelas experiências, desejos e necessidades dos indivíduos que as frequentam. Certeau enfatiza também a capacidade das pessoas em geral, não necessariamente envolvidas com arte, de produzir e articular suas próprias narrativas e significados no contexto urbano, mesmo diante das restrições e imposições da ordem social dominante. Algumas dessas táticas podem incluir o uso não convencional de espaços públicos, a criação de trajetos alternativos, a reconfiguração dos significados dos lugares, entre outras práticas criativas subversivas.

Os situacionistas europeus, nos anos 1960/70, buscavam a deriva na cidade como estratégia para reimaginar a cidade fora do jugo capitalista, apostando nas singularidades que o caminhar/flanar podia engendrar. No entanto, era necessário registrar esses movimentos por meio de anotações das impressões suscitadas pelas imagens, sons, temperaturas e ambientes. Os situacionistas buscavam entender se essa deriva poderia chegar a um ponto que se distanciasse da própria ideia do que é uma cidade. A deriva, esse caminhar não programado e não condicionado, essa situação em aberto, envolvia uma concepção que não ignorava os perigos de se passear na cidade e a necessidade de estar atento aos assaltos e violências na busca por uma cartografia poética que imbricasse essas marginalidades, entre o assaltar e o contemplar.

Judith Butler, (Butler, 2016) enfoca a dimensão performativa e política do corpo e da identidade na ocupação da cidade. Ela argumenta que por meio de intervenções artísticas, performances corporais e manifestações criativas em geral, os indivíduos podem perturbar as expectativas normativas e abrir espaço para novas formas de expressão e subjetividade, dando maior audibilidade a vozes marginalizadas e visibilidade aos corpos historicamente invisibilizados.

O que esses autores concordam é sobre a importância da participação ativa dos cidadãos na produção e transformação do espaço urbano, valorizando a diversidade de vozes na crítica ao sistema dominante. A ocupação da cidade pode ser uma poderosa arma para desafiar as desigualdades, as normas preestabelecidas e as formas de apropriação capitalista do espaço.

O cartaz, portanto, é uma ferramenta de comunicação visual e artística que historicamente tem sido utilizada para transmitir mensagens, ideias e críticas de maneira acessível e direta. Ele tem o poder de provocar reflexões, gerar debates e desafiar as normas e estruturas de poder, com o objetivo de alcançar um público amplo. Sua natureza pública, fixado em muros, fachadas ou postes, tem a capacidade de atrair diferentes olhares, agindo como um amplificador da mensagem e permitindo que ela seja assimilada por uma variedade de pessoas. O cartaz também possibilita que a arte saia dos espaços institucionais tradicionais, como galerias e museus, e ocupe os espaços urbanos mais democráticos. Ele é frequentemente utilizado como um instrumento para mobilização e comunicação em movimentos sociais. Muitas passeatas e manifestações reservam um tempo dedicado à confecção de cartazes antes da caminhada, para que as vozes individuais e coletivas encontrem um canal de expressão. Dessa forma, o cartaz é capaz de transmitir demandas, democratizar o acesso à arte e contribuir para a mobilização política. No entanto, é importante destacar que o cartaz é uma forma de ação efêmera que pode ser alvo de ataques, remoções ou censura.

Utilizo assim o cartaz como uma forma de ativismo e busca por visibilidade, combinando texto e imagem em uma ação performativa durante manifestações artísticas na cidade.

2 CARTAZ COMO ESTRATÉGIA DE REAÇÃO A CIDADE- MERCADORIA

2.1 Origens

A história do cartaz remonta às origens da comunicação visual, onde formas rudimentares de cartazes foram construídas com argila, madeira, pedras ou papiros, sendo utilizados para transmitir mensagens e informações variadas. Na antiguidade egípcia, os hieróglifos e inscrições em pedra eram utilizados como anúncios de eventos religiosos e para comunicar novas leis e regulamentos. Placas de pedra eram usadas como cartazes ancestrais que também simbolizavam o poder do faraó e líderes religiosos locais. Na Grécia Antiga, os cartazes eram usados para demarcar fronteiras territoriais e divulgar decretos. Os romanos também utilizavam cartazes de mármore ou bronze para divulgar leis, eventos esportivos e espetáculos. Esses cartazes desempenhavam um papel importante na disseminação de informações para a organização da vida social.

Durante a Idade Média, o cartaz teve um papel significativo na divulgação de mensagens religiosas. A Igreja Católica utilizava o cartaz como meio de alcançar e envolver os fiéis, muitos dos quais eram analfabetos. As imagens nos cartazes eram essenciais para transmitir informações. Os cartazes religiosos medievais continham imagens sagradas, como cenas bíblicas e representações de santos, evocando emoções transcendentais e transmitindo as mensagens espirituais da igreja para o público. Esses cartazes eram elaborados por artistas que utilizavam técnicas de pintura, gravura e iluminura, sendo afixados em igrejas, praças públicas e outros locais de grande circulação para garantir que a mensagem religiosa chegasse ao maior número possível de pessoas.

Com o surgimento da imprensa no século XV, houve uma grande mudança na produção de cartazes. A prensa de tipos móveis de Johannes Gutenberg trouxe mais eficiência para a disseminação da informação, permitindo a produção em série por máquinas, em vez de ser feita exclusivamente manualmente.

Durante o Renascimento e a Reforma Protestante, os cartazes foram utilizados como meio de comunicação política, com movimentos políticos encontrando neles

uma maneira de disseminar suas ideias e reivindicações. Na Europa, os cartazes políticos ganharam popularidade durante os séculos XVI e XVII, durante conflitos religiosos e disputas de poder, divulgando eventos políticos, eleições e campanhas. Esses cartazes, impressos em grandes formatos, continham textos chamativos e imagens visuais impactantes. A xilogravura em cartazes também foi utilizada para propagar os ideais da Reforma Protestante, como no caso de Martinho Lutero, que usou cartazes para divulgar suas teses contra as práticas corruptas da Igreja Católica.

Foi no século XIX que surgiu o movimento artístico Art Nouveau, que teve um impacto significativo na estética dos cartazes. Os artistas do Art Nouveau buscavam incorporar elementos da natureza, formas sinuosas e ornamentos detalhados em seus trabalhos, o que influenciou a publicidade e criou uma forma de comunicação visual acessível ao grande público. A produção dessa época buscava trazer a beleza estética de forma acessível a todos, contribuindo para a evolução do design gráfico.

Artistas como Jules Cheret e Toulouse Lautrec desenvolveram estilo próprio produzindo gravuras em grandes formatos para a divulgação de espetáculos e cabarés.

Figura 1 - Paris qui danse (Au Joyeux - Moulin Rouge), Jules Cheret, 1896.



Fonte: Gallica. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90140388>. Acesso em: 08 out. 2024.

Figura 2 - Moulin Rouge, la Goulue



Autor: Toulouse Lautrec. Fonte: Disponível em: www.moulinrouge.fr. Acesso em 08 out. 2024.

No Brasil, Angelo Agostini, ilustrador e jornalista, foi um grande representante das artes gráficas, utilizando o potencial do cartaz para criar sátiras e caricaturas engajadas e políticas em jornais como “O Diabo Coxo” e “A Vida Fluminense”. Em 1869, Agostini fundou a revista “O Cabrião”, considerada a primeira revista ilustrada do Brasil, abordando frequentemente questões relacionadas à escravidão, desigualdade social e papel da mulher na sociedade.

No século XX, o cartaz passou por transformações significativas impulsionadas pelos avanços tecnológicos, sociais e artísticos desse período. Durante as duas guerras mundiais, os cartazes foram utilizados para recrutamento militar, arrecadação de fundos, promoção de esforços de guerra e disseminação de ideais políticos, sempre com slogans persuasivos e apelos emocionais para instigar a participação popular.

Um exemplo icônico desse período é o cartaz “I Want You for U.S. Army” (Eu quero você para o Exército dos EUA), criado por James Montgomery Flagg em 1917. A imagem do Tio Sam apontando diretamente para o espectador se tornou um símbolo reconhecido mundialmente. No Brasil, a Ação Integralista Brasileira, de inspiração fascista e nazista, utilizou uma versão de um soldado apontando para o espectador com os dizeres: “O Brasil precisa de você! Fora do integralismo não há nacionalismo”.

Figura 3 - *I Want You for U.S. Army*, J. M. Flagg, 1917



Fonte: Wikipedia. Disponível em:

https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:J._M._Flagg,_I_Want_You_for_U.S._Army_poster_%281917%29.jpg. Acesso em: 08 out. 2024.

Figura 4 - Cartaz Integralista, autor desconhecido, 1932.



Fonte: Exploradores da História. Disponível em: <https://exploradoresdahistoria.wordpress.com/2012/04/28/nacionalismo-brasileiro-acao-integralista-brasileira-aib/>. Acesso em: 08 out. 2024.

Nesse período, grandes empresas também reconheceram o potencial do cartaz em influenciar o comportamento de consumo. Os cartazes publicitários passaram a apresentar os produtos de maneira visualmente atraente. Paralelamente, o cartaz também se tornou um meio de expressão e mobilização política. Movimentos sociais, como o feminismo, a luta pelos direitos civis e a oposição à guerra, utilizaram cartazes para transmitir mensagens de protesto, desafio e mudança.

A era das vanguardas artísticas, que ocorreu no início do século XX, trouxe uma nova abordagem para o cartaz como forma de expressão. Movimentos artísticos como o Dadaísmo, o Cubismo, o Futurismo e o Construtivismo exploraram o potencial do cartaz como plataforma para desafiar as convenções estabelecidas e redefinir a relação entre arte e vida cotidiana. O movimento Dada, por exemplo, surgiu durante e após a Primeira Guerra Mundial, utilizando o cartaz como meio de expressão antiarte, desafiando as regras estabelecidas dos cânones artísticos. Os dadaístas criaram colagens e montagens em cartazes, subvertendo o sentido original das imagens e palavras para criar combinações absurdas e provocativas. Esses cartazes refletiam a

crítica ao sistema artístico, ao academicismo e à sociedade burguesa da época. O Cubismo, desenvolvido pelos artistas Pablo Picasso e Georges Braque, explorou múltiplos pontos de vista, desmontando e reconstruindo formas geométricas em uma abordagem não linear da composição.

Na Rússia, o movimento Construtivista defendeu a fusão entre arte e produção industrial. Artistas como El Lissitzky e Aleksandr Rodchenko exploraram o potencial do cartaz combinando imagens fotográficas, elementos geométricos e mensagens políticas, ampliando as possibilidades expressivas.

Figura 5 - *Livros (por favor)! Em Todos os Ramos do Conhecimento*, Aleksandr Mikhailovich Rodchenko, 1924.



Fonte: WahooArt. Disponível em: <https://pt.wahooart.com/@@/8XXMQC-Alexander-Rodchenko-Livros>. Acesso em: 08 out. 2024.

Ao longo do século XX, os cartazes foram utilizados como ferramenta de protesto e mobilização em diversas causas e movimentos sociais, como a luta pelos direitos civis, o movimento feminista, o movimento pelos direitos LGBTQIAP+, a defesa do meio ambiente e muitos outros. No movimento de Maio de 1968, por exemplo, durante ocupações estudantis e greves gerais na França, foram produzidos inúmeros cartazes políticos nos ateliês da Escola Nacional de Belas Artes de Paris,

envolvendo estudantes de arte e de outras áreas da universidade, bem como trabalhadores industriais e de diversas áreas. Esses cartazes políticos, feitos de cartolina ou papéis reaproveitados, diferiam das pinturas e desenhos dos cartazes formais acadêmicos, expressando uma marca contestatória e popular.

Figura 6 - Atelier Populaire/École de Beaux Arts



Fonte: Art Precium. Disponível em:
<https://www.artprecium.com/ventes/universite-populaire-ete-68-nanterre-1968/>. Acesso em: 08 out. 2024.

Figura 7 - Atelier Populaire/École de Beaux Arts



Fonte: Libération. Disponível em: https://www.liberation.fr/theatre/2018/03/30/beaux-arts-la-lutte-s-affiche_1640108/. Acesso em: 08 out. 2024.

A evolução tecnológica e a disseminação da internet também abriram novas possibilidades para o cartaz político, com o compartilhamento de cartazes digitais e fotos de cartazes nas redes sociais, dentro de seus contextos urbanos. A velocidade com que as informações se espalham nas plataformas digitais permite que eles alcancem públicos ainda maiores do que apenas com sua presença física nas ruas. Hoje em dia, há a possibilidade de integração do cartaz com a realidade aumentada e a realidade virtual, oferecendo um novo tipo de interatividade social. Além disso, a automação na criação de imagens com inteligência artificial já está presente na confecção dessas peças, sendo populares na criação de avatares e rostos realistas de pessoas que não existem fisicamente, bem como na criação de cenários de propaganda e recriação de capas de discos, permitindo imaginar o contexto maior em que foram realizados.

2.2 Produção Autoral

Em 2013, um novo levante tomou todo o Brasil. O Movimento Passe Livre (MPL) convocou a população contra mais um aumento das tarifas de transporte. Os críticos do movimento argumentaram que o aumento não era tão significativo, tratando-se apenas de 20 centavos. No entanto, como salienta Judith Butler, “o levante é a consequência de uma sensação de que o limite foi ultrapassado” (Butler, 2017, p. 23). Os constantes aumentos das passagens e o consequente aumento do custo de vida levaram a grandes passeatas e novas ocupações do espaço urbano, que clamavam através de gritos e cartazes: “não é só por 20 centavos”.

No Rio de Janeiro, houve uma grande violência policial reprimindo esses protestos. Por causa disso, comecei a desenvolver um trabalho de retratos e coleta de relatos, que resultou na série de cartazes que chamei de *Manifestações Diárias*. Foram 55 retratos feitos com nanquim, que foram expostos inicialmente no movimento artístico Ocupa Lapa. Ao contrário das ocupações de longo prazo nas ruas, esse movimento durava apenas um dia e acontecia na praça Cardeal Câmara, em frente aos Arcos da Lapa, no centro do Rio. Ali, grupos de dança, música e teatro se apresentaram, e também ocorreram discussões e assembleias pelo chamado FaceRua, uma forma de trazer as questões fervorosas discutidas nas redes sociais do Facebook para a vida urbana. Os cartazes que criei foram colados no chão da praça, seguindo um círculo de pedras que já existia no desenho da calçada. Havia uma vontade de ação direta, de contestação da repressão social e de reivindicação política que permeava a relação entre as artes e o ativismo. A pauta estava presente em todos os lugares: a crise econômica baseada na ganância financeira das grandes empresas, que expunha a vulnerabilidade da maioria da população, os 99% que são dominados pelos 1% dos mega ricos que controlam o poder capital global.

Figura 8 - Exposição no Ocupa Lapa, Rio de Janeiro, 2013.



Foto: Ingrid Vieira

O trabalho baseou-se na iniciativa coletiva e nas relações construídas em torno das questões comuns, em torno de um conteúdo insurgente e alheio à atenção e ao interesse das instituições museológicas ou culturais. A praça não estava fechada, mas ocupada, deixando lugares livres para aqueles que por ela passavam: assim, o pedestre era capturado por essas apresentações visuais, poéticas e musicais, atravessando um campo aberto de ideias.

Com a intervenção gráfica, meu interesse não estava na ritualidade dos circuitos de arte, mas sim na estrutura popular da rua, em uma tradição de ativismos criativos. Eu buscava o poder de comunicabilidade das dores e também a aliança com as indignações coletivas. O trabalho individual atraiu, durante a exposição, a cooperação de desconhecidos que me ajudaram a colar as obras e trocaram impressões sobre o que estava acontecendo naquele momento. A intervenção urbana representava uma potência de autonomia artística que não precisava de editais ou financiamento externo, e seu público era composto por pessoas que não tinham o

hábito de frequentar os espaços institucionalizados da arte. A solidariedade se tornava evidente quando pessoas diversas, transeuntes, ajudavam a recolocar os cartazes que eram arrancados pela força do vento, mesmo sem conhecer a autoria do trabalho. A intensidade das presenças, do público, de outros artistas e produtores culturais enriquecia aquele espaço com histórias entrelaçadas, como um rizoma da cidade.

Ao mesmo tempo em que ocorria o Ocupa Lapa, outras ações proliferavam no Rio de Janeiro, como o Ocupa Câmara Rio, que teve lugar durante o mês de agosto de 2013, e o Ocupa Cabral, que questionava as ações do então governador Sergio Cabral e ocupava a calçada em frente ao seu prédio no Leblon. É importante destacar que Cabral foi preso por corrupção em 2017 e condenado a 45 anos de prisão.

A produção desse trabalho foi marcada por desafios específicos, uma vez que as tensões daquele momento eram intensas e muitos manifestantes preferiam manter-se em silêncio, evitando compartilhar seus relatos com a mídia. A cobertura desses casos pela imprensa era, na maioria das vezes, realizada pela mídia alternativa, já que a grande mídia costumava abordá-los de forma mais discreta. Nesse contexto, surgiram coletivos como o Coletivo Mariachi e a Mídia Ninja, entre outros, que estiveram presentes em praticamente todas as manifestações, realizando transmissões ao vivo e publicando vídeos no YouTube. Esses ativistas da mídia ficaram conhecidos como midiativistas ou midialivristas.

Foi nessa pesquisa artística e documental, em busca de rostos e histórias de violência, que conheci Gleise Nana, uma diretora teatral que, na época, estava sofrendo com mensagens agressivas enviadas pela internet por um policial militar. Pouco depois, Gleise morreu em um misterioso incêndio em seu apartamento, que resultou em queimaduras em 35% de seu corpo. Elisa Quadros, conhecida na mídia como Sininho, era outra figura importante, líder dos praticantes do Black Bloc (ativistas que se vestiam de preto e atacavam símbolos do capitalismo, como as vidraças de bancos e lojas de grife). Ela foi perseguida pelos grandes meios de comunicação, chegando a ser presa em algumas ocasiões e tendo seu rosto estampado nas capas da revista Veja e do jornal O Globo, além de ter sua imagem divulgada em um cartaz de procurada veiculado pelo Disque Denúncia durante os intervalos do Jornal Nacional.

Ruan Martins também era um manifestante presente em frente ao Copacabana Palace em 2013, durante um protesto artístico que havia começado em frente à Igreja

da Candelária. Na ocasião, ocorria o casamento da neta de Jacob Barata, um poderoso empresário dono de companhias de ônibus no Rio. Os manifestantes dançaram quadrilhas em frente ao evento, chamando a ação de "Casamento da Dona Baratinha". Após a festa dos convidados no Hotel Copacabana Palace, alguns deles jogavam, sorridentes, notas de R\$20 em forma de aviõezinhos para as pessoas menos favorecidas que estavam na rua. Um desses aviõezinhos, no entanto, acertou a testa de Ruan, que teve a sorte de não sofrer consequências de saúde mais graves, além dos pontos que precisou receber na cabeça. Outro caso que chamou muito a minha atenção foi o de Fernando da Silva Candido, um ator com nanismo que faleceu logo após inalar uma grande quantidade de gás lacrimogêneo. No entanto, foi a foto de Renata da Paz, com um curativo tapando parte do rosto devido a um tiro de bala de borracha que destruiu seu globo ocular, que foi o estopim para a criação de uma série de cartazes retratando 55 pessoas afetadas pelos protestos, incluindo aquelas que foram mortas, perderam a visão, foram atingidas por balas de borracha, asfixiadas por gás lacrimogêneo, detidas por períodos curtos ou prolongados, ameaçadas e perseguidas. Meu objetivo era concentrar essas diversas histórias para que não fossem logo esquecidas ou desvalorizadas, algumas delas obtidas por meio de entrevistas pessoais que não foram documentadas de outras maneiras.

Figura 9 - *Manifestações Diárias: Elisa Quadros*, Alex Frechette, 2013.



Fonte: Acervo Alex Frechette.

Figura 10 - *Manifestações Diárias*: Ruan Martins, 2013



Fonte: Acervo Alex Frechette.

Figura 11 - *Manifestações Diárias*: Renata da Paz, 2013



Fonte: Acervo Alex Frechette.

Figura 12 - *Manifestações Diárias*: Fernando Candido, 2013.



Fonte: Acervo Alex Frechette.

Após a exposição no Ocupa Lapa, decidi me juntar a um grupo de fotógrafos que planejava uma intervenção na rua República do Paraguai. Durante a noite, saímos para colar lambe-lambes com o tema das manifestações das Jornadas de Junho de 2013. Essa ação foi realizada pelo grupo Focupação, que estava promovendo sua segunda intervenção nos muros da cidade.

Figura 13 - Focupação 1.1, 2013.



Foto: Ingrid Vieira.

Exibi esses trabalhos em várias ocasiões no Ocupa Lapa, assim como no Ocupa Câmara, em um momento em que um grande número de pessoas se reuniu. Também os exibi na praça São Salvador, onde os cartazes foram fixados no coreto, gerando muitas conversas e comentários aos quais pude assistir. Nessa ação, realizada sem o apoio de um coletivo, senti uma intensificação do sentimento de insegurança e vulnerabilidade, já que a presença policial na praça parecia aludir diretamente ao tema dos trabalhos, que era a violência policial. No entanto, também era forte o sentimento de liberdade para realizar ações independentes. No ativismo político, seja individual ou coletivo, o enfrentamento é inevitável e sempre envolve riscos físicos.

A cidade se tornou um campo de experiências para mim, onde utilizei seus elementos estruturais, como muros e calçadas, em diversas ações artísticas. No entanto, foi durante o Grito da Liberdade, uma mobilização que ocorreu em outubro de 2013 na avenida Rio Branco, que fui além. Nesse ato, os manifestantes, muitos deles com mordaças, caminharam em silêncio ao longo da avenida, interrompido apenas quando alguém gritava o nome das vítimas recentes de violência policial. Naquele dia, enquanto caminhávamos, distribuí alguns cartazes que segurávamos, e foi nesse momento que percebi o imenso potencial performativo dessa ação.

Figura 14 - Grito da Liberdade, 2013.



Foto: Ingrid Vieira

Transformado por esses encontros, tanto no processo de preparação quanto na realização das ações junto a outros artistas e militantes culturais, onde a interpelação e a negociação impulsionavam uma maior capacidade de resposta, senti a urgência de documentar e representar a contemporaneidade como uma força vital. Ao revigorar a sociabilidade e a história de cada indivíduo em relação a um conjunto de normas, a presença vívida e real da atualidade estabeleceu uma conexão direta com os eventos que ocorrem na sociedade, ao mesmo tempo em que são pensados e produzidos artisticamente. Assim, o meu trabalho tornou-se cada vez mais vinculado à noção de tempo histórico, oferecendo respostas estéticas e artísticas a esses acontecimentos.

Quando os movimentos relacionados às Jornadas de Junho começaram a diminuir, surgiu a necessidade de criar tempos paralelos, pequenas revoluções que representassem tempos históricos pessoais. Trazer as artes visuais para as ruas, onde o tempo é comprimido no instante da ação e das intervenções, significava estender o processo que parecia estar apenas na pintura, incorporando também sua forma de exposição como uma ação artística. Esse pensamento inicial da performance mostrou-me que o trabalho ia além, explorando diferentes temporalidades, sem se limitar à linha do tempo linear. Assim, a experiência alternativa de exposição não era apenas mais uma parte do trabalho, mas sim um tempo distinto dentro dos tempos de planejamento, ritmo de criação, tempo de secagem da tinta e a atualidade das notícias às quais o cartaz se referia.

Nesse tipo de exposição, estamos sujeitos às intempéries do clima: se chove muito, não há protesto. A escolha do dia está sujeita a diversos interesses de entidades envolvidas e é preciso estar preparado para lidar com essas circunstâncias. Mesmo diante dos diversos dinamismos que surgem ao inserir um trabalho na rua, ao incorporá-lo ao mundo, o tempo se apresenta como um referencial humano que se articula com novos conhecimentos e novas vontades a todo momento, estando aberto ao acaso como obra de arte. É quando ocorre o confronto daqueles que discordam diretamente do trabalho e o confronto daqueles que sorriem e elogiam. Essas interações entre as referências temporais, entre a imanência e a transcendência daquele momento, transformam a performance com cartaz em um exercício de

mudança, uma forma de processo que constrói metáforas e outras realidades. A cidade se torna um cenário onde tudo se movimenta e é posto em movimento, abrindo-se para outros conhecimentos e olhares, provocando outras liberdades discursivas. Muitas pessoas se sentem à vontade para se comunicar verbalmente comigo - uma comunicação efêmera, porém recíproca, vivendo e estando juntos na multidão, no pacto simbólico ou não da mobilização política de grupos. Restaurar a dimensão da comunicação relacional, uma comunicação de simbolização que estrutura o organismo social que é a manifestação política, ocorre também através dos olhares e dos interesses.

