

**Pilar Pinheiro Sanches**

**ARTE PÚBLICA e POLÍTICA:**

Desejo de democracia?

**Brasília**

2018



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

## **ARTE PÚBLICA e POLÍTICA:**

Desejo de democracia?

Pilar Pinheiro Sanches

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração em Teoria e História da Arquitetura.

Orientador: Prof. Dr. Miguel Gally de Andrade

**Brasília**

2018



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

Dissertação de Mestrado submetida à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília – UnB, como parte dos requisitos necessários à obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração “Teoria, História e Crítica”.

Pilar Pinheiro Sanches

## **ARTE PÚBLICA e POLÍTICA:**

Desejo de democracia?

Banca examinadora no exame de defesa de dissertação:

---

Prof. Dr. Miguel Gally de Andrade (Presidente – FAU/UnB)

---

Prof. Dr. Ana Elisabeth de Medeiros – (FAU/UnB)

---

Prof. Dr. Daniel Hora (Examinador externo – Instituto de Artes/UFES)

---

Prof. Dr. Elane Ribeiro Peixoto (Suplente – FAU/UnB)

Brasília

2018

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente, agradeço ao Professor Dr. Miguel Gally de Andrade pela orientação deste trabalho, por ter confiado e apoiado minha proposta de investigação desde seu início. Por meio dele, aproveito para agradecer também toda a comunidade do Programa de Pesquisa e Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília.

Agradeço aos colegas de trabalho do Iphan e à Biblioteca Aloísio Magalhães e seu pessoal por todo o suporte dispensado à viabilidade do desenvolvimento desta pesquisa.

A todas as pessoas que contribuíram para a execução dessa dissertação e à banca examinadora pela atenção e contribuição dedicadas à realização deste estudo.

E, por último, agradeço à minha família. Meus pais, Fatima e Uébio, minhas irmãs, Paloma e Gabi, e Fabiano, cujo apoio foi indispensável à concretização dessa dissertação.

Muito obrigada!

## RESUMO

Esta dissertação apresenta uma reflexão a respeito das obras de arte pública atuais, investigando o que comunicam, seus processos e sua relação com a política. Por meio da análise de algumas obras escolhidas, discutem-se definições para essa prática, avaliando se nela existe um desejo por democracia. Entendemos que a arte pública, cuja denominação ainda causa alguma controvérsia, é desse modo denominada devido à relação específica que estabelece com o público. As obras discutidas neste trabalho mostram que a arte pública realizada no Brasil a partir dos anos 2000 opera através de um modelo de eficácia estética, no qual são suspensas as relações entre as produções das formas de arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado, constituindo-se, assim, como arte crítica por questionar, principalmente, a própria atividade. Assim, compreendemos que o desejo de democracia presente na arte pode ser percebido mediante a transparência de seus processos, a mobilização que as obras provocam e de sua condição colaborativa.

**Palavras-chave:** Arte Pública. Democracia. Estética. Política.

## **ABSTRACT**

This monograph presents a reflection about the current works of public art, investigating their messages, processes and relationship with politics. Through the analysis of some selected pieces, definitions for this practice are discussed to evaluate if there is in it a wish for democracy. It is understood that public art, a term that still causes some controversy, denotes the specific relationship established with the audience. The works of art analyzed in this study indicate that the public art generated in Brazil since the year 2000 operates through a model of aesthetic efficiency. The relationships between the production of the art forms and the production of a particular effect on a particular public are replaced by a critical art that questions primarily the activity itself. Hence, it is possible to conclude that the wish for democracy present in art can be perceived in the transparency of its processes, the mobilization that they promote and their collaborative aspect.

**Keywords:** Aesthetics. Democracy. Politics. Public Art.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - "Monumento Mínimo", Néle Azevedo, desde 2001.	16
Figura 2 - "Ponte Bezerra Da Silva", Coletivo Transverso, Brasília, 2012.	16
Figura 3 - "Confio", Daniel e Élide Lima, Esplanada dos Ministérios - Brasília, 2016.	17
Figura 4 - "Monumento À Catraca Invisível", Grupo Contrafilé, Largo Do Arouche - São Paulo, 2004.	17
Figura 5 (a, b, c) - Pesquisa Plástica Monumento Mínimo “Monumentos, Memórias”, Néle Azevedo. Galeria Cândido Portinari - UERJ - 2ª Bienal da UNE, RJ, fev/2001	37
Figura 6 - Pesquisa Plástica do Monumento Mínimo - Esculturas em Resina Cristal, Néle Azevedo. Ruas de Florianópolis, SC, 2001.	38
Figura 7 - Pesquisa Plástica do Monumento Mínimo - Duas figuras de mulheres fundidas em ferro, Néle Azevedo. Capela Do Morumbi, Sp, 1999.	38
Figura 8 – “Monumento Mínimo”, Néle Azevedo (de cima para baixo) Kyoto, Brasília, 2003.	40
Figura 9 – “Monumento Mínimo”, Néle Azevedo. Detalhe; Chamberlain Square, Birmingham, Inglaterra. 2014.	42
Figura 10 – “Monumento Mínimo”, Néle Azevedo. Berlim; Havana. 2009; 2002.	43
Figura 11 – “Bilaterais”; “Relevos Espaciais”. Hélio Oiticica. 1959.	48
Figura 12 - Programa Ambiental – “Tropicália”. Hélio Oiticica, 1967.	49
Figura 13 – “Confio”, Daniel E Élide Lima, Brasília, 2016.	59
Figura 14 – “Pets”; “Vamos Tirar o Planeta Do Sufoco”. Attack. São Paulo, 2008; 2012.	62
Figura 15 - "Espaço Destinado À Poesia", Coletivo Transverso. Desde 2013.	64
Figura 16 - <i>Video Mapping</i> , Coletivo Coletores. 2016.	65
Figura 17 - Equipamento Audiovisual Adaptado a Triciclo, “Suaveciclo”, Vj Suave. desde 2009.	65
Figura 18 - "O Céu Nos Observa" (Foto Tirada Do Satélite), Daniel Lima. São Paulo, 2010.	66
Figura 19 - "Infinito Magenta" (vista do chão e detalhes foto do satélite), Andrea Tomie, Obra "O Céu Nos Observa", Daniel Lima. São Paulo, 2010	82