No protesto, o importante é provocar movimento que, mesmo não sendo o ponto central das transformações, pode se tornar um símbolo que une coisas diferentes, mas conectadas por pontos em comum nas consciências em movimento. O capitalismo, que acelera a compreensão do tempo através do consumo cada vez mais voraz, também promove a ideia de cronologia como a única forma de entender o tempo. A cultura do consumo incentivada pelo capitalismo estimula a busca por novidades e a constante atualização de produtos e tendências. A tecnologia, também impulsionada pela busca incessante pelo crescimento econômico, acelera muitos aspectos da vida moderna, como a comunicação, o acesso à informação e ao entretenimento. O tempo é visto como uma dimensão contínua e unidirecional na qual os eventos ocorrem e se sucedem, rejeitando percepções alternativas, como o tempo circular, não linear, como uma espiral ou ciclo contínuo. Essas percepções são rechaçadas pelo sistema econômico, que depende da produção de bens e serviços para gerar lucro.

O protesto, por sua vez, também carrega consigo uma urgência. Está intrinsecamente ligado à dimensão temporal das notícias (como a devastação da Amazônia, a corrupção no governo, assassinatos cruéis), que mobilizam e levam as pessoas às ruas, não permitindo que essas questões sejam sobrepujadas por outras notícias que possam inviabilizar a busca pela justiça das anteriores. O protesto possui essa abertura para valorizar a memória, além de projetar essa memória em prol da construção de um mundo mais ético, por exemplo. Da mesma forma que no universo o Big Bang é discutível em relação à busca por um ponto original de mudança da sociedade, também é uma missão discutível identificar uma origem específica e crucial. A circularidade das ideias, a ausência de uma origem identificável, faz com

que o levante seja apenas mais um ponto nesse processo, não sendo o ponto crucial ou originário.

A ação de empunhar cartazes está intrinsecamente ligada à dimensão da performatividade e a todo um processo que carrega carga subjetiva, permeando o pensamento engajado em uma linguagem sensorial e criando ambientes laboratoriais de arte como um investimento existencial por parte do artista.

Assim a dimensão performativa do meu trabalho está intrinsecamente relacionada à minha experiência em espaços públicos. Minha primeira incursão na elaboração de cartazes ocorreu durante o evento "Ocupa Rio" em 2011, motivado pelos movimentos de ocupação de Wall Street. Como manifestante no Rio de Janeiro, participei da ocupação da praça da Candelária, situada no centro da cidade. Posteriormente, houve uma demanda para a criação de cartazes destinados a ocupar este espaço, como o respiradouro do metrô e a escadaria da Câmara dos Vereadores. Este estímulo estético despertou em mim a iniciativa de produzir cartazes utilizando primeiramente cartolinas coloridas. Esses cartazes foram expostos na praça por um período, até serem removidos por autoridades institucionais, motivados pela presença da aglomeração de manifestantes. Foi nesse contexto que percebi a importância de aprofundar a linguagem dos cartazes, direcionando-me também para a divulgação nas redes sociais, em contraste com a exposição mais tradicional em espaços institucionais. Este processo ganhou maior relevância durante os protestos de junho de 2013, conhecidos como as "Jornadas de Junho", quando passei a considerar não apenas a fixação física dos cartazes, mas também o meu próprio corpo como uma expressão performática do trabalho realizado. Ao me engajar em protestos subsequentes, como as manifestações sociais em apoio à greve dos professores estaduais, percebi que a produção de cartazes poderia ser uma forma eficaz de contribuir para as demandas da minha categoria profissional e atrair atenção da mídia. Dessa forma, a criação de cartazes tornou-se não apenas uma expressão artística, mas também um meio de engajamento político e social.

Portanto, trata-se não apenas da construção e desenvolvimento de ideias sintetizadas em poucas palavras para caberem em cartazes, mas também da afirmação do corpo nesse espaço público. Após o término das jornadas de 2013, continuei a produzir cartazes para protestos esporádicos, como as manifestações sociais em apoio à greve dos professores estaduais, protestos contra a gestão de Jair

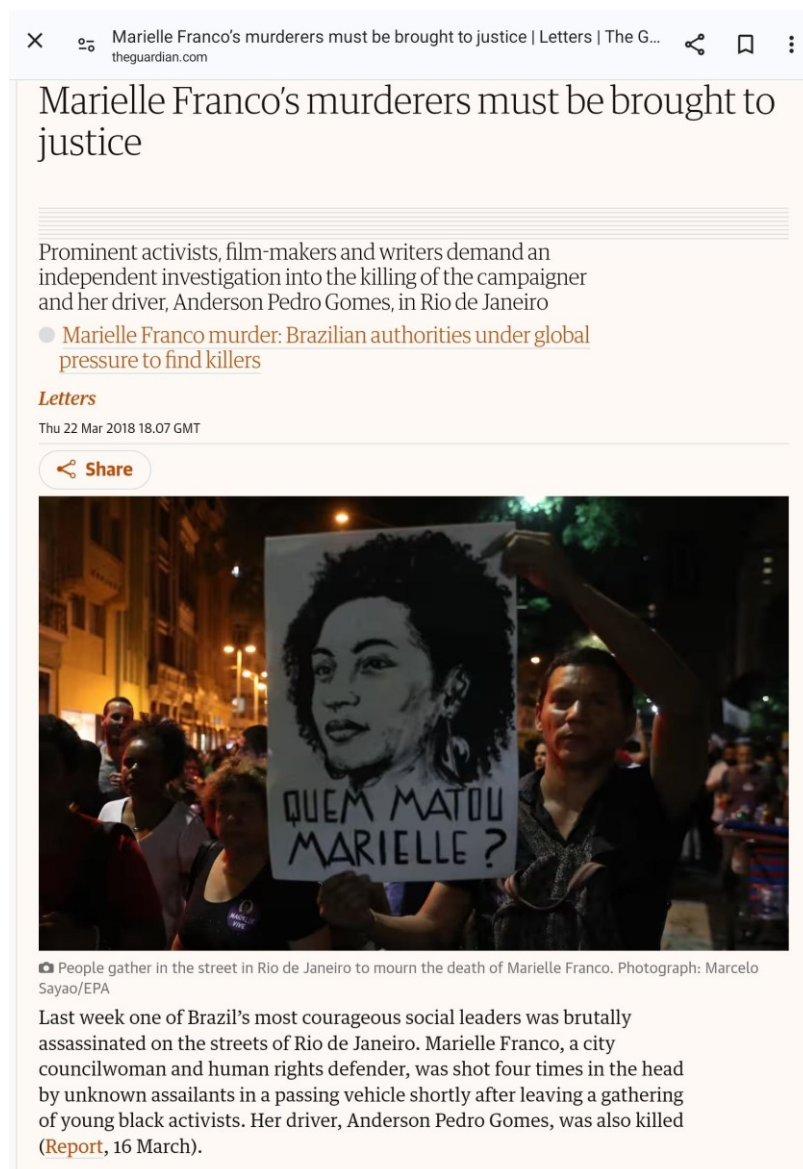
Bolsonaro, reivindicações por justiça face a assassinatos de líderes sociais e passei a perceber com mais força que a produção de cartazes era uma possibilidade de auxílio nestas lutas, já que estes atraíam olhares, fotografias e a atenção da mídia.

Os cartazes, anteriormente considerados como itens efêmeros, passaram a ser capturados por meio de fotografias, destacando-se como elementos essenciais durante as manifestações. A cobertura desses eventos, frequentemente realizada por veículos jornalísticos, incluía a utilização de imagens gráficas para ilustrar reportagens sequenciais. Foi nesse contexto que percebi a necessidade de uma maior atenção à dimensão gráfica, tratando os cartazes não apenas como instrumentos de protesto, mas também como peças artísticas que potencializavam a mensagem no contexto das manifestações em que eram empunhados. Esses cartazes evidenciavam, a cada manifestação que eu participava, sua capacidade de intensificar a presença e os gestos realizados, transformando-me, de certa forma, em um elemento fotográfico presente nos álbuns dos fotógrafos mas que nem sempre eram utilizados pelos veículos que eles trabalhavam.

Gradualmente, fui me habituando aos cliques jornalísticos, sentindo-me mais à vontade com essa dimensão e direcionando minha energia em prol das causas em que estava envolvido. À medida que as fotografias circulavam, algumas vezes era abordado por jornalistas para entrevistas, vinculando meu nome ao trabalho realizado. No entanto, na maioria das vezes, eram meu rosto e corpo que assinavam o trabalho.

Em 2018, após o assassinato de Marielle Franco, produzi um cartaz respondendo à demanda que ecoava entre todos tomados por grande indignação: nele registrei sua face e a inscrição: “quem matou Marielle?”. Uma foto desse cartaz foi capturada por um jornalista de uma agência internacional e distribuída para diversos veículos de mídia, tanto nacionais quanto internacionais. A primeira vez que vi essa imagem publicada foi no jornal inglês “The Guardian”, em uma matéria que abordava a comoção internacional e a busca por justiça para o assassinato da ativista carioca. A reprodução dessa foto e a disseminação da mensagem contida no cartaz levaram o trabalho a locais muito além daquele onde fora originalmente produzido e fotografado.

Figura 15 - Cartaz de Marielle Franco no *The Guardian*, 2018.



Fonte: *The Guardian*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2018/mar/22/marielle-franco-murderers-must-be-brought-to-justice>. Acesso em: 08 out. 2024.

No entanto, também constatei que meu trabalho estava sendo comercializado por agências jornalísticas e veículos de mídia, que tradicionalmente negociavam com as agências de informações e estava sendo disponibilizado em plataformas de bancos de imagens. Foi nesse momento que me dei conta de que uma fotografia de uma obra minha estava sendo vendida por até R\$ 3000 em alta qualidade, enquanto o propósito original do meu trabalho não envolvia nenhum fim financeiro; ao contrário, visava apoiar uma causa, disponibilizando minhas ideias e materiais e tempo para essa

finalidade. Mesmo sem ser consultado diretamente para a utilização de minhas obras como ilustrações de matérias, acabei me tornando uma parte da engrenagem capitalista que sustenta os meios de comunicação.

Figura 16 - Imagem de manifestação disponibilizada no site Getty Images, 2022.

The screenshot shows a protest in Rio de Janeiro, Brazil, on July 24, 2021. Protesters are holding signs against President Jair Bolsonaro's government. One sign reads: "SE O ROVO PROTESTA EM MEIO A UMA PANDEMIA É PORQUE O GOVERNO É MAIS PERIGOSO QUE O VIRUS". Another sign says: "JE SUIS #FORA BOLSONARO GENOCIDA". A third sign features a caricature of Bolsonaro with the word "VAQUINA" (Vaccine) and "IMPEACHMENT" written over it. The image is displayed on the Getty Images website, which shows licensing options for editorial and standard rights. The price for the large image is R\$ 3,000.00 BRL. The page also includes a section for purchasing a license, with options for editorial and standard rights, and a section for purchasing the image for R\$ 2,300.

Protest against President Jair Bolsonaro's Government...

RIO DE JANEIRO, BRAZIL 24 JULY 24 : Protest against President Jair Bolsonaro's Government is staged in Rio De Janeiro, Brazil on July 24, 2021. Protesters call for Jair Bolsonaro's impeachment. A clash erupted between protesters and the military Police. Brazil reaches 548,340 deaths and 19,632,443 confirmed cases in the coronavirus (COVID-19) pandemic. Police arrested some protesters. (Photo by Fabio Teixeira/Anadolu Agency via Getty Images)

COMPRAR UMA LICENÇA

DIREITOS EDITORIAIS PADRÕES

Direitos personalizados

Como posso usar esta imagem? ?

☐ Pequena R\$ 900,00

☐ Média R\$ 1.900,00

☒ Grande R\$ 3.000,00
2936 x 2000 px (63,20 x 43,05 cm)
118 dpi | 5.9 MP

R\$ 3.000,00 BRL

COMPRAR ESTA IMAGEM POR R\$ 2.300

ADICIONAR AO CARRINHO

Fonte: print screen do site Getty Images.

Um outro exemplo de apropriação ocorreu quando um de meus cartazes que foi produzido para a greve dos professores do Rio de Janeiro, retratando Paulo Freire, que faz um gesto interrompendo uma multidão de pessoas cabisbaixas, circunspectas com seus aparelhos celulares nas mãos onde saltam ícones do aplicativo WhatsApp: mais abaixo, a inscrição "mais Paulo Freire, menos fake news", em um estilo remanescente do propaganda soviética. Durante um período em que um governo de extrema direita estava no poder, qualquer manifestação era vista como um produto do comunismo, e assim, quando minha obra foi republicada por um influenciador bolsonarista, este indignou-se e, referindo-se ao apoio a Paulo Freire, figura muito atacada pela extrema-direita, afirmou que aquilo era "o ápice da estupidez". Isso gerou uma série de ataques, direcionados a minha pessoa e também ao meu próprio corpo, em comentários que, tentando atingir minha autoestima, ridicularizavam tanto minhas ideias e ações, quanto minha pessoa, como é comum em casos similares. Nesse

momento, compreendi que a dimensão performativa do meu trabalho era algo que não podia ser ignorado, pois incomodava àqueles que eu mal tinha acesso, mas que seguindo influenciadores, viam meus trabalhos em jornais e na internet sempre modeladas pela perspectiva que os apresentava.

Figura 17 - Cartaz publicado em *O Globo*, 2018.



O professor Alex Frechette fez cartaz para defender Paulo Freire, patrono da Educação brasileira e alvo de críticas no governo Bolsonaro Foto: Mateus Campos

Fonte: *O Globo*. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/educacao/protesto-no-rio-pela-educacao-tem-future-se-como-alvo-23874878>. Acesso em: 08 out. 2024.

Assim, tanto a apropriação capitalista quanto a apropriação pela extrema-direita me levaram a aprofundar a percepção do meu próprio trabalho, a reconhecer aí dimensões que eu sequer havia cogitado.

Figura 18 - Manifestação pela preservação da Amazônia, 2019.



Foto: Ingrid Vieira

Figura 19 - Manifestação Fora Bolsonaro, Cinelândia, 2022



Foto: Ingrid Vieira

Figura 20 - Justiça por Marielle, Cinelândia, 2018



Foto: Ingrid Vieira

Figura 21 - Julgamento da Aldeia Maracanã, Centro do Rio de Janeiro, 2019



Foto: Ingrid Vieira

Figura 22 - Protesto pela Lei Paulo Gustavo, Cinelândia, 2022.



Foto: Ingrid Vieira

Figura 23 - Fora Bolsonaro, Praça XV, 2019



Foto: Ingrid Vieira

Mas, após um período dedicado ao desenvolvimento dessas ações, senti também a necessidade de explorar os espaços institucionais de arte, apesar de minha inclinação inicialmente contrária a eles. Mesmo tendo cursado um curso de pintura na Universidade Federal do Rio de Janeiro, investi a maior parte do meu tempo, neste período em uma banda de rock. Com a dissolução dessa banda, comecei a realizar trabalhos como ilustrações para livros, diários de desenhos e vídeos para internet. Participei igualmente de exposições, sempre a convite, relutando em buscar ativamente essas oportunidades institucionais. No entanto, percebi que para ser levado a sério no circuito artístico era necessário que me engajassem no jogo da institucionalidade.

A primeira exposição que me empenhei em realizar foi inspirada em minha experiência nas ruas, no fato de que meus trabalhos estavam sendo utilizados por bancos de imagens que apunham a eles suas marcas d'água – o que, de certa forma, os tornava responsáveis pelo conteúdo que endossavam. Remeti essa prática à comercialização de imagens de guerra, onde fotos de vítimas e cenários de conflito eram vendidas com logotipos discretos desses bancos de imagens. Inspirado por essa observação, criei pinturas que retratavam o conflito entre Ucrânia e Rússia, incorporando de forma bastante ostensiva esses logotipos da Getty Images, Istock, Shutterstock e também os dizeres “sua marca aqui” e “your ad here”, de modo que era como se essas marcas patrocinassem as ações retratadas, à imagem do que fazem marcas como Coca-Cola ou Nike em eventos esportivos. Essas pinturas foram expostas em acrílico sobre tela, algumas de grande dimensão, como 2,40 m de largura por três de comprimento, no Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense em Niterói, e na Casa França Brasil, sob a curadoria de Alexandre Sá. A exposição se chamou Marcas de Guerra.

Figura 24 - Pintura da série *Marcas de Guerra*, 2022.



Foto: Alex Frechette

Figura 25 - *Marcas de Guerra* na Casa França-Brasil, 2022

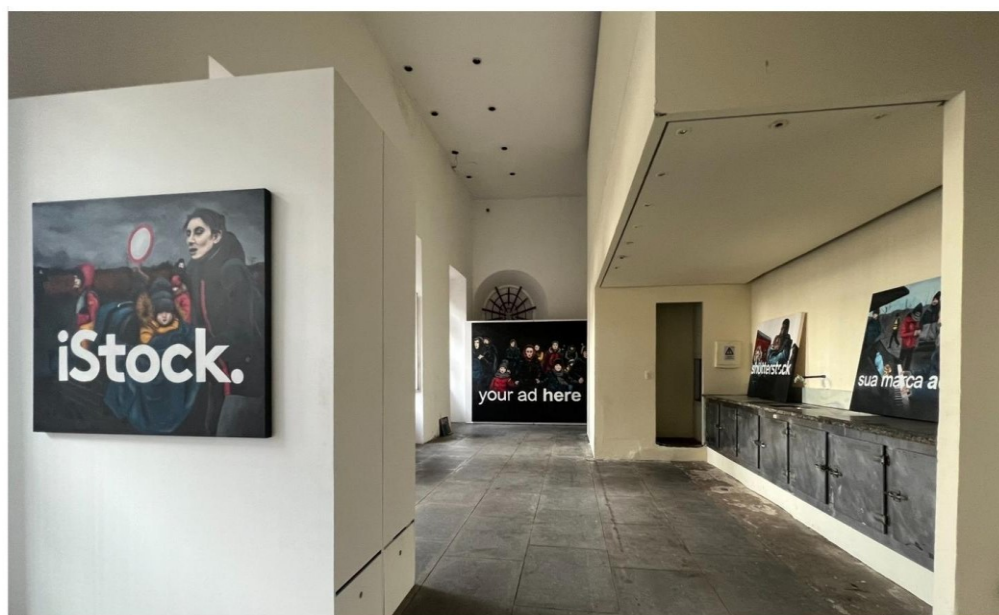


Foto: Ivani Pedrosa

No entanto, a reverberação do protesto não se limita aos indivíduos que estão presentes, participando em atividade conjunta, assim como aos transeuntes e curiosos que testemunham o evento. O movimento se expande também por meio do seu registro e disseminação através de fotografias e vídeos.

Através do jornalismo institucional ou independente, do fotojornalismo de grandes corporações ou das fotografias publicadas em redes sociais, o registro do momento do protesto adquire outra dimensão temporal e desencadeia diversas questões, como o direito à própria imagem e a apropriação e comercialização desses registros, que alimentam a roda capitalista.

O direito à imagem em uma manifestação pública política parece ser mais limitado quando as pessoas estão participando ativamente do protesto e estão cientes de que podem ser fotografadas, filmadas e ter suas imagens divulgadas, uma vez que estão se expressando publicamente. No entanto, mesmo em uma manifestação política, existem limites éticos para o uso da imagem das pessoas, como o uso de imagens com fins difamatórios que possam prejudicar a integridade das pessoas retratadas. Nesse contexto, a exibição de cartazes ocorre nessa esfera complexa de publicização e preservação da dignidade, uma vez que as imagens podem ser divulgadas em grandes veículos de comunicação ou viralizadas através das redes sociais.

Por exemplo, em um contexto de guerra, a questão se torna ainda mais complexa, uma vez que é necessário levar em consideração o respeito humanitário. Embora haja um interesse legítimo em documentar as violações dos direitos humanos que ocorrem durante um conflito, a dignidade das pessoas retratadas fica ainda mais vulnerável, pois suas imagens podem ser exploradas por veículos sensacionalistas que as utilizam de maneira inadequada e lucram com isso. Nos bancos de imagens na internet, onde fotógrafos geralmente freelancers disponibilizam suas imagens para venda, podem ser encontradas fotos de pessoas feridas e até mesmo cadáveres de adultos e crianças, sendo comercializadas para qualquer pessoa que deseje explorá-las.

A questão cronológica também se torna muito importante nesta pesquisa. As datas dos trabalhos informam sobre uma trajetória estética que só foi possível devido ao contexto político-social geral e local, muitas vezes respondendo de forma urgente

a questões que ocorreram no mesmo dia ou até mesmo horas antes da produção dos cartazes.

3 MARGINALIDADE, LEGALIDADE E CAPITALISMO

Se nas camadas dominantes existe uma cota implícita que reserva 100% da liderança para brancos (Bento, 2022, p.6), a rua é o local onde essa regra multissecular é questionada, e a população racializada consegue razoavelmente e relativamente se expressar, sem ter que passar pelo julgamento ideológico dos grandes veículos de comunicação.

A pichação e o grafite são formas de expressão presentes no espaço urbano, mas apesar de compartilharem algumas semelhanças, possuem características distintas e são abordadas de maneiras diferentes pela sociedade e pela lei. A pichação é geralmente considerada ilegal ou não autorizada, sendo associada ao vandalismo. É realizada para marcar território e afirmar uma identidade dentro de um grupo urbano. Geralmente consiste em "tags", que são marcas ou assinaturas escritas de forma rápida e estilizada, muitas vezes ilegíveis para aqueles que não estão familiarizados com a cultura da pichação. A pichação é frequentemente associada ao caos, desordem e sujeira, além de grupos que buscam estabelecer sua presença em determinadas áreas.

O grafite, no entanto, é reconhecido como uma forma legítima de expressão artística e é apreciado por muitos como uma maneira de embelezar e dar vida aos espaços urbanos. Em algumas áreas, o grafite é até mesmo incentivado e apoiado. Os grafiteiros trabalham com técnicas mais elaboradas e têm como objetivo criar obras visuais mais complexas e detalhadas. Diferentemente dos pichadores, muitos grafiteiros utilizam equipamentos de segurança e máquinas de elevação para trabalhar em estruturas altas. É cada vez mais comum ver empenas de prédios totalmente pintadas por grafiteiros, que realizam seu trabalho durante o dia para facilitar a visualização da arte. Essas pinturas podem levar vários dias para serem concluídas, em contraste com as pichações que, consideradas ilícitas, são feitas de forma rápida e fugaz, geralmente em questão de minutos.

A discriminação enfrentada pelos pichadores leva muitos deles a se envolverem com o grafite, buscando assim obter certa legitimidade e tratamento diferenciado pelas autoridades. Ao adotar o grafite, esses indivíduos buscam se adequar a um modelo estético que pode ser mais valorizado e compreendido pela

sociedade. Essa transição social, da pichação para o grafite, ocorre principalmente entre indivíduos de origem socioeconômica mais baixa, uma vez que os cursos de arte, papéis e telas, que são valorizados e celebrados institucionalmente, estão geralmente disponíveis para aqueles com maior poder aquisitivo. Essa valorização institucionalizada ocorre em espaços limpos e expurgados da sujeira urbana, como os cubos brancos, a fim de garantir uma experiência estética desimpedida.

Além disso, os circuitos de arte muito frequentemente se apresentam como sistemas bastante fechados. Alguns artistas visuais conseguem alcançar rápido reconhecimento e sucesso em suas carreiras, enquanto outros enfrentam barreiras estruturais, institucionais, próprias da rede que compõem o campo da arte, como galerias de arte, museus, feiras de arte, instituições culturais muitas vezes restritivas; e até mesmo o acesso a críticos de arte, curadores e colecionadores mostra-se amiúde extremamente limitado. Embora esses circuitos desempenhem um papel crucial na promoção, valorização e comercialização do trabalho dos artistas, eles também estabelecem tendências, ditam padrões e influenciam a percepção do valor da arte. Além disso, há uma grande competição nesse meio, sendo necessário ter conexões prévias para ser considerado e levado a sério. A subjetividade da arte e as preferências individuais dos curadores e críticos podem se mostrar fortes entraves quando se luta para expressar sua linguagem artística.

As barreiras financeiras são bastante sólidas. Ingressar no sistema oficial de arte muitas vezes requer investimentos significativos em termos de materiais de arte, impressões, embalagens, transporte, marketing e outros custos associados à participação em exposições, feiras e eventos. Nem todos os artistas têm recursos financeiros suficientes para suportar esses custos, o que limita suas oportunidades de exposição e promoção. O tempo disponível para o desenvolvimento do trabalho também é reduzido quando é necessário conciliar a prática artística com a necessidade de sustento.

Mesmo os artistas que são representados por galerias e têm o apreço de curadores influentes enfrentam dificuldades, pois muitas vezes são pressionados a produzir trabalhos “mais do mesmo” ou de mais fácil comercialização ou mesmo a adotar certos temas em voga para atender às demandas do mercado e dos colecionadores, ou outras sanções mais sutis.

Diante dessas dificuldades, muitos artistas optam por ações alternativas em relação a esse sistema, utilizando intervenções artísticas no espaço público, participando e promovendo exposições independentes, colaborando com outros artistas em projetos conjuntos e criando redes comunitárias que possibilitam certa autonomia, liberdade criativa e acesso direto ao público.

É importante ressaltar que a herança escravocrata ainda presente no cotidiano da cidade, com suas relações de dominação político-econômica e cultural, contribui para a existência de privilégios inclusive na denominação "artista". Não é por acaso que muitos artistas enfrentam dificuldades com essa denominação, pois o termo "artista" está associado a um tipo de consagração que não é automaticamente concedida a todos que desejam exercer a prática artística, mesmo que o reconhecimento seja indispensável em uma profissão precarizada como a dos artistas. Os pactos não explícitos dos sistemas de arte, construídos com base em competições e reverências, guardam similaridades com o *modus operandi* das organizações econômicas. As condutas esperadas, definidas e regulamentadas, que buscam uniformizar o papel do artista, atravessam gerações e são instituídas como valores inquestionáveis nas galerias e nos escritórios dos marchands. A rua, de certa forma, oferece a possibilidade de romper com essa lógica de dominância baseada em narcisismo e poder financeiro, que busca estabelecer padrões de apreciação e uniformizar desejos na construção de um mercado de comunicação e troca.

As formas de exclusão institucional consolidam a perspectiva de que existem acordos não verbalizados que atendem aos interesses dos grupos no poder. É crucial reconhecer essas estruturas e compreender como elas operam, pois muitas vezes perpetuam noções de mérito que são questionadas devido à falta de equidade nas exposições e mostras. Os privilégios geracionais desempenham um papel importante, pois uma elite familiarizada com estratégias de ascensão e manutenção do poder acaba se beneficiando, enquanto artistas sem esse conhecimento especializado são excluídos dessas estratégias de legitimação que são reforçadas pelas desigualdades inerentes ao sistema capitalista e sua naturalização.

A expropriação, herança escravocrata nas artes, faz com que museus na Europa exibam triunfantes obras da antiguidade da África, Ásia e das Américas, conferindo não só um ganho financeiro ao país usurpador, mas também simbólico, afinal souberam (através do dinheiro das próprias expropriações) cuidar tecnicamente

de conservação e restauração dessas obras. Assim, as gerações europeias posteriores, favorecidas por este legado acumulado, conservam seu lugar de privilégio frente aos artistas destes países roubados. A cidade de inspiração colonial confere marginalidade ou legalidade àqueles que respeitam sua história de violências e explorações e inscreve no coletivo seus espaços de repressão ou permissão. É tácito que é muito mais difícil picar um prédio no Leblon no Rio de Janeiro ou no Jardins em São Paulo do que uma casa em qualquer subúrbio do país, por exemplo. Povoar o Brasil com europeus foi importante para que a noção de status e locais mais ou menos valorizados na cidade se baseassem também na percepção do eurocentrismo como balizador de todo um conceito de espaço que destrói e constrói armações econômicas e alicerces sociais.

A soberania daqueles que foram herdeiros do legado material e simbólico dos escravocratas ainda persiste. Cida Bento afirma que o escravizado negro foi o maior motor da economia europeia. "O tráfico foi o negócio mais importante do Brasil na primeira metade do séc. XIX, e foi a escravidão nas colônias que proporcionou o desenvolvimento do capitalismo industrial nas metrópoles" (Bento, 2022, p. 20). Como então ignorar as constituições da metrópole capitalista e racista que colocou como inimigos deste espaço, negros e indígenas, ameaçadores da lógica que ali se impunham? Mesmo que se reconheça hoje que a escravidão foi um crime contra a humanidade, a reparação econômica deste crime não está na pauta na sociedade do capital. Bento lembra que, ao contrário, a indenização dada ao Estado foi para os escravocratas quando, por exemplo, foi sancionada a Lei do Ventre Livre em 1871, e o debate sobre a compensação material aos descendentes de escravizados não teve grande evolução, ratificando a relação de dominação da colonização. Apenas se reconheceu na constituição de 1988 o direito à propriedade de alguns territórios quilombolas e indígenas.

As revoltas que levaram à constituição dos quilombos e aquelas que ocorreram no espaço urbano, entretanto, lembram que a história de resistência também sempre esteve presente e os valores destas experiências passadas perpassam também o tempo e dão combustível para novas insurreições e lutas. No campo estético, as contracondutas que desestabilizam a cidade procuram trazer novas perspectivas do direito ao espaço, do direito à cidade. Mesmo que a violência ainda seja sustentáculo primordial da sociedade capitalista, com a repressão que se deu por tantos anos

contra quem pinta, risca e rabisca a cidade e ainda se dá, dependendo da sua escolha estética (a exemplo, pichação ou grafite).

A necropolítica se baseia nessas hierarquias históricas raciais e sociais regula a aceitabilidade de certos assassinatos, numa economia do Biopoder (Foucault, 1987). Nos contextos autoritários, o racismo, o machismo, a xenofobia, a homofobia, a transfobia, o ódio aos intelectuais e claro, aos artistas, se fez presente no Brasil durante o governo de Jair Bolsonaro (2018-2022). Uma tentativa de guerra cultural se estabeleceu com ataques a filmes, como no caso do filme *Marighella* de Wagner Moura, que demorou 2 anos para estrear nos cinemas brasileiros depois de um imbróglio entre a produtora do filme e a Ancine, agência que o presidente da república de então ameaçava fechar se não houvesse um "filtro" para os filmes. Também houve o cancelamento do edital BRDE/FSA-PRODAV – TVs Públicas para filmes, suspenso por Bolsonaro insatisfeito com as categorias "diversidade de gênero" e "sexualidade" presentes ali. Apesar da suspensão inicial, a Justiça reverteu o processo. Não foi à toa que o desrespeito ao Judiciário Brasileiro foi uma das marcas do seu governo, culminando na invasão de seus apoiadores ao Superior Tribunal Federal (STF) em 8 de janeiro de 2023. Nas artes visuais, casos de crítica a Bolsonaro foram reprimidos, como ocorreu na mostra *Literatura Exposta*, na qual a performance que encerraria a exposição foi vetada. Tratava-se da performance do coletivo *És uma Maluca*, cujo trabalho "A voz do ralo é a voz de Deus" trazia um bueiro com seis mil baratas de plástico em volta e a voz de Bolsonaro saindo por este bueiro. Em 2019, em Porto Alegre, a exposição "Independência em risco" trazia cartuns que versavam sobre a liberdade de expressão. Um cartum do artista Carlos Latuf, que mostrava Bolsonaro lambendo o pé de Donald Trump, foi especialmente atacado, e a mostra foi cancelada. Latuf também teve outra charge abordando a violência policial contra a juventude negra, na mostra "Trajetórias negras brasileiras", na Câmara dos Deputados, arrancada de seu suporte e destruída pelo deputado federal Coronel Tadeu (PSL), alegando que o trabalho seria um atentado contra a imagem dos policiais que defendem a sociedade. Isso sem falar nos icônicos cancelamentos da exposição "Queermuseu" em Porto Alegre em 2017 e na performance "La Bête" de Wagner Schwartz também em 2017, acatados por conservadores e que já faziam a cama do tempo autoritário que viria a seguir com o governo Bolsonaro.

No campo do teatro, peças como "Abraço", "Caranguejo Overdrive", "O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu", "Coroação de Nossa Senhora dos Travestis", "Res Pública 2023", "Gritos" e "Lembro de Você Todo Dia" sofreram tentativas de cerceamento por força policial e até mesmo cancelamentos. Na música, o mesmo aconteceu com shows de Bnegão, Linn da Quebrada, China e Devotos do Ódio. Na literatura, o livro "Meninos sem Pátria", de Luiz Puntel, foi retirado da indicação para alunos do sexto ano da escola particular Santo Agostinho, no Rio de Janeiro, por pressão dos pais. E livros de autores como Machado de Assis, Caio Fernando Abreu, Carlos Heitor Cony, Euclides da Cunha, Ferreira Gullar, Nelson Rodrigues, Mário de Andrade, Rubem Fonseca, Rubem Alves, Franz Kafka e Edgar Allan Poe foram recolhidos das escolas públicas de Porto Velho, Rondônia, pela iniciativa da Secretaria de Educação, acusados de inadequados para as crianças. Isso sem esquecer o antigo secretário especial de cultura do governo Bolsonaro, Roberto Alvim, que em uma transmissão de um vídeo institucional, com o cabelo colado à cabeça e tendo ao fundo uma ópera de Wagner, citou grandes trechos de uma fala do ministro da Propaganda de Hitler, Joseph Goebbels.

Não foi à toa, portanto, que o ódio às artes foi fomentado e o símbolo máximo do projeto de poder de Bolsonaro foi o revólver, que ele e seus apoiadores imitavam com as mãos para representar o extermínio dos inimigos. A arma, emblema do beneplácito às formas de necropolítica na sociedade brasileira, teve acesso facilitado, incluindo armas de maior potencial ofensivo, o que fomentou a indústria armamentística e ressaltou que a violência e o assassinato são as respostas mais convincentes para os problemas sociais. Essa representação da violência, matizada de patriotismo e apego a "valores tradicionais", também se manifesta no aumento de casos envolvendo símbolos de supremacia branca, como a suástica. Foi o caso de uma pintura em Ribeirão Preto, em São Paulo, em 2022, onde um homem, no aniversário de Hitler, pintou uma grande suástica no chão de sua rua¹. Pessoas com tatuagens de suástica também circularam amplamente nas mídias, como um homem em João Pessoa, em 2022, que andava sem camisa exibindo-a², e no Rio de Janeiro, em 2023, onde um indivíduo portava a suástica e um sol negro, também associado ao

¹ <https://g1.globo.com/sp/ribeirao-preto-franca/noticia/2022/04/21/homem-pintou-simbolo-nazista-em-rua-de-forma-aleatoria-por-estar-revoltado-com-vizinhos-em-ribeirao-preto-diz-delegado.ghml>

² <https://www.brasildefatopb.com.br/2022/09/05/homem-com-tatuagem-da-suastica-nas-costas-circula-pela-oria-de-joao-pessoa-sem-camisa>

nazismo³. Pessoas com o livro "Mein Kampf - Minha Luta", de Hitler, também sentiram-se mais à vontade para exibi-lo publicamente, como foi o caso de um homem na Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, em 2022, que, ao ser questionado, respondeu com ofensas racistas e homofóbicas⁴.

Outro exemplo ocorreu nas Barcas em Niterói, em 2023, quando um homem carregava o livro de Hitler em suas mãos para que todos o vissem. Um adolescente do bairro de Vista Alegre, em São Paulo, também possuía exemplares de "Mein Kampf" e lançou bombas em uma escola em fevereiro de 2023, usando uma braçadeira nazista⁵. Esses são apenas alguns exemplos que mostram o crescimento de grupos neonazistas no Brasil, conforme apontado pela antropóloga Adriana Dias, que registrou um aumento de 270% nos últimos 3 anos, com pelo menos 530 núcleos extremistas, podendo chegar a um universo de 10 mil pessoas⁶.

Assim, a relação entre a arte anticapitalista e a reflexão sobre a opressão racial e social nas formas de expressão urbana, como a pichação e o grafite, revela um terreno fértil para a discussão de poder, identidade e resistência.

A pichação, muitas vezes vista como vandalismo, é um grito de identidade e resistência, um ato que busca marcar território e afirmar uma presença dentro de um espaço urbano que, muitas vezes, a marginaliza. As "tags", escritas de maneira rápida e estilizada expressam a luta de grupos que tentam fazer suas vozes serem ouvidas. Por outro lado, o grafite é frequentemente reconhecido como uma forma legítima de arte e é muitas vezes incentivado e apoiado, refletindo uma hierarquia nas formas de expressão.

A exclusão que permeia os circuitos de arte é um reflexo das desigualdades sociais mais amplas. A dinâmica do mercado de arte, que privilegia determinados artistas em detrimento de outros, evidencia como a subjetividade e as preferências do circuito podem se tornar barreiras intransponíveis. O custo financeiro para adentrar o

³ <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2023/01/29/homem-com-tatuagens-e-levado-para-delegacia-e-liberado-testemunha-fala-em-intimidacao-por-policia.ghml>

⁴ <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/08/02/homem-e-detido-apos-fazer-ofensas-racistas-e-homofobicas-na-biblioteca-mario-de-andrade-no-centro-de-sp-veja-video.ghml>

⁵

<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2023/02/13/adolescente-que-jogou-bomba-em-escola-deixou-carta-com-simbolos-nazistas.htm>

⁶

<https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2022/01/16/grupos-neonazistas-crescem-270percent-no-brasil-em-3-anos-estudiosos-temem-que-presenca-online-transborde-para-ataques-violentos.ghml>

sistema de arte, desde materiais até a participação em exposições, limita as oportunidades de muitos, perpetuando um ciclo de exclusão e invisibilidade.

Diante desse cenário, a rua se apresenta como um espaço de resistência e liberdade criativa, onde as normas do sistema capitalista e a lógica de dominância podem ser desafiadas. A arte no espaço público, as exposições independentes e as redes comunitárias são formas de reivindicar autonomia e democratizar o acesso à arte. Essa necessidade de desafiar as estruturas de poder é ainda mais urgente em um contexto em que a herança escravocrata e as relações de dominação política, econômica e cultural continuam a moldar a realidade da cidade.

A necropolítica, que regula a aceitabilidade de certos assassinatos e a violência institucionalizada contra minorias, se torna uma sombra que paira sobre a prática artística. Os anos recentes sob a liderança de Jair Bolsonaro ilustraram um ataque às artes e uma tentativa de silenciar vozes dissidentes.

Assim, a arte anticapitalista não é apenas uma reação ao sistema, mas um espaço onde se articulam resistências, se reivindica o direito à cidade e se luta contra a exclusão histórica. A rua, nesse sentido, não é apenas um palco de expressão, mas um campo de batalha onde se redefine o que significa ser artista em uma sociedade que ainda carrega os vestígios de sua história colonial e escravocrata. É nesse espaço de contestação que se cultivam novas narrativas e se desafiam as estruturas de opressão, transformando a arte em uma ferramenta de emancipação e de luta.

A rua tem uma amplitude significativa, mas também é um lugar de violência e tratamentos diferenciados pela sociedade. A sub-representação de muitos artistas excluídos dos espaços privados e sem acesso ou crença nas políticas públicas estabelece uma relação de insurgência com os espaços da cidade. Até mesmo artistas que tem inserção nos meios institucionais utilizam a rua como um meio muitas vezes de alcançar aqueles que não são "iniciados" ou familiarizados com os ambientes artísticos da cidade. A cidade como uma tela altera a organização do olhar e tem impactos sobre o senso de pertencimento e a organização do espaço. Algumas prefeituras têm apostado na arte do grafite como um instrumento de revitalização de espaços. Por exemplo, o prefeito de São Gonçalo-RJ, Capitão Nelson, que é um policial militar reformado com um perfil conservador, tem apostado na arte urbana desde 2021 para transmitir à população a ideia de uma cidade mais limpa e organizada. Ele autorizou a pintura em viadutos da cidade e tem incentivado a

produção artística local por meio do projeto chamado Cidade Ilustrada⁷, que conta com a curadoria do grafiteiro Marcelo Eco. Esse projeto traz ganhos políticos evidentes, pois é uma ação relativamente barata em comparação com obras de infraestrutura, e mostra que os políticos podem ser mais flexíveis nesse campo. No entanto, é claro que estamos falando de uma ação autorizada pelo poder público, mas que também indica uma mudança na noção de "limpeza" ao longo do tempo. O documentário "Cidade Cinza", de 2013, dirigido por Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo, retrata a política de limpeza urbana iniciada durante a administração do prefeito Gilberto Kassab em São Paulo, em 2008. Essa política visava pintar de cinza muros que antes haviam recebido intervenções artísticas. Muitos desses murais foram apagados devido ao conceito de "poluição visual" combatido pela prefeitura. No entanto, alguns dos mesmos artistas cujos murais foram apagados retornaram a um desses locais, uma alça de acesso na Avenida 23 de Maio, onde um mural de 700 metros quadrados foi repintado por Nina, Nunca e os Gêmeos.

⁷ <https://www.saogoncalo.rj.gov.br/sao-goncalo-incentiva-arte-de-rua-em-acao-com-grafiteiros/>

Figura 26 - Cartaz do filme *Cidade cinza*, 2013.



Fonte: Adoro Cinema. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-220260/>.

Acesso em: 08 out. 2024.

3.1 Azulejos como via estético-política

A partir de uma experiência de viagem que tive em Lisboa em 2014, pude verificar a tradição da azulejaria e sua diversidade estética e assim, despertou-se em mim o interesse em desenvolver algo semelhante em meu entorno. Assim, voltando

ao Rio de Janeiro, comecei a pesquisar técnicas de pintura em cerâmica que fossem mais acessíveis. Descobri um tipo de tinta que poderia ser utilizada em azulejos comuns e queimada em um forno doméstico, como o de um fogão comum.

Os primeiros registros de cerâmica vidrada decorativa remontam à Mesopotâmia, por volta de 2500 a.C., e ao Egito, onde eram utilizados em túmulos e templos para simbolizar poder e a imortalidade. Essas cerâmicas, que podem ser consideradas ancestrais dos azulejos, empregavam técnicas rudimentares de vidragem e tinham funções religiosas e decorativas mas foi a partir do século VII, com a expansão do Império Islâmico, que o conhecimento e as técnicas de cerâmica vidrada se espalharam pelo Oriente Médio e Norte da África, alcançando a Península Ibérica durante a ocupação mourisca.

Os azulejos adquiriram um papel central na arquitetura portuguesa a partir do século XV, quando começaram a ser utilizados não apenas como elemento decorativo, mas também como uma forma de contar histórias e registrar eventos, integrando-se profundamente à cultura visual e religiosa e ao longo do tempo, transcenderam sua função prática para se tornarem suportes de expressão artística e social. Na Península Ibérica, o uso de azulejos tomou novas formas, particularmente em Portugal, que, a partir do século XV, começou a desenvolver uma tradição própria, influenciada pela arte islâmica, mas também pelo Renascimento europeu. O azulejo se tornou uma característica central na arquitetura portuguesa, utilizado não apenas em interiores de igrejas e palácios, mas também em fachadas de edifícios e com o passar do tempo, a azulejaria portuguesa passou a incluir representações figurativas e narrativas, transformando-se em um meio de contar histórias, registrar eventos históricos e ilustrar temas religiosos.

O uso do azulejo como meio narrativo se consolidou no Barroco, quando igrejas e conventos passaram a utilizar grandes painéis de azulejos para representar cenas bíblicas e episódios da vida de santos. Maria Antonia Pinto de Matos (2011) observa que o estilo do século XVII e XVIII em Portugal, conhecido como o “ciclo dos mestres”, foi marcado por influências flamencas e italianas, que trouxeram maior sofisticação ao desenho e à paleta cromática, culminando na adoção de padrões azuis e brancos inspirados na porcelana chinesa.

O azulejo de tapete, com padrões geométricos e florais que cobriam grandes superfícies, também ganhou popularidade durante esse período. Outro

desenvolvimento importante foi o surgimento do “azulejo de figura avulsa”, que permitia maior flexibilidade na criação de cenas narrativas ao dividir a composição em peças menores que, juntas, formavam grandes imagens figurativas.

Para além de sua função decorativa, os azulejos também desempenharam funções sociais e políticas ao longo de sua história. No século XX, em Portugal, figuras como Jorge Barradas e Maria Keil revitalizaram a arte da azulejaria ao incorporar elementos modernistas e abstratos em suas obras, criando painéis monumentais para estações de metrô, edifícios públicos e espaços urbanos.

No Brasil, a azulejaria também foi reinventada por artistas como Athos Bulcão, que, durante o século XX, colaborou com o arquiteto Oscar Niemeyer em diversos projetos, criando painéis de azulejos que dialogavam com a arquitetura modernista de Brasília. Seu trabalho é marcado pela geometria, pela interação entre o ritmo das formas e o espaço arquitetônico e também pela forma inovadora como ele propunha que fossem instalados sem um padrão rígido, deixando para que os trabalhadores que assentavam os azulejos colocassem da maneira que lhes parecia melhor. Isso resultava em painéis que se alteravam conforme a autoria do trabalhador, criando uma interação entre arte e o processo de construção.

No contexto da arte contemporânea, o azulejo se tornou também um suporte para intervenções urbanas, dialogando como *site specific* e a arte pública. Em Portugal, o artista contemporâneo João Pedro Vale tem utilizado azulejos em suas intervenções para questionar temas como identidade nacional, gênero e cultura popular. Suas obras frequentemente combinam azulejos com outros elementos e práticas artísticas, como a escultura e a instalação, reconfigurando a tradição para abordar questões contemporâneas. Outro exemplo é o trabalho do coletivo Boa Mistura, que utiliza azulejos em intervenções urbanas ao redor do mundo, criando obras que envolvem as comunidades locais. Seus painéis de azulejos são frequentemente combinados com pintura mural e grafite.

No Rio de Janeiro a Escadaria Selarón, obra do artista chileno Jorge Selarón, tornou-se um ícone da cidade. Selarón, que começou a revestir a escadaria com azulejos no início dos anos 1990, usou peças recolhidas de diferentes partes do mundo, criando um mosaico que atrai turistas e se tornou um ponto de referência cultural.

Outra artista que trabalha com a referência de azulejos é Adriana Varejão que combina elementos da tradição da azulejaria e reflexões sobre colonialismo e violência como aqueles em que combina o material e a corporeidade de uma espécie de carne que remete a decomposição, a sujeira, a ruptura numa tensão entre o belo e o grotesco.

Assim, em 2013, ainda sob a influência das repressões aos movimentos sociais que ocorreram em 2014, decidi combinar o estereótipo do azulejo português com um estilo um tanto barroco, adicionando frases da Constituição Brasileira de 1988, conhecida como a Constituição Cidadã, que previa que prisões e repressões ocorridas naquele ano poderiam não estar em conformidade com a lei brasileira. Por uma questão de praticidade, visto que era necessário preparar uma certa quantidade de cimentcola com água e aguardar até que a massa estivesse no ponto adequado (aproximadamente 15 minutos, conforme indicação do fabricante), coleí o primeiro conjunto de azulejos na esquina da minha casa. Naquela época, eu morava em Santa Teresa, no Rio de Janeiro, e nunca havia feito a fixação de azulejos antes. O primeiro conjunto que pinteí foi para a esquina das ruas Aarão Reis com Miguel Rezende. Foi uma ação rápida, mas eu carregava no meu celular uma cópia da lei municipal sobre arte urbana, que havia sido sancionada no mesmo ano de 2014, e que dizia:

Decreto nº 38307 de 18 de fevereiro de 2014 .4º Fica autorizada a utilização dos seguintes espaços públicos como estímulo para a prática do GRAFFITI e da Street Art: postes, colunas, muros cinzas (desde que não considerados patrimônio histórico), paredes cegas (sem portas, janelas ou outra abertura), pistas de skate e tapumes de obras.

Figura 27 - *Diário Constitucional*, 2014.



Foto: Ingrid Vieira

Figura 28 - *Fogo nos racistas*, 2014.



Foto: Ingrid Vieira

Aproveitando a nova onda de legalidade e considerando meu trabalho como *street art*, mesmo que não utilizando materiais tradicionais como tinta nas paredes, postes ou muros, eu me protegia com o decreto no bolso. No entanto, eu procurava realizar a aplicação de forma rápida, para evitar questionamentos tanto por parte dos agentes de segurança quanto da população em geral, que poderiam se sentir ofendidos. Como a lei sobre arte urbana tinha sido sancionada há apenas dois meses e sabendo que algumas leis "pegam" enquanto outras "não pegam", não me sentia à vontade para começar a fixação em um local com muito movimento. Conforme eu fazia mais azulejos, eu me afastava do entorno, ganhando mais familiaridade com a técnica de colagem. Tanto que, posteriormente, revesti diversos pisos e azulejos em minha própria casa, uma expertise que desenvolvi nas ruas. Parte importante dessa ação estava nesse espaço entre a legalidade e a aparente ilegalidade, uma vez que eu estava falando sobre as leis contidas na Constituição, e era importante que eu as "seguisse" de forma um tanto ambígua, dado o recente vigor da legalidade municipal.

Após colar os azulejos em alguns pontos do bairro de Santa Teresa, fui convidado a participar do evento "Foi golpe! Esta noite, 50 anos", organizado pelo Fórum de Ciência e Cultura em parceria com a Comissão da Memória e Verdade da UFRJ, o Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) e o Diretório Central de Estudantes Mário Prata, em abril de 2014. Além de ser remunerado pela primeira vez para realizar uma ação nas ruas, tive a presença de três seguranças que me auxiliaram na fixação das cerâmicas no Largo São Francisco de Paula, no centro do Rio.

Dessa forma, além dos locais que eu já tinha em mente para minhas ações, outros surgiram como convites em exposições, como no Morro da Conceição em 2015, no evento "A Mesa, Experiência nº4", com curadoria de Renato Rezende, no antigo prédio do IBGE que estava sendo ocupado na Mangueira, e foi registrado pelos coletivos Na Ladeira e Coletivo Pitoresco, que posteriormente lançaram o projeto "Artigo 6º - Não queremos virar estatística" em 2017. Também instalei azulejos no Complexo do Alemão, em uma venda de doces e salgados, que se tornou tema de um programa na Globo News. A repórter ficou surpresa ao ver o artigo 6º da Constituição brasileira ali, supondo que era um trabalho de alguém do complexo que reivindicava melhores condições de vida. Apesar de querer transmitir a noção de aparente legalidade, minha assinatura nos azulejos foi ignorada. É importante lembrar

que, nas ruas, no contexto da pichação, o mais importante é ter uma "tag" que identifique o autor, seja um apelido ou as letras iniciais do nome. O "spot", local onde a pichação é aplicada, pode ter diferentes níveis de dificuldade de acesso, o que valoriza o grafite ou a pichação. Talvez por isso, em uma ocasião, meu nome foi apagado com tinta branca em um azulejo, mas o resto do conteúdo permaneceu intacto. Também fui convidado a fazer uma exposição em 2017 na Galeria da Passagem na UERJ, e nas proximidades fixei outro grupo de azulejos, sem imaginar que seria nessa mesma instituição, em 2021, que eu iniciaria meu doutorado, cujo resultado é esta tese.

Figura 29 - *Diário constitucional* na Mangueira, 2016.



Foto: Ingrid Vieira

Figura 30 - *Diário constitucional* no Complexo do Alemão, 2014.



Foto: Ingrid Vieira

Figura 31 - *Diário Constitucional* na GloboNews, 2015.



Fonte: Frame (*print screen*) do Jornal da Globo News

Além dessa série fiz alguns azulejos unitários após o assassinato de Marielle Franco, espalhando-os pelo centro da cidade com a inscrição: quem matou Marielle? Estes azulejos foram fixados entre a praça da Candelária e Cinelândia, em abril de 2018 quando se

realizou mais uma manifestação por justiça. Outra ação no mesmo sentido foi realizada em dezembro do mesmo ano.

O evento "Mais Amor, Menos Capital" realizado na Cinelândia, é uma manifestação artística e política organizada pelo ativistas e coletivos diversos que buscam construir solidariedade e fomentar o poder político de base, promovendo práticas anticapitalistas e questionando o consumo desenfreado. Ele utiliza performances, rodas de conversa e intervenções culturais para discutir a relação entre amor e capital, incentivando a resistência social e a construção de novas formas de organização comunitária e ativismo. A ação ocorre desde 2013 e distribui comida e brinquedos para pessoas em situação de vulnerabilidade social.

Assim, em 2018, como em outros anos participei da ação, desta vez colocando azulejos unitários nas estruturas de cimento que existem no entorno na praça conhecidas também por "gelo baiano". Verificando a similaridade destas estruturas com lápides realizei o trabalho chamado "contralápides" pintando nomes de pessoas que foram covardemente assassinadas mas com a inscrição "vive". Sendo assim, o trabalho "Marielle vive", "Dandara vive" em relação ao assassinato da travesti Dandara dos Santos que foi agredida executada a tiros no bairro de Bom Jardim, em Fortaleza, no Ceará, em 2017, e outros (ver fotos e fazer descrições). Também utilizei azulejos para pintar a lápide de Sérgio Luiz Santos das Dores. Conhecido como 'Presidente', Sérgio foi um ativista e morador em situação de rua, estava em todos os processos públicos de ativismo, participando ativamente das ações realizadas a partir de 2011, no Ocupa Rio, sendo que sua fama de apoio a movimentos políticos já vinha de antes. Morreu em 2015, depois que uma infecção aguda na perna se generalizou. Aliás ele foi a primeira pessoa em situação de rua velada na Câmara Municipal do Rio de Janeiro.

Figura 32 - *Contralápides*, Cinelândia, 2018.



Foto: Alex Frechette

Figura 33 - *Contralápides*, Cinelândia, 2018.



Foto: Alex Frechette

Outra ação com azulejos foi a “mais Rita-lee menos rita leena”, em 2022 onde pintei vários destes objetos e os coloquei no meio bairro, próximos ao posto de saúde local com imagens estilizadas da cantora Rita Lee e do medicamento, o que me levou a Brasília para o V Prêmio Nacional de Incentivo à Promoção do Uso Racional de Medicamentos Lenita Wannmacher na

área de Produção artístico/cultural inovadora desenvolvida pela sociedade civil que contribuiu para o aprimoramento e/ou promoção do uso racional de medicamentos, onde tirei o segundo lugar.

Figura 34 - +Rita Lee, - rita leena. Santa Bárbara, Niterói-RJ, 2022.



Foto: Alex Frechette

4 INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS URBANAS: EFEMERIDADE, FRAGILIDADE E PERFORMATIVIDADE

As intervenções artísticas urbanas emergem como uma manifestação criativa que expande os limites convencionais do espaço artístico, redefinindo também a paisagem urbana. Este capítulo busca explorar as vicissitudes inerentes à instauração dessas intervenções no tecido urbano, concentrando-se em sua frequente efemeridade e na relação entre a fragilidade e a performatividade do corpo que as cria.

A efemeridade das intervenções artísticas urbanas emerge como uma característica fundamental desse meio. Como afirmou, há mais de meio século, Walter Benjamin, em *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica* (Benjamin, 2014), a rápida transformação do ambiente urbano influencia diretamente a percepção e a apreciação da arte, tornando-a um produto da sua própria temporalidade. Nesse sentido, as intervenções urbanas estão sujeitas à constante mutação e impermanência, já que inseridas num ambiente de fluidez e transitoriedade que é o espaço público. Além disso, como Hannah Arendt também enfatiza (Butler, 2016), a precariedade é inerente à condição humana e à existência no mundo: para a autora, por isso mesmo a ação humana é marcada pela incerteza e pela imprevisibilidade, refletindo a natureza fugaz das intervenções na cidade, que surgem e desaparecem num movimento constante de criação e desintegração. Assim, a efemeridade das intervenções artísticas urbanas é uma sua característica intrínseca, presente tanto em sua concepção, matéria e execução quanto em sua forma de existência no espaço público.

Essa precariedade pode ser compreendida em múltiplos níveis, desde o de sua duração temporal até o de sua influência na percepção e na experiência do espectador pois, à diferença das obras de arte tradicionais, que foram concebidas para resistir ao teste do tempo, sendo objeto de técnicas de conservação especializadas em museus e galerias, as intervenções artísticas urbanas têm muitas vezes uma vida curta, sendo criadas para existirem apenas por um período determinado, em instalações temporárias como projeções de luz, murais temporários, performances ao ar livre – intervenções sujeitas a serem removidas, adulteradas ou simplesmente apagadas ou

destruídas devido à intervenção humana ou das autoridades públicas, às condições climáticas, ou ao desgaste do tempo.

Como observava Henri Lefebvre no *Direito à Cidade* (2016), a cidade é um espaço de fluxo e transformação, onde novas formas de vida e de expressão cultural continuamente emergem e desaparecem. Nesse contexto, as intervenções urbanas funcionam como pontos de interseção entre o efêmero e o permanente, incorporando e respondendo às mudanças sociais, políticas e econômicas que moldam a cidade, o que acaba se tornando também uma estratégia para desafiar a noção de propriedade e controle do espaço público. Ao ocupar temporariamente espaços urbanos, as intervenções artísticas questionam as hierarquias de poder e os sistemas de regulação que governam o uso e a acessibilidade da cidade, elas desafiam a noção de propriedade privada e reivindicam o direito à cidade como um espaço de expressão e de encontro coletivo. Além disso, como todo o trabalho artístico, sua ressonância se prolonga para além de sua vida útil material, de forma que a natureza transitória das intervenções artísticas urbanas não se apresenta apenas como uma limitação, mas adquire também o sentido de fonte potencial de criação e resistência.

Ao explorar os espaços urbanos com manifestações artísticas por vezes não autorizadas, os artistas desafiam as formas de controle e vigilância que caracterizam as sociedades disciplinares, evidenciando seu potencial disruptivo, abrindo novas possibilidades de pensamento e ação; portanto, as intervenções artísticas urbanas não apenas transmitem mensagens políticas explícitas, mas também desafiam as fronteiras entre o visível e o invisível, o audível e o silenciado, estimulando experiências estéticas que ampliam o campo do sensível. Entretanto, a cooptação comercial, a gentrificação e a repressão estatal são exemplos de obstáculos para a eficácia e a sustentabilidade dessas práticas, que se expõem também aos ataques da lógica do mercado, devendo preservar a autonomia e a resistência de sua prática artística frente às forças homogeneizadoras do capitalismo tardio.

Assim, o potencial político das intervenções artísticas urbanas revela-se como uma ferramenta de desnaturalização do status quo e de emancipação coletiva. A arte pode ser um meio de imaginar e antecipar novas possibilidades de existência. Nesse sentido, as intervenções artísticas urbanas funcionam como rupturas simbólicas que abrem fissuras no tecido da normalidade, são táticas que questionando as ideologias dominantes e apontam para os horizontes de liberdade, justiça e igualdade: táticas

que recorrem a métodos não convencionais para contornar e subverter as restrições impostas.

A instauração de intervenções artísticas urbanas frequentemente envolve o corpo do artista como um agente ativo na criação e na interação com o espaço. Em sua obra *Corpos em Aliança e a Política das Ruas*, Judith Butler (2018) discute a performatividade do corpo como um meio de resistência e subversão das normas dominantes. O corpo do artista na intervenção urbana é simultaneamente material e simbólico, encarnando e desafiando as normas sociais e políticas que regem o espaço público. Ao mesmo tempo, a fragilidade do corpo humano na intervenção urbana é ressaltada pela sua exposição à violência e à precariedade do ambiente urbano: o corpo do artista torna-se vulnerável às contingências do espaço público, sujeitando-se a uma série de riscos físicos e emocionais. Essa vulnerabilidade é muitas vezes explorada como uma forma de expressão artística, na medida em que expõe as contradições e as injustiças presentes na dinâmica social e espacial da cidade. Desta maneira, a fragilidade e a performatividade do corpo na intervenção urbana são elementos fundamentais dessa experiência artística e sua interação com o espaço que, ao evidenciar a vulnerabilidade física do corpo do artista, expõe sua capacidade de agir como um agente político e estético dentro da cidade.

E sem dúvida a fragilidade do corpo na intervenção urbana refere-se à sua exposição à violência e à precariedade do ambiente urbano. O corpo do artista torna-se vulnerável às contingências do entorno, sujeitando-se a uma série de riscos físicos e emocionais. Essa fragilidade pode manifestar-se de diversas formas, desde a exposição a condições climáticas extremas até o enfrentamento de ameaças de violência por parte de autoridades ou de grupos adversários. Em todas as circunstâncias, o corpo do artista não é apenas um objeto passivo, mas sim um agente ativo que incorpora e transmite mensagens políticas, sociais e estéticas para o público. Através de gestos, movimentos e expressões corporais, o artista cria uma narrativa visual que pode ressoar com as experiências e as aspirações da comunidade local.

Ao ocupar temporariamente espaços urbanos, o corpo do artista desafia as fronteiras entre o público e o privado, o pessoal e o político, o individual e o coletivo. Ele transforma o espaço urbano em um cenário de performance, convidando o espectador a participar ativamente na criação e na interpretação da obra de arte,

assim o corpo do artista não é apenas um instrumento de execução, mas sim um mediador essencial entre o indivíduo e o ambiente urbano.

Merleau-Ponty (1999) ensinava que o corpo não é apenas um objeto físico, mas uma entidade encarnada que está sempre imersa em um campo perceptivo e relacional: ao participar de intervenções urbanas, o corpo do artista não apenas realiza ações no espaço urbano, mas também está imerso em uma experiência sensorial e perceptiva que é moldada pela interação dinâmica entre o corpo e o ambiente. Ao se expor aos riscos físicos e emocionais deste ambiente, o corpo do artista se torna lugar de experiência e conhecimento que vai além da mera cognição intelectual. Merleau-Ponty em *Fenomenologia da Percepção* (1999) argumenta que o corpo é a nossa maneira primordial de estar no mundo, e é através dele que compreendemos e nos relacionamos com o ambiente ao nosso redor. A intervenção urbana, essa relação entre o corpo e o ambiente é intensificada, pois o corpo do artista se torna o ponto de contato entre a experiência subjetiva e a realidade objetiva da cidade. Além disso, Merleau-Ponty enfatiza a importância da corporeidade na percepção e na compreensão do espaço. Para ele, o corpo não é apenas um veículo físico, mas também um centro de significação que organiza e dá sentido ao mundo ao nosso redor. Na intervenção artística urbana, o corpo do artista se torna um mediador entre o espaço físico da cidade e o espaço simbólico da expressão artística por meio de gestos, movimentos e expressões corporais, o artista não apenas ocupa o espaço urbano, mas também o transforma em um palco de performance e contestação política. A performatividade do corpo oferece uma oportunidade para os artistas reivindicarem sua agência e resistirem a essas tendências, como discutido por Angela McRobbie em *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*, (2009) obra em que ela explora como as ideias e práticas feministas foram assimiladas e incorporadas pela cultura *mainstream*, muitas vezes de maneiras que diluem ou distorcem suas mensagens originais.

A performatividade do corpo pode ser uma ferramenta por exemplo, da desconstrução de estereótipos corporais. Ao recusar-se a conformar-se aos padrões de beleza e comportamento impostos pela mídia e pela indústria cultural, os indivíduos desafiam e subvertem estereótipos, promovendo uma maior diversidade e aceitação corporal. Eis como o corpo pode expressar e dar a ver identidades marginalizadas. Ao se manifestarem de maneira a enfrentar as expectativas sociais em relação ao gênero,

sexualidade, raça, classe e outras formas de opressão, as pessoas podem reivindicar sua agência e visibilidade dentro do sistema capitalista, como discutido por bell hooks em *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism* (hooks, 1981). hooks argumenta que as mulheres negras, em particular, enfrentam uma interseção única de opressões baseadas em raça, gênero e classe, tornando a performatividade do corpo uma forma crucial de resistência. Ao desafiar as representações estereotipadas e os discursos dominantes que as marginalizam, as mulheres negras podem afirmar suas identidades e experiências, rejeitando a objetificação e a invisibilidade que muitas vezes enfrentam na sociedade. A performatividade do corpo como uma forma de resistência também é explorada por Audre Lorde em *Sister Outsider* (1984) onde ela discute a importância de se expressar autenticamente e reivindicar o próprio corpo como um ato de resistência política e pessoal. Lorde enfatiza a necessidade de as mulheres, especialmente as mulheres negras e *queer*, encontrarem sua voz e sua força através da expressão criativa e da celebração de sua individualidade.

Portanto, ao se manifestarem de forma a enfrentar as expectativas sociais e culturais, as pessoas podem reivindicar sua capacidade de ação e seu direito à voz e à visibilidade dentro do sistema capitalista, (sempre relativamente) na luta pela inclusão, pela diversidade e justiça social dentro da sociedade.

Através de intervenções artísticas e performances públicas, os indivíduos também podem criar espaços temporários onde as lógicas do capitalismo são contestadas e reimaginadas. Ao se engajarem em performances que destacam a precariedade do trabalho, a desigualdade econômica e outras injustiças sociais, os artistas podem chamar a atenção para as condições desumanas enfrentadas. O conceito de *Zona Autônoma Temporária*, título do livro de Hakim Bey (2011), oferece uma perspectiva sobre como a performatividade pode ser uma forma de resistência e transformação social. Segundo Bey, as zonas autônomas temporárias são espaços temporários e descentralizados que surgem espontaneamente, onde as normas sociais e as estruturas de poder são temporariamente suspensas, permitindo a experimentação e a criação de novas formas de sociabilidade e expressão. Dentro dessas zonas, existe a criação de uma atmosfera de liberdade e autenticidade, quando os corpos dos participantes se tornam lugares de resistência e subversão, onde as fronteiras entre o eu e o outro, o público e o privado, o individual e o coletivo, são desafiadas e reimaginadas.

Nessas zonas autônomas temporárias, os participantes podem se engajar em performances e intervenções que exploram questões de identidade, poder e pertencimento, criando um espaço seguro e inclusivo para a expressão criativa e a experimentação social. No entanto, é importante reconhecer que as zonas autônomas temporárias são, por natureza, efêmeras e transitórias, surgem e desaparecem em resposta a condições sociais e políticas específicas de um determinado momento, e sua existência depende muitas vezes da capacidade dos participantes de se organizarem e resistirem à repressão e à cooptação pelo poder.

Como já mencionado, um dos principais desafios enfrentados pelas intervenções urbanas é a oposição por parte das autoridades e instituições governamentais, que muitas vezes veem essas práticas como uma ameaça à ordem pública e à segurança urbana. Eis como não raro os artistas devem enfrentar repressão policial, multas e até mesmo detenções arbitrárias, especialmente em regimes autoritários ou em áreas onde as liberdades civis são limitadas. Além do impacto dessas formas de controle e interdição, a falta de apoio institucional, bem como o conformismo e a indiferença daqueles que se beneficiam do status quo urbano que Rancière chamaria de “consenso estabelecido” entram na conta dos obstáculos que os artistas devem enfrentar.

Ademais, as intervenções artísticas urbanas enfrentam desafios logísticos e financeiros significativos. A obtenção de permissões para realizar intervenções no espaço público é geralmente pode ser um processo complexo e burocrático, sujeito a regulamentações e restrições que limitam a liberdade criativa dos artistas. Some-se a isso o fato de que a captação de financiamento de projetos de intervenção urbana é uma tarefa a muito árdua e frequentemente inglória, especialmente em comunidades carentes ou em áreas onde os recursos são escassos. Isso pode dificultar a realização de intervenções de grande escala e impacto, o que só reforça as desigualdades já instaladas nas condições de acesso à arte e no alcance das obras disponíveis. No outro extremo, o sucesso de uma intervenção pode atrair a atenção de empreendedores imobiliários, empresas de marketing e outras entidades que buscam capitalizar a popularidade da arte urbana para promover seus próprios interesses. Somado à gentrificação e à homogeneização do espaço urbano, este fenômeno tende a minar o potencial subversivo e contestatório das intervenções artísticas – o que levanta questões éticas e políticas. Walter Benjamin já argumentava que a

reprodutibilidade técnica da arte, especialmente através da fotografia e da impressão em massa, altera fundamentalmente a sua função e significado na sociedade moderna: a reprodução mecânica remove a aura de autenticidade e unicidade da obra de arte original, transformando-a em um objeto passível de reprodução e circulação massiva (Benjamin, 2014). A cooptação das intervenções artísticas urbanas e a espetacularização da cultura representam fenômenos intrínsecos ao contexto contemporâneo da vida urbana, que ampliam os desafios enfrentados por práticas artísticas que buscam intervir no espaço público. A cooptação, tal como discutida por autores como Neil Smith em *The New Urban Frontier: Gentrification and the Revanchist City*, (1996) refere-se ao processo pelo qual formas de expressão originalmente concebidas como atos de resistência cultural são absorvidas e instrumentalizadas por interesses comerciais e institucionais, muitas vezes desviando-se de seus propósitos originais e comprometendo suas dimensões críticas e subversivas. Empreendedores imobiliários, empresas de marketing e outras entidades frequentemente buscam capitalizar a popularidade da arte urbana para promover seus próprios interesses comerciais, como discutido por Sharon Zukin em *The Cultures of Cities* (ZUKIN, 1995) Isso muitas vezes resulta na transformação das intervenções artísticas em produtos consumíveis desprovidos de seu contexto político e social original, contribuindo para a gentrificação e homogeneização do espaço urbano. Nesse contexto, as intervenções artísticas urbanas correm o risco de serem reduzidas a meros objetos de consumo visual, destituídos de sua carga política e social. Elas podem se tornar espetáculos vazios de significado, destinados apenas a entreter e cativar o público.

5 FRICÇÕES ENTRE ARTE URBANA E ESPAÇOS INSTITUCIONAIS DE ARTE

As relações entre os espaços institucionais de arte e a arte urbana representam uma interseção complexa de práticas, valores e ideologias e essa interação dinâmica revela as tensões subjacentes à produção, exibição e recepção da arte na contemporaneidade.

A partir do século XVIII, os espaços institucionais de arte, como museus, galerias e centros culturais passam a desempenhar um papel central na definição e consolidação do cânone artístico, promovendo uma concepção particular de arte baseada em critérios de autoria, originalidade e valor estético. Esses espaços oferecem um ambiente protegido e controlado para a apreciação da arte, proporcionando uma experiência estética distinta que valoriza a contemplação individual e o engajamento intelectual. No entanto, a emergência da arte urbana rompe as fronteiras e as normas dos espaços institucionais, reivindicando o espaço público como uma plataforma legítima para a expressão artística e a intervenção política. Essa apropriação do espaço público como um local de prática artística e de interação social põe em xeque as hierarquias e exclusões associadas aos espaços institucionais de arte e levanta, igualmente, questões sobre a autenticidade, a legitimidade e o valor da arte em diferentes contextos espaciais. A tensão entre a arte institucionalizada e a arte de rua evidencia as fricções existentes entre os espaços institucionais de arte e a arte urbana e põem em relevo as diferentes espacialidades e experiências que essas práticas produzem.

Nos últimos anos, a relação entre museus, galerias e a arte urbana tem sido objeto de interesse crescente no campo da história da arte. Essa convergência entre demonstra uma transformação significativa no panorama artístico contemporâneo. Uma série de fatores impulsionam essa mudança e sua implementação: em primeiro lugar, o crescente reconhecimento da importância histórica e cultural da arte urbana tem levado museus e galerias a reavaliarem suas coleções e práticas curatoriais, buscando incorporar obras e artistas anteriormente excluídos ou marginalizados. Por outro lado, a inclusão da arte urbana nas instituições artísticas também reflete uma mudança nas atitudes em relação ao espaço público e à participação cívica na produção cultural. À medida que, nas cidades, multiplicam-se as intervenções

artísticas e formas de expressão urbana, museus e galerias tomam consciência da necessidade de engajar-se com essas práticas e comunidades. Este fenômeno reflete uma mudança nas percepções dominantes sobre o que constitui arte legítima e merecedora de reconhecimento institucional. Como observado por Bourdieu (1984) em sua teoria da distinção social, as instituições culturais desempenham um papel fundamental na consagração de certas formas de arte como legítimas, ao mesmo tempo em que excluem outras que não se encaixam nos critérios estabelecidos, sendo assim, a inclusão da arte urbana nos espaços institucionais de arte representa um desafio a essas hierarquias e ainda que se considere a grande ambiguidade desse argumento, deve-se ponderar, como faz Nancy Fraser (2013) em sua crítica à instituição da arte, que a inclusão de novas formas de arte nos espaços institucionais pode ser vista como um movimento em direção à democratização da cultura, permitindo que uma variedade mais ampla de vozes e perspectivas sejam representadas e valorizadas.

Desta maneira, guardadas todas as reticências que se impõem, não é descabido vislumbrar a cooptação da arte urbana pelas instituições culturais também como uma resposta às demandas por uma maior diversidade e inclusão no campo da arte. Portanto ao reconhecer e incorporar a arte urbana em seus programas e coleções, os espaços institucionais de arte estão não apenas legitimando essa forma de expressão, mas também abrindo espaço para uma maior pluralidade e diversidade e esta inclusão pode contribuir para uma compreensão mais ampla e um diálogo mais aberto sobre questões sociais, políticas e estéticas que permeiam nossa sociedade.

A incorporação da arte urbana pelos espaços institucionais de arte não está, repita-se, isenta de potenciais conflitos, que emergem da interseção entre duas esferas com histórias, valores e práticas distintas. Estes conflitos podem surgir de uma série de descompassos entre as características intrínsecas destes dois campos. As artes urbanas, frequentemente associadas à noção de arte pública e participativa, contrasta em algumas ocasiões com uma natureza elitista e exclusivista muitas vezes associada de modo geral a museus, centros de arte e galerias, onde o acesso e a participação são frequentemente limitados por barreiras econômicas e culturais, ainda que estes pareçam estar em um movimento de abertura global.

Há sistemas de visibilidade e valorização diferentes dos artistas destes dois campos. Como observado por hooks (1992) em sua crítica ao patriarcado na arte, as

instituições culturais muitas vezes perpetuam hierarquias de poder que privilegiam certos grupos em detrimento de outros, reforçando assim as desigualdades sociais existentes. Nesse sentido, a inclusão da arte urbana nos espaços institucionais de arte deve ser acompanhada por um esforço para reconhecer e valorizar a diversidade de práticas e identidades presentes nas comunidades artísticas urbanas. Isso requer não apenas a exposição de obras de arte urbana em galerias e museus, mas também o apoio e o reconhecimento de artistas de rua e coletivos comunitários, garantindo que eles tenham voz e representação dentro do sistema artístico dominante.

À medida que as práticas artísticas e os contextos sociais se transformam, novas formas de interação e colaboração podem surgir, proporcionando oportunidades para uma maior integração e diálogo entre diferentes comunidades artísticas. No entanto, é importante abordar as dificuldades e contradições inerentes a essa relação de forma crítica e reflexiva, garantindo que os interesses e valores das comunidades artísticas urbanas sejam respeitados e valorizados. Isso requer um compromisso contínuo com a equidade, a justiça e a inclusão, diante da diversidade de práticas artísticas que existem dentro e fora do sistema artístico. Através possivelmente de uma abordagem holística e inclusiva podemos esperar promover uma cultura mais diversificada e socialmente engajada.

5.1 Os Pichadores

A inclusão, por exemplo, de pichadores na Bienal de São Paulo exemplifica uma mudança paradigmática na percepção e na valorização da arte urbana nos círculos institucionais de arte contemporânea. Entre os expoentes desse movimento está Os Gêmeos, composto pelos irmãos Gustavo e Otávio Pandolfo, cujo estilo marcante de grafite tem sido reconhecido internacionalmente. Sua participação na 31ª edição da Bienal de São Paulo em 2014 marcou um momento significativo na consolidação da arte urbana como parte integrante do cenário artístico institucional. Além disso, o português Vhils, nome artístico de Alexandre Farto, é reconhecido por sua abordagem artpística que incorpora técnicas de escavação e explosão para criar retratos em paredes de concreto. Sua participação em bienais ao redor do mundo,

incluindo a Bienal de São Paulo, evidencia a aceitação cada vez maior da arte urbana como uma forma legítima de expressão artística contemporânea. Na Bienal de São Paulo de 2022, o artista francês JR apresentou uma instalação através de uma combinação de fotografias e projeções, abrangendo desde seus primeiros trabalhos até suas mais recentes intervenções.

Para além destes nomes já reconhecidos pelo circuito e suas inserções de sucesso, vale entretanto destacar o que ocorreu durante a 28ª Bienal Internacional de São Paulo, em outubro de 2008, que marcou um momento de confrontação efetiva entre as normas estabelecidas no campo da arte e as manifestações de contestação por parte de grupos marginalizados ou insatisfeitos com o status quo. A invasão no espaço da Bienal foi protagonizada por cerca de 40 pessoas, que resultou na pichação das paredes de um andar vazio do prédio da exposição. As motivações por trás desse ato de protesto eram multifacetadas. Em primeiro lugar, havia uma crítica à exclusão inerente ao mundo da arte, onde determinados grupos sociais e formas de expressão são sistematicamente ignorados. Essa exclusão pode ser baseada em critérios socioeconômicos, raciais, de gênero ou ideológicos, criando uma hierarquia na qual apenas alguns poucos têm sua voz e suas obras amplamente reconhecidas e valorizadas. Ao pichar as paredes do prédio da exposição, o grupo estava desafiando a ideia de que a arte só pode ser encontrada dentro de galerias, museus ou bienais, e que só pode ser produzida por artistas consagrados ou reconhecidos pela crítica: contrapondo-se a isso, eles estavam reivindicando o direito de criar e apreciar formas de expressão que muitas vezes não são selecionadas para ocupar estes espaços. A detenção de Caroline Pivetta – única pessoa presa durante a manifestação – é emblemática das questões legais e éticas levantadas por esse tipo de protesto. A punição de indivíduos que desafiam as normas estabelecidas serve como um mecanismo de reforço dessas normas e da autoridade das instituições que as impõem mas, ao mesmo tempo, alimenta o sentimento de injustiça e aumenta o apoio a movimentos de resistência.

A prisão de Caroline nos convida a refletir não apenas sobre as questões específicas levantadas por esse ato de protesto, mas também sobre questões mais amplas relacionadas ao poder, à autoridade e à liberdade de expressão na sociedade contemporânea. Ele nos lembra que a arte não existe em um vácuo, mas está intrinsicamente ligada às dinâmicas sociais, políticas e econômicas que moldam

nosso mundo. Pivetta tinha na época tinha 23 anos e ficou 53 dias presa na Penitenciária Feminina de Santana. Foi condenada a um regime semiaberto de quatro anos, por dano ao patrimônio histórico e formação de quadrilha, mas o caso prescreveu. Ela foi tema de um curta-metragem chamado “Pivetta”, de 2021, dirigido por Diógenes Muniz e Douglas Lambert, que mostra o absurdo caso da artista que foi presa por quase dois meses por fazer arte em uma bienal de arte.

A pichação, como forma de expressão urbana, insere-se então em um contexto multifacetado, tendo uma boa parte da população que a percebe como um ato de vandalismo que viola a propriedade pública e privada. O debate remete a reflexões sobre o fato de que o poder não é apenas coercitivo, mas também produtivo, e de que as práticas de resistência surgem como formas de contestação e reconfiguração das relações de poder estabelecidas. Nesse sentido, a pichação pode ser interpretada como uma resposta aos discursos dominantes que governam o espaço urbano, que a arte pode e deve resistir à instrumentalização e à mercantilização, mantendo sua autonomia e capacidade crítica. Seria a transformação da pichação em objeto de consumo, a diluição do seu potencial subversivo e sua transformação em mero ornamento urbano?

Em novembro de 2023, Caroline Pivetta, depois de passar por um longo período em tratamento por depressão, cometeu suicídio.

Figura 35 - Frame do filme *Pivetta*, de Diógenes Muniz e Douglas Lambert, 2020.



Fonte: site do filme *Pivetta*. Disponível em: <https://pivetta.video>. Acesso em: 08 out. 2024.

Quando pichadores são capturados cometendo atos de pichação não autorizada, enfrentam uma série de desdobramentos policiais, jurídicos e sociais.

Essas consequências incluem sanções legais, como serviço comunitário e até mesmo detenção, como visto no caso de Pivetta. Além disso, a exposição pública como pichador pode acarretar estigmas sociais, prejudicando as perspectivas educacionais e de emprego a longo prazo. Portanto, ser pego realizando pichações não autorizadas pode ter consequências significativas na vida dos pichadores, tanto imediatamente quanto no futuro, já que a denúncia de seus atos é uma constante.

Existe também a transição de pichadores para grafiteiros, o que representa um fenômeno que transcende as fronteiras entre a prática ilegal e a legitimação artística. A transição da pichação ilegal para o grafite legal e autorizado acarreta uma série de mudanças sociais, culturais e individuais, e deriva muitas vezes da busca por reconhecimento e legitimidade. Enquanto a pichação muitas vezes é percebida como uma forma de invasão e desordem, o grafite legal pode ser concebido como uma contribuição positiva para a paisagem urbana, transformando espaços cinzentos e degradados em locais de expressão cultural e embelezamento estético. Ao participarem de projetos comunitários, eventos de arte de rua e exposições em galerias, esses indivíduos têm a chance de explorar diferentes técnicas, estilos e temas, expandindo assim seu repertório artístico e sua identidade como criadores. No entanto, a transição de pichadores para grafiteiros não é necessariamente um processo linear ou homogêneo ou evolutivo. Algumas pessoas podem continuar a se envolver em atividades chamadas ilegais, enquanto simultaneamente participam de projetos legais de grafite, refletindo uma complexidade nas motivações e nas dinâmicas individuais e sociais envolvidas nesse processo. A entrada de um artista marginal no sistema institucional de arte envolve uma combinação de fatores como capacidade de *networking* e engajamento com instituições e agentes relevantes dentro do campo artístico e isso nem sempre é agradável de se realizar ou acessível. O estabelecimento de conexões e relacionamentos com curadores, galeristas, críticos de arte e outros agentes influentes no campo pode facilitar o acesso a oportunidades de exposição e promoção. Participar de eventos de arte, residências artísticas e programas educacionais, bem como manter uma presença ativa em redes sociais e plataformas online são maneiras ditas eficazes de construir e fortalecer redes profissionais e sociais, garantindo visibilidade e acrescentando credibilidade ao trabalho do artista, aumentando suas chances de ser reconhecido e valorizado pelo público e pelos profissionais do campo. Assim, o artista acaba tendo que desenvolver inúmeras estratégias de autopromoção e gestão de carreira, que incluem a criação de

um portfólio profissional, a elaboração de um currículo atualizado e a participação em concursos, prêmios e residências artísticas que possam impulsionar sua trajetória artística, é o que se diz. Mas, ainda que a entrada no sistema institucional de arte possa oferecer oportunidades de visibilidade, reconhecimento e sucesso profissional, também apresenta desafios e aspectos negativos que os artistas podem enfrentar ao longo de suas trajetórias. A competição acirrada dentro do sistema institucional de arte pode gerar um ambiente altamente competitivo e exclusivo, onde apenas alguns poucos artistas conseguem alcançar visibilidade e reconhecimento significativos, enquanto muitos outros lutam para ter suas vozes ouvidas e suas obras valorizadas.

A dependência dos artistas em relação a seus intermediários, também é um ponto crítico que pode resultar em relações desiguais de poder assim como o perigo da especulação financeira do trabalho em detrimento de seu valor estético, conceitual e social. Desta forma, uma possível pressão constante por sucesso e reconhecimento pode levar os artistas a enfrentar questões relacionadas à saúde mental, como ansiedade, depressão e estresse, conforme lutam para equilibrar suas aspirações artísticas com as demandas do mercado e da indústria cultural.

5.2 Os Artesãos e artistas *naifs*

Artistas que operam fora do circuito de arte contemporânea incluem uma variedade de praticantes, como artesãos e artistas chamados *naif*, que muitas vezes produzem trabalhos que, mesmo contribuindo enormemente para a diversidade e riqueza do cenário artístico, não são tão reverenciados. Muitos artesãos são conhecidos por suas habilidades técnicas e criativas na produção de objetos utilitários e decorativos, usando técnicas tradicionais e materiais naturais ou reciclados. Embora seu trabalho não seja muitas vezes considerado como “arte contemporânea”, ele é identificado por seu contexto social e histórico e sua conexão com as tradições culturais e materiais locais. A arte *naif*, por sua vez, é caracterizada por seu estilo denominado chamado ingênuo ou espontâneo, frequentemente representando cenas do cotidiano, paisagens rurais e figuras humanas de forma simplificada graficamente

e emotiva, cores vibrantes e saturadas, a sensibilidade e perspectiva não treinadas em técnicas artísticas formais confere às obras sua marca de autenticidade.

A artistas chamados naif também rompem com as hierarquias e definições convencionais da arte, destacando a diversidade de práticas artísticas e a pluralidade de formas de expressão artística e embora não recebam o mesmo reconhecimento ou prestígio que os artistas do circuito institucionalizado, seu trabalho continua a ser valorizado e apreciado por comunidades locais, colecionadores e entusiastas da arte que reconhecem sua importância cultural e estética.

Representando festividades, cenas da vida rural, paisagens, retratos de pessoas do povo, usando frequentemente materiais acessíveis e cotidianos com uma produção geralmente feita a mão, mantendo uma certa rusticidade e individualidade em cada peça, esses artistas oportunizam a entrada da arte na casa de muitos apreciadores, dada sua viabilidade econômica. Normalmente a arte naif também pode inspirar artistas contemporâneos que frequentemente bebem nesta fonte como os modernistas brasileiros, a exemplo os trabalhos de Tarsila do Amaral.

5.3 Os artistas ativistas

Os artistas ativistas abordam questões urgentes e polêmicas, como direitos humanos, justiça social e mudança climática, inspirando a reflexão, a ação e a mudança social. No entanto, apesar da importância de seu trabalho, os artistas ativistas muitas vezes enfrentam resistência por parte das instituições e do mercado que nem sempre estão dispostos a confrontar temas politicamente carregados. Desempenham um papel fundamental na diversificação e enriquecimento do cenário artístico global, oferecendo perspectivas únicas, vozes diversas e formas de expressão alternativas que florescem nas paisagens urbanas, abrangendo uma variedade de técnicas e estilos como também a arte em estêncil que é bem característica das ruas por sua rapidez na execução, onde se aplica tinta em uma superfície vazada, previamente recortada, criando imagens ou palavras de maneira rápida e precisa. A pintura com giz nas calçadas, conhecida como "chalk art" ou "street painting", também é uma possibilidade onde se utiliza giz colorido para criar obras

temporárias nas calçadas. Artistas podem também explorar assim ilusões de ótica, que transformam superfícies planas em cenários tridimensionais. A técnica de pintura 3D, que cria a ilusão de profundidade e dimensão em superfícies planas, dando vida a imagens realistas, também se popularizou. Algumas formas de arte urbana incorporam marcas e logotipos comerciais, muitas vezes subvertendo ou satirizando sua mensagem original. Isso pode incluir adesivos, ou até mesmo intervenções pintadas e placas de trânsito e logomarcas que comentam sobre o consumismo e a cultura corporativa.

Em algumas cidades, artistas e coletivos utilizam pastilhas de azulejos para criar murais e mosaicos públicos como o francês Space Invader, que é conhecido por sua arte em mosaico inspirada nos videogames clássicos dos anos 80, especialmente o icônico jogo "Space Invaders". Suas obras consistem em pequenos mosaicos que retratam personagens pixelizados e símbolos relacionados aos videogames, que ele instala em locais públicos, como fachadas de prédios, sinais de trânsito e calçadas.

Space Invader é um dos pioneiros da arte urbana contemporânea, misturando elementos da cultura pop com uma estética de rua. Sua identidade real permanece em grande parte desconhecida, assim como Banksy, artista originário de Bristol, Inglaterra e que emergiu como uma figura influente no cenário da arte urbana desde os anos 1990. Seu corpo de trabalho é caracterizado por obras de natureza politicamente carregada, frequentemente concebidas como comentários sobre questões sociais, políticas e culturais. Muitas vezes utilizando o estêncil, Banksy cria trabalhos que exploram temas como desigualdade social, capitalismo, guerra e questões contemporâneas de relevância global.

Um dos seus trabalhos que salientou as fricções entre arte urbana e espaços institucionais de arte ocorreu em outubro de 2018, durante um leilão na casa de leilões Sotheby's em Londres. Durante o leilão da famosa "Girl with Balloon", assim que o martelo caiu indicando a venda da peça por mais de um milhão de libras esterlinas, a audiência pode verificar, atônita, que a moldura da obra escondia um triturador em sua parte inferior. Deslizando para baixo, a peça foi parcialmente destruída, dela restando apenas uma metade. Mais tarde, Banksy revelou ter sido ele próprio a instalar o dispositivo de destruição na moldura da obra, caso ela fosse a leilão. Contudo, apesar da destruição parcial, o evento apenas aumentou a notoriedade e o valor da obra, que foi renomeada para "Love is in the Bin" (O Amor está no Lixo) após

a ação: assim, a destruição parcial da obra não apenas agregou uma camada adicional de significado e narrativa à peça, mas também a transformou em um objeto de desejo ainda mais cobiçado pelos colecionadores.

Figura 36 - *O amor está no lixo*, Banksy, 2018.



Fonte: Instagram de Banksy. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bokt2sEhlsu/>. Acesso em 08 out. 2024.

6 A LINGUAGEM E A ARTE URBANA

Assim, a linguagem e a arte urbana reconfiguram constantemente o espaço público, revelando tensões sociais através de uma complexa relação entre reflexividade, subjetivação e política. Na arte urbana a busca é a interação mais direta com o público,, numa distinção entre atos de contestação igualitária e atividade política formal. Na arte urbana, vemos uma forma de contestação que muitas vezes se manifesta através de expressões visuais e verbais que não necessariamente seguem uma estrutura logocêntrica. Essas manifestações frequentemente utilizam símbolos, imagens e palavras reivindicando espaços de igualdade como por exemplo, murais e grafites que podem representar visualmente a dor, o prazer, a resistência ou a celebração, sem necessariamente se articular em um discurso político formalizado, mas ainda assim comprometido com a igualdade e a justiça social.

A arte urbana também exemplifica a ideia de que a prática política não se restringe ao exercício de poder formal. Ao ocupar o espaço público com imagens e palavras que contestam o status quo, a arte urbana cria um campo de experiência onde a relação entre ruído e palavra é constantemente questionada. Este processo de subjetivação coletiva envolve a inclusão do outro, não através de uma interlocução formal, mas por meio de uma interação visual e sensorial que reconfigura o espaço público e, assim, o discurso social. Além disso, a arte urbana pode ser vista como um meio de criar uma "interlocução assimétrica," em que o público, necessitando ser convocado a responder, pode, livre de normas e hierarquias preestabelecidas, participar ou não, reconhecer-se ou não nas mensagens e imagens expostas nas ruas, dando a elas um sentido próprio. Assim, ao contestar a desigualdade e reivindicar espaços através de expressões visuais e sensoriais, o artista ilustra como a atividade artística pode se alinhar com a prática política no sentido mais amplo defendido por Jacques Rancière. Rancière mostra que a política e a arte podem interagir e se reforçar mutuamente, criando, no caso da arte, novas formas de experiência do sensível e, no caso da política, novas formas de subjetivação coletiva. Em *As palavras e os Danos* (2024), o autor fala sobre a potência das atividades artística e política e sobre os limites entre elas. A distinção entre política e polícia – para o autor a polícia redistribui e controla a distribuição das partes segundo uma

partilha predeterminada do sensível e a política rompe com esta partilha, criando novas experiências sensíveis dissensuais e engendrando novas subjetividades coletivas – é importante para que se entenda o papel e os limites da arte. A arte dissensual – isto é, a arte que desloca as fronteiras habituais do sensível, fixadas segundo a distribuição estabelecida de papeis, é aquela que, recusando o lugar hierárquico do “saber” que busca transmitir mensagens ou denúncias a quem ainda não entendeu do que se trata, é capaz de

...produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos. Esse é o trabalho da ficção. Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. (Rancière, 2014, p. 64)

Também ao refletir sobre a política da escrita, que trata de como o autor se dirige ao público e distribui lugares de saber e escuta, Rancière fala à arte urbana. Obras que demandam engajamento crítico e emocional podem transformar a relação entre o espectador e a obra, promovendo relações igualitárias. Rancière estabelece uma diferença clara entre atividade política e atividade artística, mas afirma que, em ambos os casos, pode haver um trabalho de *ficção*, isto é, de criação de uma cena que transtorna as relações hierárquicas habituais – o que, no caso da arte, significa entre outras coisas estabelecer condições de igualdade entre artista e espectador. Desde seu ponto de vista, ainda que arte política que ele denomina dissensual possa envolver coletivos *de artistas*, elas não constituem o que é próprio da política – a atividade de uma nova subjetividade coletiva. Pois a política própria à arte no regime estético (dissensual) consiste na elaboração do mundo sensível do anônimo, sob o modo “do isso e do eu”, mas do qual decerto podem vir a emergir “os mundos próprios do nós”. É pois apenas a atividade política que faz emergir um novo sujeito coletivo:

Um sujeito político não é uma entidade que se relaciona a si e produz atos em consequência desta relação a si. Um sujeito político é o resultado de um processo de subjetivação. Esta subjetivação não se define pela relação a si de um sujeito, mas pela constituição de um certo campo de experiência. E duas coisas caracterizam a construção deste campo de experiência: um questionamento da relação entre ruído e palavra, e uma forma de inclusão do outro – convocado como aquele que deve lhe responder, mesmo que este outro não reconheça nesta interlocução o caráter de um ato de palavra. O

sujeito político se constitui por meio desta forma de interlocução assimétrica, deste modo paradoxal de inclusão do outro. (Rancière, 2024, p. 56)

Historicamente, movimentos artísticos como o Dadaísmo, o Surrealismo e a arte de guerrilha usaram práticas dissensuais para contestar normas sociais e políticas. A reflexão sobre "aparência" e "aparecer" em Rancière pode ser relacionada à produção de cartazes, por exemplo, onde imagens e palavras desfazem a relação representativa do texto à imagem para comunicar mensagens. Nos cartazes, o visível e o dizível se relacionam todo o tempo com o invisível e o indizível, permitindo uma outra forma de aproximação das palavras e imagens. (Rancière, 2012, p. 56) Rancière aborda a complexa relação entre escrita, política e arte, e sugere que a escrita revolucionária oferece uma "palavra sem mestre", acessível a todos e desvinculada dos especialistas. Nas artes, isso se manifesta na prática de abrir o espaço criativo para vozes diversas e não institucionalizadas esse conceito reflete-se em movimentos artísticos que promovem a participação coletiva.

A eficácia política das palavras, segundo Rancière, não reside em uma definição fixa de "palavra revolucionária", mas nos *atos de linguagem* que produzem dissenso e rompem com os usos ordinários. Assim, a subversão das palavras do poder pode ser uma forma eficaz de resistência. No contexto artístico, isso se vê em obras que reapropriam discursos oficiais ou estigmatizantes, invertendo seus significados para desafiar a autoridade. O exemplo dado de ativistas transformando insultos em slogans de resistência se assemelha à prática de coletivos que utilizam símbolos e retóricas dominantes para criticar e expor injustiças. O deslocamento das palavras de uma esfera para outra é outra estratégia comum. Muitos movimentos artísticos transformaram críticas iniciais em parte de suas identidades, adotando e ressignificando os termos que lhes foram atribuídos de forma pejorativa. O impressionismo, por exemplo, recebeu esse nome após o crítico Louis Leroy observar a obra "Impressão, nascer do sol" de Claude Monet e acusar os artistas de apenas captar impressões momentâneas, sem definição clara. Os artistas adotaram o termo e o transformaram na designação oficial do movimento. Já o expressionismo foi assim chamado porque seus detratores consideravam que as obras eram meramente "expressões" subjetivas e distorcidas da realidade, o que os artistas abraçaram, enfatizando a expressão emocional e subjetiva em suas obras. Quanto ao fauvismo, ele ganhou seu nome do crítico Louis Vauxcelles, que descreveu as obras do Salon

d'Automne de 1905 como sendo de "feras" (*fauves*) devido às cores intensas e não naturalistas das pinturas. Os artistas, incluindo Henri Matisse, adotaram o termo como uma celebração de sua abordagem radical à cor e forma. Enfim, o cubismo recebeu seu nome de uma crítica feita pelo mesmo Vauxcelles, que descreveu as obras de Georges Braque como compostas por "cubos". Picasso e Braque adotaram o termo, que acabou definindo o movimento que decompunha objetos em formas geométricas. Esses exemplos mostram como os movimentos artísticos frequentemente se apropriam de críticas para definir e fortalecer suas identidades, transformando a oposição em um emblema de inovação e resistência. Slogans e frases de protesto atualmente também são frequentemente incorporados em obras de arte, trazendo o discurso político para o espaço estético e vice-versa. Isso se manifesta em obras que brincam com a semântica e a forma das palavras para gerar reinterpretações e significados, reconfigurando a relação convencional entre linguagem e realidade.

Assim, as ideias de Rancière sobre a escrita e a palavra eficaz apoiam-se todo o tempo nas práticas artísticas contemporâneas, onde a linguagem é uma ferramenta central para a criação de dissenso, a subversão de normas e a promoção de novas formas de ação artística. Rancière entende a linguagem como um espaço de batalha onde diferentes sensibilidades e mundos são reconfigurados. Na prática artística, tanto quanto na política, os lugares de enunciação – o "como" as partes se comunicam, a relação igualitária ou desigualitária que mantêm – é tão importante ou mais quanto o conteúdo – o "quê" é comunicado.

A noção de que o efeito político de uma teoria depende mais da *posição de enunciação* do que do conteúdo reflete-se nas artes em obras que utilizam estratégias de encenação e apresentação para desafiar a percepção do público, como no caso da reapropriação de símbolos e discursos oficiais. O conceito de igualdade textual, em que o "como" da escrita se desdobra no "o quê", é também aplicável às artes, já que artistas muitas vezes utilizam métodos participativos e colaborativos, convidando o público a se envolver no processo criativo e questionando a autoridade do próprio artista como único criador, sendo essa abordagem um método de interação e cocriação.

Portanto, a concepção de Rancière sobre a linguagem e a política tem profundas implicações nas artes. Rancière argumenta que a política não deve ser vista como um poder ou um sistema de leis, mas como uma atividade de emancipação que

busca verificar a igualdade. Ele critica a abordagem de Althusser sobre a filosofia e a transmissão do pensamento, apontando a contradição entre a filosofia abstrata e a filosofia popular, que reforça uma divisão entre "sábios" e "comuns". Sugere assim que, para criar uma obra de pensamento que mantenha a igualdade, a escrita e a fala devem abolir as hierarquias e distinções estabelecidas. Ele defende uma escrita que opere fora das normas convencionais e que promova a igualdade ao criar um espaço comum para diferentes blocos de linguagem. Em seu trabalho, Rancière busca integrar discursos filosóficos, poesias, obras literárias e textos operários para demonstrar como uma linguagem comum pode desestabilizar as categorias estabelecidas de pensamento. Criticando a visão de que a filosofia deve preencher lacunas de entendimento entre abstrato e concreto, ele afirma que o problema da igualdade deve ser abordado no nível da constituição do pensamento, e não apenas de sua transmissão. Para o autor, a escrita deve produzir um encontro entre diferentes discursos, rompendo com a lógica explicativa que separa o pensamento do objeto.

Jacques Rancière distingue entre modos de escrita que não se alinham diretamente com categorias tradicionais, oferecendo um modo de escrita dissensual, disjuntivo-conjuntivo e ensaístico. O modo dissensual refere-se à abordagem que começa com um consenso que contém desigualdades e usa a análise desse consenso para desenvolver argumentos. Na arte, isso se manifesta quando a obra revela e problematiza desigualdades sociais ou estéticas.

O modo disjuntivo-conjuntivo lida com a fragmentação e a combinação de diferentes elementos, promovendo uma reflexão que não se limita a uma narrativa linear ou a uma explicação fechada. Isso se reflete em práticas que misturam estilos, mídias e gêneros, criando um espaço para o diálogo entre diferentes formas de expressão. Já o modo ensaístico seria, para ele, o mais flexível, fugindo das classificações rígidas de gênero e disciplina, modos de escrita que revelam a complexidade das relações entre linguagem, política e arte.

Se a contribuição de Rancière é de extrema importância para a reflexão sobre a arte urbana, sua crítica à ontologia na política se mostra especialmente relevante para pensar a produção de cartazes, cuja eficácia, não dependendo desse fundamento transcendental, se deve à sua capacidade de mobilizar visualmente e verbalmente o público, criando um impacto imediato, que dispensa discussões filosóficas abstratas. Pode-se dizer que os cartazes funcionam como manifestações

diretas da práxis política, agindo no presente, exemplificando a tensão entre aparência e aparecer, utilizando a aparência para fazer ver e ao mesmo tempo desfazer o modo habitual de ver. Eles são ferramentas visuais e verbais de dissenso, que participam ativamente na luta política e social, sem a necessidade de justificações ontológicas.

Contudo, nem toda arte é dissensual. A arte opera dentro do que o autor denominou regimes ético, representativo e estético, descritos por ele em *O Desentendimento* (1996) e na *Partilha do sensível* (2000). No regime representativo, a imagem e a palavra se complementam e se limitam mutuamente para evitar que uma sobreponha a função da outra. No regime ético, a presença da imagem está associada à origem e à autenticidade, evitando o artifício e a manipulação. Por outro lado, o regime estético rejeita tanto a submissão da imagem à palavra quanto a sua total independência, exigindo uma tensão constante entre o que é mostrado e o que é dito. Na arte urbana, isso se manifesta em obras que desafiam o espectador a interpretar e questionar as relações entre imagem e texto. A "frase-imagem" de Rancière – onde a imagem e a palavra se interrompem e se complementam, pode ser vista em obras que combinam elementos visuais e textuais de maneira a criar novas significações e a resistir a interpretações unívocas. No regime estético, há uma busca por formas de expressão que transcendam as normas usuais de representação e significação.

A arte urbana exemplifica essa busca ao usar o espaço público para expressar significações de maneiras que frequentemente desafiam as estruturas e os modos habituais de relacioná-las e expô-las. Além disso, a arte urbana frequentemente utiliza formas e estilos que estão à margem das normas dominantes. Assim como Rancière menciona que o regime estético acolhe gêneros e formas proscritos pelos outros regimes, a arte urbana celebra a transgressão, muitas vezes reintegrando e recontextualizando elementos visuais e verbais de maneiras inesperadas.

7 INSTITUCIONALIDADE E TRANSIÇÃO

A transição espacial da arte urbana para instituições como museus e galerias representa uma mudança significativa na forma e no contexto da obra, mas como já dissemos nem sempre pode ocorrer através de relações harmoniosas. A presença da arte urbana nesses espaços muitas vezes é uma forma de validação e reconhecimento, já que essas instituições que oferecem uma plataforma para que esses trabalhos alcancem um público mais especializado e interessado em arte, além de contribuírem para a possível preservação e estudo crítico dos trabalhos.

Por outro lado, a transição oferece uma oportunidade para que as instituições se envolvam de maneira crítica com a arte urbana, explorando e debatendo questões sociais e políticas que a obra aborda. Esse diálogo pode somar-se à compreensão da arte urbana e ampliar suas implicações sociais e culturais; assim, a passagem da arte urbana para espaços institucionais é complexa, trazendo tanto oportunidades quanto desafios e tensões. A forma como essa transição é gerida pode influenciar a continuidade da relevância crítica e social da arte urbana, bem como sua capacidade de engajar e provocar reflexões no novo contexto, como aconteceu por exemplo com Jean-Michel Basquiat, artista originalmente do grafite que começou sua carreira no *underground* nova iorquino. Suas obras, que combinam grafite e pintura, são agora exibidas e validadas sem mais questionamentos em museus e galerias ao redor do mundo. Shepard Fairey, conhecido por sua série "Obey Giant", é um dos artistas que também transitam entre a arte urbana para o circuito institucional. Suas obras, incluindo o famoso "Hope" de Barack Obama, foram exibidas em museus como o *Smithsonian American Art Museum* e o *Institute of Contemporary Art* em Boston. Outro grande exemplo foi Keith Haring que começou sua carreira com grafites e arte urbana em Nova York na década de 1980. Suas obras icônicas, caracterizadas por suas figuras simples e cores vibrantes, foram amplamente exibidas em museus, como o *Museum of Contemporary Art* em Los Angeles e o *Whitney Museum of American Art* em Nova York e seu nome está consagrado na história da arte mundial.

Artur Barrio, artista luso-brasileiro também realizou uma série de ações impactantes nos anos 1970, utilizando "trouxas ensanguentadas" para questionar a violência e a opressão da ditadura militar no contexto urbano. Essas ações envolviam

a colocação de trouxas de materiais orgânicos e resíduos, muitas vezes imitando sangue e outros fluidos corporais, em espaços públicos, criando uma forte conexão com a realidade brutal da época. Posteriormente seus trabalhos foram exibidos em instituições culturais através de relatos, desenhos, fotografias.

Assim como os artistas podem procurar por essas transições, curadores, produtores podem realizar através de instituições essas mesclagens e inserções. "Domingos da Criação", por exemplo, foi um projeto organizado pelo crítico de arte Frederico Moraes no *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* (MAM-RJ) durante o final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Realizado aos domingos, o evento transformava o espaço exterior do museu em um espaço de experimentação artística e interação direta com o público. A iniciativa de Moraes buscava romper com a tradicional separação entre artista e espectador, o dentro e o fora do museu, promovendo uma arte mais democrática e participativa. O crítico desejava criar um ambiente onde o público pudesse interagir com as obras e os artistas de maneira mais direta e espontânea, refletindo uma abordagem mais inclusiva.

Os "Domingos da Criação" incluíam uma série de atividades artísticas que iam desde performances, *happenings*, instalações até oficinas, convidando os visitantes a participarem ativamente do processo criativo. Essa diversidade de expressões artísticas, que abarcava música, teatro, dança e artes visuais, contribuía para criar uma experiência imersiva e envolvente. A iniciativa atraiu uma audiência diversificada, incluindo frequentadores habituais de museus e pessoas que raramente visitavam esses espaços culturais. O projeto foi pioneiro em promover a interação e a cocriação entre artistas e público, antecipando tendências de arte participativa que se tornariam mais comuns nas décadas seguintes. Essa abordagem se alinha com o conceito de arte urbana, no sentido de que busca integrar a arte no cotidiano das pessoas e nos espaços públicos, tornando-a mais acessível. Esse espírito de envolvimento e cocriação reflete a essência da arte urbana, que valoriza a participação comunitária e a expressão artística acessível a todos. O legado dos "Domingos da Criação" é lembrado como um momento significativo na história da arte brasileira, destacando o papel do MAM-RJ a época como um centro de inovação cultural e influenciando a maneira como a arte é percebida e experimentada.

Hélio Oiticica, por exemplo, realizou uma intervenção no *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* (MAM-RJ) em 1965, que desafiou as convenções

tradicionais da arte e da instituição museológica, o dentro e fora das instituições. Nesta intervenção, Oiticica trouxe a bateria da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira para dentro do museu, criando uma fusão entre a cultura popular brasileira e o espaço elitizado do museu, mas essa inserção não foi amigável. Hélio Oiticica teve de invadir o espaço, pois o acesso lhe foi negado. Ele via o samba e a vivacidade das escolas de samba como expressões autênticas da cultura brasileira, que eram marginalizadas pela elite cultural, e provou seu ponto quando foi impedido de entrar no museu mas a intervenção teve um impacto significativo, tanto no público do museu quanto na cena artística brasileira. Ao trazer a bateria da Mangueira para o MAM, Oiticica introduziu elementos de participação, movimento e som em um ambiente tradicionalmente reservado para a contemplação silenciosa.

O evento “Bandeiras na praça General Osório” ou “Happening das bandeiras” realizado em 1968 no Rio de Janeiro, foi um evento marcante na trajetória de Hélio Oiticica. Durante o festival, Oiticica criou a obra “Seja Marginal, Seja Herói”, que se tornou um ícone de resistência e contestação política no Brasil. A obra consistia em uma bandeira com a inscrição “Seja Marginal, Seja Herói” e uma imagem de uma pessoa morta, referindo-se a Manuel Moreira, o Cara de Cavalo, um famoso criminoso carioca que havia sido assassinado pela polícia. A frase e a imagem escolhidas por Oiticica eram uma provocação direta ao regime militar e à sociedade conservadora da época, desafiando as noções de moralidade e legalidade impostas pelas autoridades. O evento foi organizado pelos artistas plásticos Carlos Scliar, Hélio Oiticica, Carlos Vergara, Farnese de Andrade, Rubens Gerchman, Nelson Leirner, Antônio Dias e outros e deu origem a Feira Hippie de Ipanema.

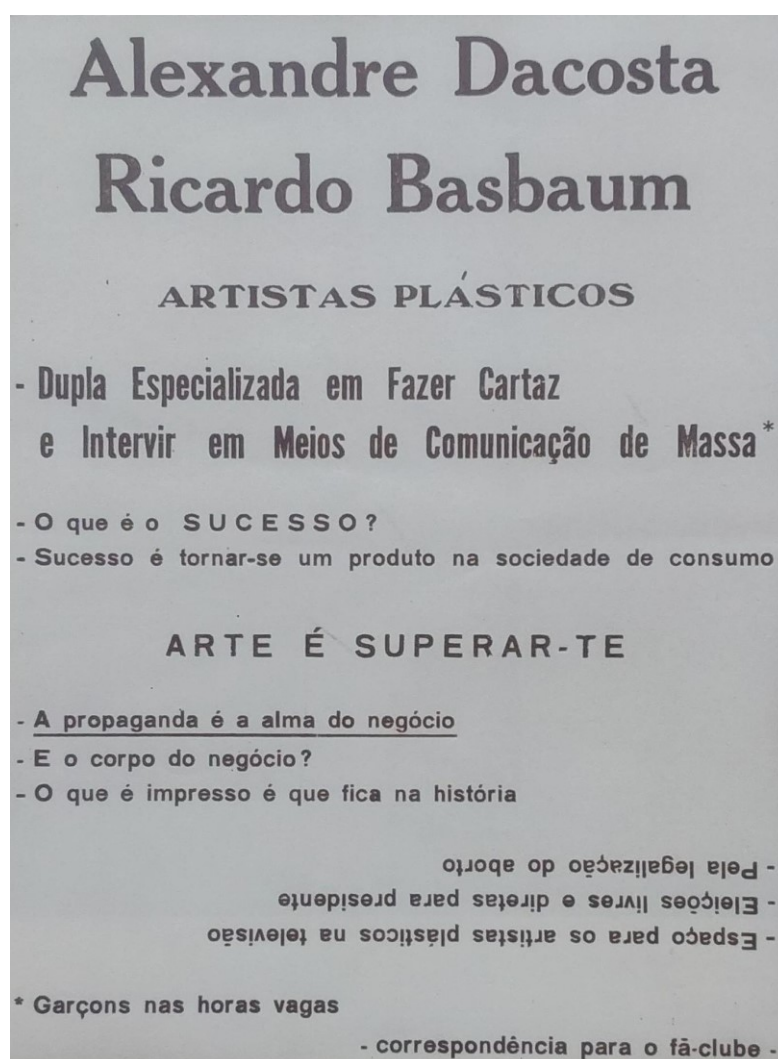
O Scliar tinha uma visão solidária muito grande. Aquele evento foi sensacional. A ideia era tirar a arte dos grandes salões, tirar das galerias. Não havia um mercado de arte na época, é preciso ressaltar. Havia apenas duas galerias. Ir para a rua tinha a ver com o que se pensava na época, era muito mais tropicalista. Teve o happening no carnaval e logo depois fizemos uma feira de arte. Foi tanta gente, deu tão certo, que a partir dali surgiu a Feira Hippie de Ipanema. (Vergara, *O Globo*, 2014)

O *Happening* das Bandeiras suscitou questões alinhadas com a exibição de cartazes e sua natureza política.

Alexandre da Costa e Ricardo Basbaum formaram uma dupla de artistas brasileiros que começou na cena artística brasileira nos anos 1980 e produziram

cartazes que uniam arte e intervenção urbana. Os cartazes frequentemente abordavam temas como poder, controle social, identidade e propaganda convidando o público a questionar e refletir sobre a realidade ao seu redor. A parceria entre Alexandre da Costa e Ricardo Basbaum foi marcada pela experimentação e pela vontade de explorar novos meios e formatos. Além dos cartazes, a dupla também se envolveu em outras formas de intervenção artística, como performances e instalações que posteriormente foram apresentados em espaços institucionais.

Figura 37 - Cartaz Dupla Especializada (Alexandre da Costa e Ricardo Basbaum), 1981.



Fonte: catálogo da Exposição Des_Dupla Especializada (2023).

Um outro grupo no Rio de Janeiro que trabalhou com lambe-lambes, cartazes de grandes dimensões colados nos muros da cidade, formou-se a partir da ação do artista Alexandre Vogler. O projeto foi denominado de “Atrocidades Maravilhosas”. Os

cartazes de Vogler surgiam não para promover produtos ou eventos, mas para gerar "ruídos" na cidade como uma espécie de mídia táctica, prática subversiva de apropriar-se de meios de comunicação convencionais para fins alternativos e não comerciais. A mídia táctica adota a filosofia do "faça você mesmo" inspirada pela cultura punk visando criar novas formas de circulação de informação e interromper a programação dos meios hegemônicos.

O projeto "Atrocidades Maravilhosas" foi parte do trabalho de mestrado de Vogler e surgiu a partir da experiência prévia do grupo Atelier 491. Durante o evento Santa Teresa de Portas Abertas, em 1999, o grupo realizou uma intervenção pública chamada Morro no Rio, que consistiu em colocar grandes sacos com um pó branco, semelhante à cocaína, em uma escadaria com imagens do Cristo Redentor. O "Atrocidades Maravilhosas" envolveu cerca de 20 artistas, muitos deles alunos ou ex-alunos da Escola de Belas Artes da UFRJ, e surgiu da necessidade de criar novos circuitos para a arte devido a falta de espaços para esses jovens artistas. Em abril de 2000, o grupo iniciou sua primeira intervenção. Cada artista criou imagens para serem reproduzidas em 250 cópias, formando painéis com a mesma imagem em vias principais da cidade, como a Avenida Brasil, Avenida Presidente Vargas e Avenida Chile. Entre os exemplos destes trabalhos podemos citar Ducha que alterou o logotipo da Coca-Cola para "Coca-Coca". Já Arthur Leandro instalou reproduções de uma fotografia de seu ânus na rampa do Maracanã, com inscrições como "círculo/privado/esfera/pública", enfatizando a dualidade entre o íntimo e o público. Apesar da ação ser coletiva, os cartazes refletiam a pesquisa individual de cada artista utilizando o cartaz como suporte. Muitos cartazes foram removidos rapidamente mas a visibilidade do projeto foi garantida pelo documentário lançado dois anos depois. Este projeto teve um impacto significativo ao promover intervenções urbanas no Rio de Janeiro.

A circunstância de o trabalho apresentar-se camuflado na paisagem dota-o de um certo "conteúdo virótico" capaz de instaurar uma reflexão efetiva no pedestre descuidado. Toma-se de assalto o espectador, desarmado dos paradigmas da arte, instaurando, pelas próprias condições da obra, a ausência de qualquer conteúdo autoral. (Vogler, p. 113, 2001)

Figura 38 - Atrocidades maravilhosas. Imprimindo no ateliê da Fundação Progresso, 2000.



Imagem: site de Alexandre Vogler. Disponível em: alexandrevogler.com.br. Acesso em: 08 out. 2024.

A ideia central deste projeto foi a de uma "paisagem imagética," formada por uma abundância de imagens publicitárias que alteraram a paisagem urbana sendo a apropriação da linguagem de consumo a responsável por ocultar uma suposta autoridade da arte. Essas experiências artísticas no meio urbano que confundem o conceito de arte remetem aos trabalhos de Flávio de Carvalho, considerado um pioneiro no uso do corpo e na performance nas artes plásticas. Entre suas experimentações estão as "Experiências" que foram por ele numeradas. A "Experiência nº 2", envolveu uma procissão de Corpus Christi, onde ele caminhou em direção contrária, sem retirar o chapéu e foi perseguido, ameaçado e quase linchado por causa disso. Essa experiência resultou em um livro que analisa o comportamento das multidões em resposta a provocações. Essa obra de 1931 é uma das primeiras abordagens sobre o que ele chamou de psicologia das multidões. Já no dia 18 de outubro de 1956, houve um grande tumulto na rua Barão de Itapetininga, São Paulo, devido à presença de Flávio de Carvalho, que estava demonstrando sua inovadora roupa de verão. Ele apresentou a peça como uma alternativa ao vestuário tradicional, destacando seu design com nylon cristalizado e um tubo que servia como ventilação para afastar o suor, mangas bufantes, uma espécie de saia e meia arrastão. O evento atraiu uma grande multidão e a atenção da mídia, com fotógrafos e repórteres

coabrindo o acontecimento e levantando questões sobre a relação arte/cidade, revelando que a intervenção urbana enfrenta também a complexidade espacial, institucional e social das cidades.

Já o “Imaginário Periférico” é outro importante coletivo criado em 2002 que atua principalmente na Baixada Fluminense e arredores, na região metropolitana do Rio de Janeiro. O grupo questiona a centralização da arte contemporânea no “Meio da Arte Carioca”, ampliando o cenário artístico para a periferia e desafiando a dominação de curadores, instituições e marchands. Originalmente formado por Deneir de Souza, Jorge Duarte, Julio Sekiguchi, Raimundo Rodrigues, Ronald Duarte e Roberto Tavares, o coletivo já contou com a participação de mais de 400 artistas em seus eventos. Em seus primeiros anos, o grupo conseguiu apoio para exposições em Nova Iguaçu, Madureira e São João de Meriti, e expandiu para Nova Friburgo e outras localidades. O Imaginário Periférico se destaca por sua abordagem inclusiva e não competitiva, priorizando o envolvimento coletivo e o afeto entre os membros. O grupo promoveu a participação de artistas locais e desafiou as normas tradicionais do meio artístico utilizando largamente também o cartaz como uma de suas linguagens, expondo seus trabalhos em vários museus e galerias da cidade.

Já a Frente 3 de fevereiro é um coletivo baseado em São Paulo, criado em resposta ao assassinato de Flávio Ferreira Sant’Ana pela polícia em 3 de fevereiro de 2004. O manifesto do grupo critica a violência policial e a relação entre a abordagem policial e o racismo, destacando a discrepância entre os direitos individuais e a realidade cotidiana. O coletivo se concentra em ações e reflexões sobre o racismo no Brasil e portanto a relação entre arte e política. O coletivo aborda essa relação de maneiras diversas, dependendo das opiniões individuais de seus integrantes. Daniel Lima, por exemplo, em entrevista a Renato Rezende e Felipe Scovino, membro do coletivo Frente 3 de Fevereiro, argumenta que toda arte é política, pois sempre reflete e se posiciona em relação ao seu contexto, mesmo que não trate explicitamente de política. Ele critica a noção de “arte política” como um rótulo que separa trabalhos artísticos com intenção transformadora dos que mantêm o status quo, afirmando que até mesmo a arte que conserva a ordem existente é uma forma de política. Fernando Alabê, outro integrante do grupo, na mesma entrevista feita por Renato Rezende e Felipe Scovino para o livro *Coletivos* (2010) concorda com essa visão, destacando que qualquer proposta artística carrega um discurso e, portanto, uma perspectiva

política, mesmo que não seja explicitamente formulada como tal. O trabalho "Onde Estão os Negros?" do coletivo Frente 3 de Fevereiro por exemplo, é um grande tecido desenrolado em estádios durante jogos de futebol de grande visibilidade e é uma obra que aborda a questão da invisibilidade e marginalização dos negros na sociedade brasileira. A faixa destaca o contraste entre a representatividade e a realidade da população negra, questionando a ausência de negros em espaços de destaque e no discurso público, tendo seus registros fílmicos e fotográficos tomando espaço em várias instituições importantes do Brasil. Através de uma abordagem crítica e política, suas obras buscam trazer à tona as desigualdades raciais e desafiar a narrativa dominante que frequentemente ignora ou minimiza as experiências e contribuições da população negra.

O coletivo Tupinambá Lambido, surgido em 2016, utiliza lambe-lambes em grande escala, e se distingue por seu enfoque político, sendo iniciado como uma reação ao impeachment de Dilma Rousseff e aos eventos políticos subsequentes. Entre suas obras estão paródias de capas de revistas e logotipos de jornais, e uma reinterpretação da bandeira nacional como símbolo de luto pela democracia. Seus trabalhos não só invadiram as ruas como também instituições como o Museu de Arte do Rio na exposição "Rua!" em 2021. Thiago Fernandes em sua dissertação de mestrado "Entre a (auto)destruição e a sobrevivência da imagem: intervenção urbana, mídia tática e a performatividade do registro do efêmero registra as ações do grupo.

Em 2019 no Rio de Janeiro, a ação artística "Faixa Protesta" destacou-se ao erguer bandeiras que combinavam poesia e política, com frases como "Marighella, Marielle, quanto Mar", expressando a possível insatisfação com a censura ao filme de Wagner Moura sobre Carlos Marighella e a exaltação de sua figura e a falta de resolução no caso de Marielle Franco. "Faixa Protesta" é uma ação colaborativa conduzida por artistas e ativistas em resposta às urgências políticas do país. As faixas são produzidas em um ateliê na Zona Portuária do Rio, com a participação de artistas como Gustavo Speridião, Daniel Murgel e Leandro Barbosa refletindo a tensão entre o discurso político e a arte pública e tendo participação por exemplo nas exposições de Speridião "Manifestação contra a viagem no tempo" em 2023 no Centro Cultural Justiça Federal e "Ausência" na Casa França-Brasil em 2024 sendo as faixas desta exposição incorporadas ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 2024.

Figura 39 - Faixa Protesta, 2021.



Fonte: Instagram Faixa Protesta. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CPbaNIYN3cS/> .

Acesso em: 08 out. 2024.

Em 2022, por exemplo participei com os cartazes que usei em manifestações, da exposição “Eu sou o Rio”, no Tropic alpão, Glória-RJ, curadoria de Pablo León de la Barra e Dominique González-Foester. As intervenções ganharam outra dimensão estético-política neste espaço de arte contemporânea, já que, quando separado de seu contexto original o cartaz pode ser reinterpretado com foco por exemplo em sua estética, simbolismo, ou significado dentro da história da arte e da cultura podendo transformar a percepção e o significado deste e mudando seu impacto e a forma como ele é compreendido.

Figura 40 - Intervenções com cartazes no Tropic alpão, 2022.

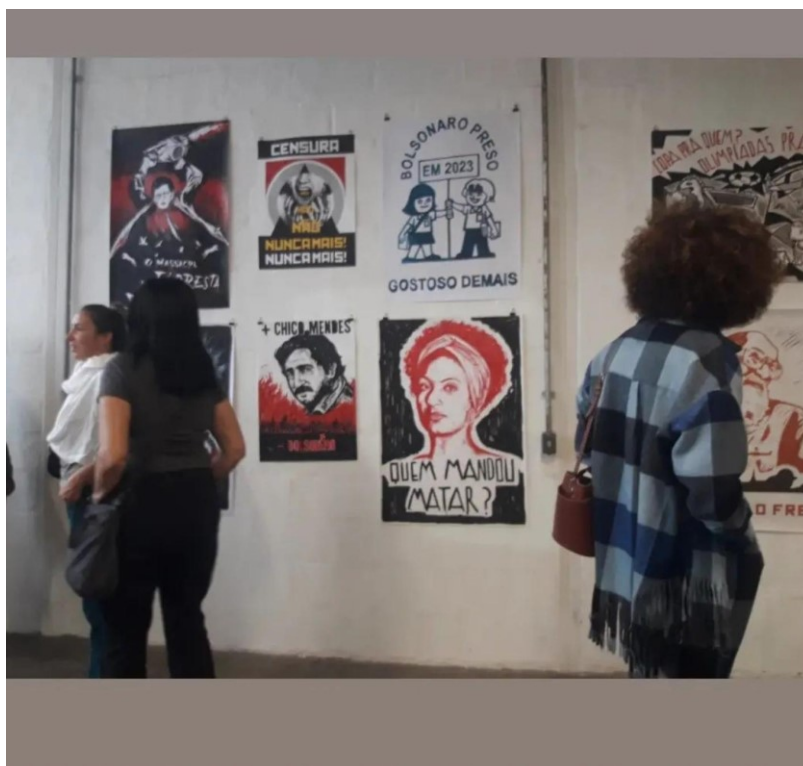


Foto: Ingrid Vieira

Já em 2024 fiz uma exposição individual intitulada "Cinco convites a um levante" no Museu de Arte Contemporânea de Niterói como uma forma de trazer as pautas da rua para dentro do museu. Apresentei cinco pinturas, cada uma medindo 5 metros por 1,60, que falaram sobre protestos recentes que vivenciei no Brasil, Chile e Argentina. As cinco peças retrataram diferentes manifestações populares: a falta de energia elétrica em Niterói após fortes chuvas; o protesto na Cinelândia contra a tentativa de golpe de Estado em Brasília, em 8 de janeiro de 2023; uma manifestação de solidariedade à Palestina em Santiago do Chile, país que abriga a maior comunidade palestina fora do Oriente Médio; os clamores por justiça no centro do Rio de Janeiro após o assassinato de uma artista circense e cicloativista venezuelana; e os tumultos sociais na Argentina provocados pelas recentes mudanças econômicas e políticas. Em meio a mísseis, feminicídios, abusos de poder, tentativas de golpe e cortes de energia, o trabalho visava o espectador enxergar o presente como um movimento coletivo em direção à justiça, inspirado por uma poética que incita à ação e à transformação do mundo. Foi uma exposição com grande número de visitantes

(segundo o MAC 35.895 visitantes) e que também rendeu muitas controvérsias como mostraram os recados deixados no livro de visitas que tanto questionaram a mim como artista, quanto, ao suporte do museu aquele tipo de arte e os temas abordados.

Figura 41 - Exposição *Cinco convites a um levante*, MAC-Niterói, 2024.



Foto: Ingrid Vieira

Figura 42 - Exposição *Cinco convites a um levante*, MAC-Niterói, 2024.

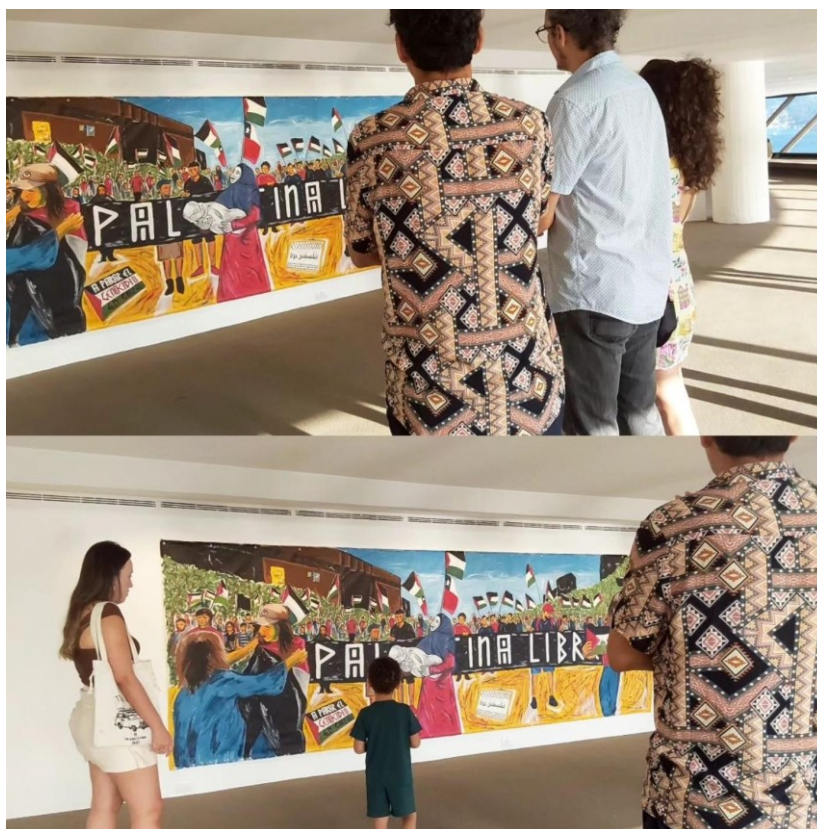


Foto: Ingrid Vieira

Figura 43 - Livro de visitas da exposição *Cinco convites a um levante*, MAC Niterói, 2024.

Shirley
Interferir a vida ideológica
fora da lógica, pois
artistas são um lado
da história e não
respeitam a
historiografia de fato.

Mia

Foto: Alex Frechette

Figura 44 - Livro de visitas da exposição *Cinco convites a um levante*, MAC Niterói, 2024.

QUÊ VERGONHA! ISSO NÃO É UMA EXPOSIÇÃO ARTÍSTICA, É UMA MANIFESTAÇÃO POLÍTICA (ESQUECIDA). FAVOR COLOCAR ALGO INSPIRADOR E VALORIZAR ARTISTAS LOCAIS QUE RETRATAM O LADO BOM DA CIDADE! É RIDÍCULO UM MUSEU LOCAL RETRATAR PARA TURISTAS O LADO NEGATIVO DA CIDADE COMO A FALTA DE LUZ. SÓ O BRASIL PARA SE DESVALORIZAR ASSIM. QUALQUER PAÍS ESTRANGEIRO ENALTECE SEU LADO POSITIVO E NÃO O CONTRÁRIO.

Foto: Alex Frechette

8 DISSENSOS NA ARTE URBANA

Rancière argumenta que o dissenso não é apenas um conflito, mas um momento de revelação onde as desigualdades são expostas. Ele distingue entre a política e a polícia: enquanto a polícia mantém a ordem e a hierarquia, a política emerge do dissenso, permitindo que vozes antes silenciadas se manifestem. Para ele, o dano está sempre por ser evidenciado, não há sociedade que tenha “resolvido” de uma vez por todas o problema, isto seria uma sociedade sem política. Não se trata, também, de “respeitar opiniões”, mas de expor o que sempre se busca ocultar, que é a desigualdade. O dissenso não é a querela de opiniões, é o que eclode quando, por fim, o dano aparece revelando uma parte dos sem-parte e as razões do litígio que revelam.

No artigo "Public Art/Public Space: The Spectacle of the Tilted Arc Controversy", Greg M. Horowitz (1996) discute a controvérsia em torno da escultura “Tilted Arc” de Richard Serra, removida da Federal Plaza em Manhattan.

Figura 45 - *Tilted Arc*, Richard Serra, 1981



Fonte: Haidar Studio. Disponível em: <https://haidarstudio.com/en/atlas/>. Acesso em 08 out. 2024.

Instalada em 1981, a escultura enfrentou oposição crescente a partir de 1984, especialmente com a chegada de William Diamond, administrador da GSA (General Service Administration nomeado por Ronald Reagan, presidente dos EUA A época. . Ele organizou uma audiência pública em que, apesar da maioria testemunhar contra a remoção, o painel votou pela demolição. Serra lutou judicialmente até 1989, sem sucesso.

O artigo de Horowickz argumenta que a controvérsia não foi apenas sobre a escultura em si, mas sobre o uso e destino do espaço público nas cidades americanas e o papel da arte na reflexão sobre essas questões. O autor analisa a oposição à “Tilted Arc” como parte de uma tendência sociopolítica. A remoção da escultura é vista como uma antecipação de estratégias políticas de censura que viriam a posteriori. A controvérsia e o dissenso são, portanto, é significativa tanto quanto a própria escultura.

Horowitz defende revisitar o caso da “Tilted Arc” porque situações semelhantes continuam ocorrendo e os critérios para arte pública ainda são influenciados por esse evento. Diz que por exemplo, durante as audiências de março de 1985, as objeções principais levantadas contra a escultura é que ela era um símbolo inadequado para as funções do prédio adjacente, que destruía a beleza original da praça e também impedia o uso da praça para outros fins. O autor considerou que destruir a beleza da praça por exemplo, era impossível já que a Federal Plaza era considerada um dos projetos mais feios do centro de Manhattan. A praça foi completada em 1968, durante um período de insurreições urbanas, e nenhuma arte pública foi instalada até 1981 devido à falta de fundos. O juiz Edward Re e o congressista Ted Weiss argumentaram que a escultura não melhorava a imagem da América e obscurecia as intenções liberais do programa de Arte na Arquitetura.

Assim parecia que o espaço aberto era mais valorizado do que a própria escultura e trabalhadores na Federal Plaza, descreviam a praça antes da instalação da “Tilted Arc” como um espaço relaxante e reflexivo e culpavam a escultura pela falta de vitalidade da praça. O autor explora como a controvérsia em torno da “Tilted Arc” não era apenas sobre a escultura em si, mas sobre o simbolismo e as fantasias em torno do uso do espaço público urbano.

Essas objeções refletem a transformação ideológica dos anos 80, onde o espaço público passou a ser visto como uma zona de perigo. A oposição à escultura foi orquestrada como um conflito entre o interesse público e preocupações estéticas, resultando na remoção da obra e evitando uma reflexão crítica sobre as políticas urbanas.

Outro exemplo que se pode destacar é o do artista americano Gordon Matta-Clark. Em *On the Holes of History*, Pamela M. Lee (1998) mostra que de 1971 até sua

morte em 1978 o artista criou uma série de obras conhecidas como "building cuts": transformações escultóricas em edifícios abandonados.

Em "Conical Intersect" (1975), Matta-Clark criou uma intervenção em um espaço abandonado em que a grande escala e os cortes realizados no edifício que traziam ao mesmo tempo um sentimento de perigo e destruição. O trabalho, que parecia brincar com a ideia de o abismo, era tanto intimidante quanto fascinante.

Figura 46 - *Conical Intersect*, Gordon Matta-Clark, 1975.



Fonte: M HKA Ensembles. Disponível em: <https://ensembles.org/items/3427> .

Acesso em: 08 out. 2024.

Este trabalho de Matta-Clark evoca medo e ameaça devido à sua escala e transformação dos espaços. E desestabiliza a experiência do espectador ao desafiar a ideia de comunidade coesa ao explorar destruição física dos ambientes numa tensão entre progresso e uma certa ideia de perda histórica. A obra destaca a natureza instável das comunidades urbanas e as noções tradicionais de espaço e identidade na arte.

Neste projeto, o artista altera coordenadas arquitetônicas para criar uma sensação de vertigem, interrompendo a orientação vertical e horizontal com uma forma cônica que reflete a ausência e a ideia de uma forma não material.

O buraco, visível na fachada mostra também uma verdadeira complexidade do seu interior, a inacessibilidade da obra, gerou confusão e curiosidade nos espectadores, que interpretaram o buraco de diferentes maneiras.

Além disso, o buraco servia como um telescópio ou periscópio, permitindo aos pedestres observar tanto o interior da escultura quanto os edifícios ao redor, destacando a tensão entre a arquitetura moderna do futuro Centre Georges Pompidou e a destruição dos edifícios antigos. Essa dualidade reflete o conceito de "imagem dialética" de Walter Benjamin (2014), que usa a metáfora da constelação de passado e presente para explorar a interação entre o antigo e o novo e destacar o potencial revolucionário dos objetos obsoletos.

Matta-Clark reflete sobre o progresso e a obsolescência, enquanto revisita padrões de construção e tecnologia que Benjamin analisou em Paris. A obra fez uma ponte entre o passado e o presente, refletindo sobre as controvérsias urbanísticas e arquitetônicas de Paris. Sua recepção foi polarizada: a direita francesa viu o trabalho como um insulto à modernização representada pelo Centre Georges Pompidou, enquanto a esquerda crítica, através do jornal "L'Humanité", o considerou uma forma de arte burguesa e pretensiosa, desdenhando a ideia de tornar a ausência algo artístico.

Juliana Notari, artista brasileira, é conhecida por seu trabalho provocador e controverso que frequentemente aborda questões de identidade, gênero e política. Uma das suas obras mais notáveis, "Diva" gerou significativa controvérsia.

Na obra "Diva" (2020), Notari criou uma escultura monumental na forma de um vulva, localizada no meio de uma área natural em Pernambuco. A peça foi alvo de debates intensos, principalmente por seu conteúdo explícito e pela sua presença em um espaço rural. O trabalho foi interpretado por alguns como uma provocação política e social, desafiando normas e expectativas sobre a representação do corpo feminino e a arte pública.

Os dissensos em torno de "Diva" incluiu reações polarizadas em um Brasil mergulhado no bolsonarismo: enquanto alguns viam a obra como uma importante pesquisa e trabalho sobre gênero, sexismo e a visibilidade de corpos marginalizados,

outros a consideraram uma afronta aos valores tradicionais ou uma violação dos espaços naturais. A discussão também se expandiu para questões sobre a função da arte no espaço público e o impacto que ela pode ter nas comunidades locais. O trabalho foi realizado na Usina de Arte, espaço formado por uma combinação de *Museu de Arte Contemporânea* e Jardim Botânico.

9 QUANDO A ARTE PÚBLICA VIRA PATRIMÔNIO

O termo patrimônio inicialmente estava associado às estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma sociedade estável. Requalificado por diversos adjetivos, tornou-se um conceito nômade e evolui continuamente. Já o patrimônio histórico refere-se a um conjunto destinado ao usufruto global, composto por uma diversidade de objetos representativos do passado, incluindo obras de arte e produtos de conhecimentos humanos. Na sociedade moderna, patrimônio histórico tornou-se uma palavra-chave na mídia, refletindo uma instituição e uma mentalidade. A mudança semântica do termo revela a complexidade do conceito, que envolve ambiguidades e contradições entre diferentes visões do mundo.

O culto atual ao patrimônio histórico requer mais do que apreciação; demanda questionamento, pois reflete o estado da sociedade. Françoise Choay em *Alegoria do Patrimônio* (2014) diz que a primeira Comissão dos Monumentos Históricos na França (1837) focava em vestígios antigos, edifícios medievais e castelos. Pós-Segunda Guerra Mundial, o número de bens aumentou, mas a natureza permaneceu similar, focando na arqueologia e na história da arquitetura e que desde então, formas diversas de construção foram incluídas incluindo conjuntos urbanos.

A proteção patrimonial tornou-se universal, refletida em eventos como as Conferências Internacionais para a Conservação dos Monumentos Históricos (1931, 1964) e a Convenção do Patrimônio Mundial. Contudo, a expansão tipológica, cronológica e geográfica do patrimônio trouxe desafios como turismo excessivo e altos custos de manutenção. Em vários lugares, a necessidade de inovação e os custos de conservação provocam debates sobre a preservação versus modernização.

A modernização no Magrebe e no Oriente Médio muitas vezes justifica a destruição de medinas, apoiada por ideologias arquitetônicas modernas. Arquitetos defendem seu direito à criação e desejam evitar o pastiche nas cidades históricas, ressaltando que estilos arquitetônicos sempre coexistiram. Proprietários reivindicam a liberdade de dispor de seus bens, um argumento forte nos EUA, mas limitado na França pela legislação que prioriza o interesse público. Apesar das discordâncias, há um consenso significativo em favor da conservação do patrimônio, visto como um valor científico, estético e social. A expansão do patrimônio é parcialmente atribuída a

estratégias políticas e reações à urbanização contemporânea. Além do patrimônio termos como "monumento" e "monumento histórico" que originam-se do latim "monumentum", relaciona-se à memória e à emoção, e refere-se a artefatos edificadas para recordar eventos e pessoas ditas importantes, mobilizando uma certa memória coletiva. Os monumentos são também construções destinadas a recordar eventos, pessoas ou crenças. Nas sociedades ocidentais, a importância original dos monumentos tem diminuído, enquanto o termo adquire significados arqueológicos e estéticos. Durante a Revolução Francesa, monumentos passaram a afirmar identidade nacional e grandeza. Hoje, monumentos modernos, como o Arco de la Défense na periferia de Paris, são admirados pela técnica e escala, perdendo parte da função de memória. Esse deslocamento resulta da valorização crescente da arte desde o Renascimento.

Choay diz que a noção de monumento foi progressivamente alterada desde o Renascimento, com a beleza substituindo a memória como o principal objetivo. A escrita e a imprensa também contribuíram para essa mudança, diminuindo a necessidade de memorização. No século XVII, a escrita começou a superar a função dos monumentos como guardiões da memória. A invenção da fotografia trouxe uma nova forma de preservar o passado, oferecendo uma autenticidade que a escrita não podia fornecer. Roland Barthes destacou a capacidade da fotografia de agir tanto sobre a memória histórica quanto sobre a memória afetiva, algo semelhante ao papel original dos monumentos.

Monumentos históricos são escolhidos por historiadores e apreciadores de arte, e qualquer objeto do passado pode adquirir valor histórico. A relação com o tempo e a memória distingue monumentos históricos, que são preservados para conhecimento ou apreciação artística, enquanto os monumentos tradicionais visam reviver o passado no presente. A conservação dos monumentos históricos então protege a identidade cultural, mas eles também enfrentam desafios como esquecimento, desuso e destruição intencional.

A destruição dos Budas de Bamiyan no Afeganistão, por exemplo, ocorrida em março de 2001, foi um evento significativo que envolveu a destruição de duas estátuas de Buda esculpidas em rocha. Estas estátuas, datadas do século VI, eram monumentos do patrimônio cultural e histórico, representando uma das maiores esculturas budistas antigas do mundo. O Talibã, grupo que controlava o Afeganistão,

ordenou a destruição das estátuas alegando que eram ícones do "idolatria" e, portanto, contrários ao Islã. O ataque foi realizado com explosivos e armas de artilharia, resultando na quase completa destruição das estátuas. Essa destruição levantou várias questões sobre o patrimônio histórico e cultural. Os Budas de Bamiyan eram não apenas um testemunho da antiga presença budista na região, mas também um símbolo da diversidade cultural e religiosa. A problemática central está na tensão entre a preservação do patrimônio histórico e as ideologias que podem levar à sua destruição. A destruição de patrimônios culturais muitas vezes é usada como uma forma de eliminar símbolos de culturas e religiões que são vistas como opostas às crenças dos perpetradores.

A discussão sobre manter ou remover monumentos e nomes de ruas dedicados a ditadores e figuras historicamente cruéis por exemplo, tem gerado debates profundos e intensos em diversas partes do mundo. A questão central gira em torno de como as sociedades devem lidar com legados históricos que, para muitos, representam opressão, racismo ou violência, e se esses símbolos devem ser preservados ou removidos. Por um lado, há quem defenda a remoção desses monumentos e a mudança dos nomes das ruas como um ato de justiça e memória. Para essas pessoas, manter homenagens a figuras associadas a crimes contra a humanidade é perpetuar a dor e a injustiça. Monumentos que celebram ditadores ou outras figuras opressivas podem ser vistos como glorificações de regimes violentos, sendo ofensivos para as comunidades que sofreram com as ações dessas figuras. Além disso, a remoção desses símbolos pode ser entendida como uma oportunidade para reavaliar criticamente o passado. Não se trata de apagar a história, mas de contextualizá-la de maneira mais justa, promovendo uma compreensão mais profunda dos erros cometidos e evitando a glorificação de personagens nefastos reconhecidamente. Para muitas comunidades marginalizadas, essa remoção é um passo em direção à reparação histórica, reconhecendo publicamente as injustiças do passado.

Por outro lado, há aqueles que argumentam que é importante manter esses monumentos e nomes de ruas para preservar a história. Eles acreditam que remover tais símbolos é uma forma de apagar o passado, e que, em vez disso, o foco deveria ser na contextualização, oferecendo informações educacionais que expliquem o contexto e as controvérsias em torno dessas figuras. Esse grupo teme que a remoção

dos monumentos possa abrir portas para um revisionismo histórico onde os aspectos positivos e negativos de figuras históricas são simplificados ou omitidos. Manter os monumentos pode servir como um lembrete dos erros do passado, alertando para que esses erros não sejam repetidos. Além disso, alguns defendem que esses monumentos e nomes de ruas devem permanecer como uma forma de estimular debates e reflexões sobre o passado, oferecendo uma oportunidade para as sociedades confrontarem sua história de maneira madura e informada. Exemplos recentes mostram como essa questão tem sido tratada em diferentes partes do mundo. A queda da estátua de Edward Colston em Bristol, no Reino Unido, em 2020, durante os protestos do movimento Black Lives Matter, é um exemplo emblemático da crescente pressão para remover monumentos que simbolizam legados de opressão. Em países como os Estados Unidos, Alemanha, Brasil e África do Sul, monumentos e nomes de ruas têm sido reconsiderados à luz de novas sensibilidades sociais e entendimentos históricos. A decisão de remover ou manter esses símbolos depende muito do contexto local, dos sentimentos das comunidades afetadas e das lições que uma sociedade deseja extrair e ensinar às gerações futuras.

O incêndio na estátua de Borba Gato, ocorrido em São Paulo em 2021, foi um evento que gerou debates intensos sobre o papel dos monumentos históricos e seu valor como patrimônio cultural. A estátua feita pelo artista Julio Guerra em 1963 que homenageia o bandeirante Manuel de Borba Gato, foi alvo incendiada por um grupo de manifestantes em protesto contra o que consideram ser uma celebração de figuras associadas ao colonialismo e à opressão indígena.

Borba Gato foi um bandeirante do século XVII, conhecido por suas expedições que, embora tenham contribuído para a expansão territorial do Brasil, também estiveram envolvidas em atos de violência contra povos indígenas e escravização. A estátua, instalada no bairro de Santo Amaro, é vista por muitos como um símbolo de opressão e de um passado colonial que glorifica figuras cruéis. Do ponto de vista do conceito de patrimônio, a estátua de Borba Gato representa um dilema sobre como as sociedades devem lidar com seu passado já que o patrimônio cultural abrange não apenas edifícios, monumentos e artefatos, mas também as narrativas e valores que eles representam. O ativista Paulo Roberto da Silva Lima, conhecido como Galo, foi preso e posteriormente condenado pelo incêndio na estátua de Borba Gato. Em setembro de 2022, ele foi condenado a 5 anos em regime semiaberto. Contudo, a

pena acabou sendo substituída por medidas restritivas de direito, o que significa que ele não precisou cumprir pena em regime fechado.

Yinka Shonibare é um artista britânico-nigeriano conhecido por suas obras que exploram questões de identidade, colonialismo e cultura. Uma das suas características mais marcantes é o uso de tecidos estampados, frequentemente associados à África, em suas esculturas e instalações. Shonibare criou uma série de esculturas que reimaginam estátuas de figuras históricas e colonizadores que estão na Inglaterra, mas tendo seus corpos cobertos com pinturas coloridas que lembram padrões de tecidos africanos. A exposição "Suspended States" de Yinka Shonibare, em exibição na Serpentine South Gallery em 2024, aborda a suspensão de fronteiras psicológicas, físicas e geográficas, simbolizando a complexa relação entre África e Europa, e incluindo reflexões sobre o legado do imperialismo e a xenofobia.

Neste contexto, o filósofo Jacques Rancière traz à tona questões essenciais ao debate sobre a arte pública e patrimônio, ao destacar a tensão entre o consenso e o dissenso na distribuição do sensível. Para Rancière, a arte pública frequentemente se situa no limiar entre o espaço comum e as formas de dissenso, contestando as estruturas estabelecidas de poder e visibilidade. Quando monumentos históricos ou peças de arte pública são questionados, como no caso da estátua de Borba Gato ou dos Budas de Bamiyan, essa arte deixa de ser um símbolo consensual e se torna um campo de disputa sobre os significados atribuídos ao passado e à identidade social.

A questão de preservar ou remover monumentos que celebram figuras historicamente controversas é, então, uma manifestação desse conflito entre visões de mundo divergentes. A expansão cronológica e tipológica do patrimônio, que incorporou novos elementos à definição de monumentos, evidencia o deslocamento de uma memória puramente monumental para uma memória mais fluida, afetiva e coletiva. Este processo reflete uma série de incursões rancièrianas: ao mesmo tempo que se reconhece a importância da preservação para a memória histórica, é preciso questionar as relações de poder implícitas na escolha do que deve ou não ser preservado.

Rancière sugere que a arte pode ser um meio de reconfiguração da experiência sensível, já que a visibilidade e a significação de certos eventos ou figuras históricas podem ser reconfiguradas por meio da disputa política e estética. Os debates em torno da destruição dos Budas de Bamiyan e a remoção de monumentos ligados a legados

coloniais, como a estátua de Edward Colston em Bristol, evidenciam como o patrimônio se transforma em um palco de contestação e rearticulação de memórias coletivas. O que é preservado ou destruído está intimamente relacionado às formas de poder e resistência que moldam a sociedade contemporânea.

A ideia de patrimônio, portanto, torna-se uma ferramenta de questionamento sobre como o passado deve ser lembrado e sobre o papel da arte em tal processo. As esculturas de Yinka Shonibare, por exemplo, ao cobrir corpos coloniais com padrões de tecidos africanos, ressignificam símbolos de opressão e questionam a narrativa colonial ainda presente nos espaços públicos da Europa. Tal ressignificação dialoga com as ideias de Rancière sobre a política da estética, onde a arte intervém nas formas de sensibilidade dominante e propõe novas formas de percepção e relação com a história.

Assim, a conclusão inevitável que se pode tirar do debate relacionado ao patrimônio, é que longe de ser um conceito estável e consensual, este está sujeito a constantes reinterpretações e revisões. A arte pública, nesse cenário, funciona não apenas como um vestígio do passado, mas como um agente ativo na contestação e redefinição das narrativas coletivas. Como propõe Rancière, a verdadeira potência da arte está em sua capacidade de romper com o consenso e abrir novos espaços para o dissenso, questionando as formas estabelecidas de ver, lembrar e, finalmente, de agir no mundo.

O conceito de monumento histórico, que surgiu no Ocidente no século XIX, envolve uma preservação incondicional e é uma criação deliberada segundo Françoise Chay (2014), este conceito começou a se desenvolver durante a Revolução Francesa e foi consolidado com a criação de cargos específicos para sua preservação, como o de inspetor dos Monumentos Históricos por Guizot em 1830. A noção de monumento histórico tem raízes intelectuais no Renascimento e reflete a importância de estudar e conservar edifícios tanto pela sua importância histórica quanto artística. Hoje, entender o patrimônio histórico é essencial para avaliar as motivações e práticas das sociedades contemporâneas. O patrimônio histórico, uma instituição global, enfrenta questões e urgências comuns a todos os países. Em vez de fazer um inquérito histórico, a autora trata a noção de patrimônio histórico como uma alegoria. "Na medida em que se tomou numa instituição planetária, o patrimônio

confronta a prazo todos os países do mundo com as mesmas interrogações e as mesmas urgências." (Chay, 2014, p. 28)

Os conceitos de monumento, cidade histórica e patrimônio cultural e urbano iluminam como as sociedades ocidentais construíram sua identidade e relação com o tempo. No século XV, o surgimento do monumento histórico, sob o nome de antiguidades, refletiu o desenvolvimento do projeto humanista. Enquanto os edifícios cotidianos se tornavam ambientes familiares, as antiguidades serviam como espelhos que criavam uma distância temporal, revelando uma nova imagem da sociedade humanista. No século XIX, a institucionalização do monumento histórico conferiu-lhe um novo status temporal, tornando-o tanto uma presença concreta quanto uma relíquia de um passado irrevogável. Os edifícios pré-industriais passaram a ser objeto de culto, simbolizando a glória de um passado ameaçado e com a expansão das práticas patrimoniais e a associação com a indústria cultural, o culto ao monumento histórico transformou-se e acabou tornando-se através da gestão estatal, exemplificada pelo modelo francês. A globalização dos valores ocidentais contribuiu para a expansão das práticas patrimoniais, culminando na Convenção da UNESCO de 1972, que estabeleceu o conceito de patrimônio cultural universal e criou uma solidariedade planetária para sua proteção e preservação, envolvendo assim uma cooperação internacional em níveis financeiro, artístico, científico e técnico. O aumento da democratização do conhecimento e o crescimento do turismo cultural contribuíram para a ampliação do público dos monumentos históricos, transformando-os de locais exclusivos para especialistas em atrações de massas.

A reutilização de monumentos, ao reintegrá-los no uso ativo em vez de preservá-los como museus, representa um dos métodos mais paradoxais e desafiadores de valorização patrimonial. A atribuição de um novo destino deve considerar o estado material do monumento e não se basear exclusivamente na sua função original.

O Jardim das Estátuas, por exemplo, oficialmente chamado de Parque Muzeon, é um parque ao ar livre em Moscou, Rússia, que abriga uma grande coleção de estátuas e monumentos remanescentes do período soviético. Após a queda da União Soviética, muitas estátuas de líderes comunistas, como Lênin, Stalin e outros ícones da era soviética, foram removidas de suas posições de destaque nas cidades e realocadas para o Muzeon. O parque foi criado no início da década de 1990 e, desde

então, se tornou um espaço onde essas esculturas podem ser apreciadas como parte da história russa, em vez de símbolos de poder. Além das estátuas soviéticas, o Muzeon também exhibe obras de arte contemporâneas e esculturas modernas, transformando o parque em um museu ao ar livre. O Jardim das Estátuas é um local de reflexão sobre a história da Rússia e o legado do comunismo, além de ser um ponto turístico popular, onde visitantes podem explorar uma vasta gama de estilos artísticos e períodos históricos.

A valorização das cidades históricas enfrenta múltiplos desafios. As cidades podem ser transformadas em produtos de consumo cultural, onde sua função original é muitas vezes substituída por uma função lúdica e estética e isso inclui a preparação de eventos e festivais que atraem visitantes e criam uma imagem midiática das cidades que são frequentemente convertidas em cenários para consumo cultural.

A modernização do tecido urbano antigo geralmente preenche espaços vazios, mas pode criar um contraste que às vezes se torna desarticulado com a morfologia histórica. Edifícios modernos ou pós-modernos, quando incorporados ao tecido urbano histórico, podem contribuir para uma imagem midiática da cidade, mas também podem causar desagregação em alguns lugares, o tecido histórico é negligenciado em favor de áreas mais atraentes ou setores protegidos.

O projeto "Escópia 2014", por exemplo, foi uma iniciativa de reconstrução urbana na capital da Macedônia, que gerou discussões por seu custo elevado, questões de identidade cultural e impacto social. Lançado em 2010, o projeto visava transformar a capital, Escópia, em um centro cultural e turístico, com a construção de monumentos, estátuas e edifícios no estilo neoclássico. Entre as obras mais notáveis estão a estátua monumental de Alexandre, o Grande, e novos museus e pontes ornamentadas. Estive lá em 2019 e a cidade me pareceu um cenário de filme sendo que todas as construções pareciam novas em folha mas remetendo a um estilo histórico antigo.

Este projeto foi criticado por gastar centenas de milhões de euros em um país com dificuldades econômicas, e por tentar reescrever aspectos da história macedônia, gerando tensões com a Grécia, que disputa a herança cultural de Alexandre, o Grande. O estilo arquitetônico foi visto por muitos como artificial e anacrônico, não refletindo a verdadeira identidade da região. Além disso, o "Escópia 2014" criou divisões na sociedade macedônia, polarizando opiniões sobre a direção do país em

termos de identidade e cultura. O projeto mudou significativamente a paisagem da Escópie, tornando-se um símbolo do nacionalismo macedônio e dos dissensos em torno da construção da identidade nacional no período pós-Iugoslávia.

A valorização do patrimônio histórico edificado cresceu significativamente e agora representa uma parte importante da economia nacional de todos os países, mas isso também tem efeitos secundários negativos. O foco no consumo cultural e no mercado imobiliário de prestígio pode excluir as populações locais e suas atividades tradicionais., podendo levar a uma substituição de tradições locais por interesses turísticos e comerciais e assim muitas cidades se tornam semelhantes devido ao crescimento do turismo e à influência de multinacionais, resultando em uma uniformização das experiências urbanas. A crescente exploração comercial do patrimônio histórico pode também desviar o foco dos valores intelectuais e estéticos para o consumo e o entretenimento superficial, criando uma relação ilusória com a herança cultural. Durante a pandemia de COVID-19, por exemplo, Veneza experimentou uma melhoria significativa na qualidade da água de seus canais. Com a redução drástica do turismo, do tráfego de barcos e da atividade humana em geral, as águas dos canais ficaram visivelmente mais claras. Sem a movimentação constante dos barcos, menos sedimentos foram agitados do fundo dos canais, o que resultou em uma água mais limpa e transparente. Esse fenômeno foi amplamente documentado e chamou a atenção para o impacto humano no ambiente. Na Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro, também foi experimentada uma melhora significativa na qualidade da água durante a pandemia de COVID-19. Com a redução das atividades industriais, a diminuição do tráfego marítimo e a menor movimentação geral na região, houve uma queda na poluição e no despejo de resíduos, resultando em águas mais limpas, no entanto, essa melhoria foi temporária, e a situação da Baía de Guanabara voltou a se deteriorar com o retorno das atividades usuais na pós-pandemia.

O grande desafio parece então poder equilibrar a valorização do patrimônio histórico com a preservação de seus valores, evitando que se torne apenas um produto de consumo cultural. A memória tradicional, que antes era reforçada pela experiência direta e pela presença física dos objetos históricos, está sendo substituída por tecnologias que armazenam e reproduzem informação de maneira eficiente. Esse avanço pode, paradoxalmente, enfraquecer a compreensão profunda e a conexão

pessoal com o passado. O valor histórico dos edifícios e conjuntos urbanos depende da continuidade temporal e da capacidade de contar uma história que transcenda o momento presente, no entanto, com a crescente mecanização da memória e o acesso facilitado às informações, muitos perdem o contato com a linearidade e a profundidade da história. Isso levanta a questão de como construir um quadro de referência significativo para o patrimônio histórico sem o suporte da memória orgânica. A experiência estética e o prazer de apreciar o patrimônio histórico muitas vezes exigem um contato mais profundo e contemplativo, que pode ser comprometido pela saturação de visitantes e pela natureza efêmera das experiências culturais oferecidas na urbe.

A preservação de locais históricos e arqueológicos, como tumbas egípcias fechadas e grutas com arte rupestre, por exemplo é essencial devido à sua extrema fragilidade e importância cultural. Esses locais, apesar de despertarem grande interesse turístico, são altamente vulneráveis a danos irreversíveis causados pela presença de visitantes, a simples entrada de turistas pode alterar o microclima desses ambientes, elevando a umidade e a temperatura, o que acelera a deterioração de pinturas, esculturas e outros materiais delicados. Além disso, a introdução de microorganismos, como fungos e bactérias, pode comprometer a integridade das obras de arte e das superfícies, enquanto toques, pisadas e vibrações podem causar danos físicos diretos. O valor histórico e científico desses lugares é imenso, e qualquer dano pode significar a perda de informações insubstituíveis sobre civilizações antigas.

Rancière critica as formas convencionais de distribuição da sensibilidade. Ele argumenta que a arte tem o poder de desafiar e reconfigurar as hierarquias sociais, permitindo novas formas de ver e compreender. A relação entre o conceito de monumento histórico, sua preservação e o papel da arte política e anticapitalista revela contradições fundamentais no modo como a sociedade contemporânea lida com o passado e o presente. Ele argumenta que a arte possui um potencial disruptivo e que a arte não deve ser vista apenas como uma forma de representação, mas como um espaço de emancipação e reconfiguração da sensibilidade coletiva.

Enquanto a conservação de monumentos históricos visa manter uma identidade cultural e um vínculo com o passado, a arte política frequentemente desafia essa mesma identidade, sugerindo que a história que escolhemos preservar é, muitas vezes, uma narrativa dos vencedores. Ao abordar questões como a reutilização de

monumentos ou sua adaptação para novos contextos, surge o dilema de proteger o patrimônio sem torná-lo uma mercadoria ou um espetáculo.

Práticas artísticas dissensuais e ativistas, à luz de Rancière, desafiam a concepção tradicional de patrimônio ao propor uma visão crítica do capitalismo e do consumo cultural, utilizando o espaço público e urbano como meio de resistência e transformação social. A arte política anticapitalista, ao criticar o uso mercadológico da memória e dos monumentos, propõe formas alternativas de engajamento com o passado, alinhando-se à visão de Rancière sobre como as sociedades constroem suas identidades e histórias, e como esses processos podem ser mais emancipatórios.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Rancière não sustenta que a simples existência de uma obra de arte a torna automaticamente emancipadora ou voltada para a transformação social, a ideia de que todo trabalho de arte teria uma dimensão política, mas sim que a arte opera no campo do sensível, reconfigurando, ou não, modos de percepção socialmente instituídos. Pois nem toda prática artística busca diretamente desafiar desigualdades estruturais ou promover uma mudança emancipadora. Para que uma obra seja politicamente engajada no sentido estrito, outros fatores são necessários e ainda que todas as formas artísticas participem de uma intervenção sensível no mundo, isso não implica necessariamente em uma postura transformadora. A distinção entre diferentes graus de engajamento se faz importante. Nem toda arte visa explicitamente combater opressões ou desigualdades.

Existe uma pluralidade de possibilidades de práticas artísticas políticas e muitas estiveram ligadas a movimentos políticos concretos. Contudo, não há um único caminho para a arte política e a arte urbana. A diversidade dessas práticas é uma de suas maiores características e pilares, com formas variadas de expressão artística agindo em diferentes contextos e com estratégias singulares, segundo suas necessidades, meios e modos de existir.

A arte política dissensual, segundo o pensamento de Rancière, propõe um deslocamento dos consensos que sustentam as desigualdades, questionando a hierarquia das formas de poder e transformando modos de ver e sentir. Já a arte ativista, direta e confrontadora, utiliza o antagonismo e a mobilização para provocar uma resposta concreta e imediata, muitas vezes ocupando o espaço público como arena de conflito e denúncia.

Esses meios conduzem a uma análise sobre o papel da arte nos movimentos contemporâneos de resistência ao capitalismo. Ao romper com os consensos ou confrontar diretamente as estruturas de poder, as práticas artísticas podem tanto revelar contradições do sistema capitalista quanto atuar como ferramentas de luta. Práticas de intervenções urbanas podem resistir à lógica de mercado e à privatização, ao mesmo tempo que transformam a vivência das cidades; entretanto, é reconhecida a tensão existente nas práticas artísticas realizadas dentro de um sistema capitalista.

Há uma multiplicidade de ideias e práticas que permitem uma vasta gama de intervenções e respostas diante das desigualdades e crises contemporâneas, e outros caminhos são feitos e reconfigurados a partir de problemáticas sociais e econômicas em mutação num mundo marcado por profundas tensões e estímulos capitalistas. Com os exemplos autorais aqui presentes e também de outros artistas procurei, além de compor um breve memorial de alguns destes trabalhos, exemplificar práticas na ocupação coletiva e artística da cidade contra a necropolítica, em oposição a esta lógica de morte imposta pelas políticas de exclusão e controle e evidenciando a ressignificação do espaço urbano como território de vida, contestação e criação.

REFERÊNCIAS

- 28 DE MAIO, COLETIVO. O que é uma ação estético-política?(um contramanifesto). **Vazantes**, Fortaleza, v.1, n. 1, 2017.
- BEY, Hakim. T.A.Z. **Zona autônoma temporária**. São Paulo: Conrad, 2011.
- BUTLER, Judith. Levante. *In*: DIDI-HUBERMAN, G. (org.). **Levantes**. São Paulo: SESC, 2017.
- BUTLER, Judith. **Rethinking vulnerability and resistance**. Durham: Duke University Press, 2016.
- BUTLER, Judith. **Corpos em aliança, política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 2018.
- BASBAUM, Ricardo. Performance a questão da autoria. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 24, 2014.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: L&PM Editores, 2014.
- BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BERENSTEIN, Jacques, Paola (org.). **Apologia da deriva**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- CERTAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.
- CESAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1978.
- CHOAY, Françoise. **Alegoria do património**. Lisboa: Edições 70, 2014.
- FERNANDES, Thiago. **Atrocidades Maravilhosas e Tupinambá Lambido**: 20 anos de arte e mídia táctica com lambe-lambes no Rio de Janeiro. Disponível em: Site Nuvem Crítica. nuvemcritica.com. 2019. Acesso em: 08 out. 2024
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N-1 edições, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.
- FISHER, Ernest. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1982.
- FILGUEIRAS, Mariana. Mostra resgata bandeiras originais de Oiticica, Scliar e Vergara e refaz 'happening' histórico de 1968. **O Globo**, Rio de Janeiro, 3 out. 2014.
- FRASER, Nancy. **Fortunes of feminism**: from state-managed capitalism to neoliberal crisis. Estados Unidos: Verso Book, 2013.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HOOKS, bell. **Ain't I a woman**: black women and feminism. Estados Unidos: South and Press, 1981.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

HOROWITZ, Greg M. Public art/public space: the spectacle of the tilted arc controversy. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 54, n. 1, 1996.

JOURDAN, Camila. **2013, memórias e resistências**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2018.

LEE, Pamela M. **On the holes of history**: Gordon Matta-Clark's work in Paris. Cambridge: The MIT Press, 1998.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Nebli, 2016

LORDE, Audre. **Sister outsider**: essays and speeches. Estados Unidos: Crossing Press, 1984.

MATOS, Maria Antonia Pinto de. **Museu Nacional do Azulejo**. Lisboa: Quidnov, 2011

MBEMBE, Achille. Bodies as borders. **From the european South**, Italy, v. 4, 2019.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 32, 2016.

Mc Robbie, Angela. The aftermath of feminism: gender, culture and social change. Reino Unido: Sage Publications, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

MESQUITA, Marcelo; VALIENGO, Guilherme. **Cidade Cinza**. São Paulo: [s.n.], 2012.

MOUFFE, Chantal. Artistic activism and agonistic spaces. **Art & research**, v.1, n. 2, 2007.

PROVASI, Beatriz. **"Olha eu aqui de novo!"** A tomada das ruas em 2013 e sua poesia inesgotável. Rio de Janeiro: Editora Nômade, 2023.

PURCELL, Mark. Le droit à la ville et les mouvements urbains contemporains. **Rue Descartes**, v. 1, n. 63, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível, estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. O destino das imagens. **Contraponto**, Rio de Janeiro, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. São Paulo: Editora 34, 2019.

RANCIÈRE, Jacques; Bassas, Javier. **As palavras e os danos**: diálogo sobre a política da linguagem. Trad. Lílian do Valle, SOFIE.ed . São Paulo: Editora 34, 2024.

REZENDE, Renato; SCOVINO, Felipe. **Coletivos**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

SANTOS, Milton. Meio técnico-científico e urbanização e O retorno do território. *In*: SANTOS, Milton. **Da Totalidade ao lugar**. São Paulo: Edusp, 2005. p. 119-136.

SMITH, Neil. **The new urban frontier**: gentrification and the revanchist city. London: Routledge, 2002.

SMITH, Neil. **The new urban frontier**: gentrification and the revanchist city. London: Verso Book, 1996.

SZANIECKI, Barbara Peccei. **O cartaz político**: poder e potência. Dissertação (Mestrado) - PUC, Rio de Janeiro, 2005.

WEST, James. **The representation of the people**: politics and art in contemporary culture. Reino Unido: IB Tauris, 2010.

VALLE, Lílian do. **Sobre a cidade, cidades, sujeitos**: levantes. Rio de Janeiro: [s.n.], 2022.

VOGLER, Alexandre. Atrocidades Maravilhosas: ação independente de arte no contexto público. **Arte e ensaio**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 8, 2001.

ZUKIN, Sharon. **The culture of cities**. London: Blackwell Publishers, 1995.