Figura 20 - "O Buraco Da Fechadura" (Vista Do Chão E Detalhes Da Foto Do Satélite), Projeto Matilha - Fabiana Prado E Geandre Tomazzini, Obra "O Céu Nos Observa", Daniel Lima. São Paulo, 2010.	83
Figura 21 - "Suaveciclo" (Interações), Vj Suave. Desde 2009.	87
Figura 22 - Intervenções Na Placa Da Ponte Honestino Guimarães. 2016.	104
Figura 23 - Intervenções Na Placa Da Ponte Honestino Guimarães. 2016.	105
Figura 24 - "Monumento à Catraca Invisível", Grupo Contrafilé (gestão). Largo do Arouche, São Paulo, 2004.	121
Figura 25 - Assembleia Pública de Olhares; Integrantes do Grupo Contrafilé vestidos com uniformes de garis para instalar a catraca no Largo do Arouche; <i>slogan</i> Prefeitura de São Paulo e <i>slogan</i> "Programa para a Descatracalização da Própria Vida"; Manifestantes queimando uma catraca em frente ao prédio da Fuvest.	123
Figura 26 - Quadrinhos, cartunista Laerte; Jornalista critica tema de redação e vice-diretora responde	125



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>1 ARTE PÚBLICA: DEFINIÇÕES E ASCENDÊNCIAS</b>	<b>15</b>
1.1 Por que “arte pública?”	19
1.2 Ascendências	22
1.3 O que é arte pública? Algumas definições: Marcel Duchamp, José Pedro Regatão e Hilde Hein	29
1.4 Hélio Oiticica e a Herança Ambiental	46
<b>2 ARTE PÚBLICA E PROCESSO: TECNOLOGIAS E REDES</b>	<b>63</b>
2.1 Tecnologia e sociedade	67
2.2 Arte em Redes Sociais: da arte postal à internet	72
2.3 Formatividade	79
2.4 Arte pública e tecnologias: operando como vírus e gambiarras	86
<b>3 O ALCANCE POLÍTICO DAS OBRAS DE ARTE PÚBLICA</b>	<b>93</b>
3.1 Terrorismo Poético: arte como crime e busca de liberdade	95
3.2 Reproduzindo ou desarticulando hegemonias	108
3.3 Política da arte e emancipação intelectual no regime estético	114
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>130</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>134</b>

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação parte do interesse em compreender algumas das intervenções artísticas que vêm ocorrendo nos espaços de cidades do Brasil desde o ano 2000 até os dias atuais. Diante da diversidade de obras que podemos encontrar nesse universo artístico contemporâneo, objetiva-se investigar o que são essas práticas, como se constituem, e se elas, pensadas como arte pública, comunicam um desejo por democracia.

Durante as últimas três décadas, diferentes e novas formas de cooperação e de participação social ganharam visibilidade, vivenciando-se um compartilhamento entre esse tipo de estratégia e as experiências criativas vindas dos domínios da arte e da cultura. Dentro dessa prática de arte, as intervenções podem ser diversas: constituir-se de estênceis, objetos disponibilizados no espaço público; performances; ações programadas via *web* e redes sociais; videoprojeções; entre outras. Cada uma delas possui processos diferentes de criação, planejamento, produção, execução, registro e divulgação. Ações simultâneas são planejadas em rede, às vezes em cidades e estados diferentes do Brasil. Dessa maneira, percebemos que, nos dias atuais, ideias circulam livremente, facilitadas pelas redes disponibilizadas através da internet. E artistas constroem uma linguagem de intervenções facilmente multiplicáveis por outras pessoas, como a criação e a colagem de cartazes e de lambe-lambes.

Por outro lado, até mesmo a arte, em meio à apropriação da cultura pelo mercado no contexto da sociedade de consumo, tende a uma absorção pelo modelo do capitalismo pós-fordista, que evolui e parece se apropriar de qualquer iniciativa que deseje desarticular seus mecanismos. Nesse sentido, as estratégias de *marketing* parecem haver absorvido propostas semelhantes às das chamadas artes interativas/de participação ao seu conteúdo, e interferem em nosso cotidiano utilizando formatos parecidos com os das artes, mas nem sempre deixando claro o conteúdo mercadológico que detêm. Em meio ao constante avanço do mercado sobre a arte e da tentativa de adquirir cada vez mais repertórios ao seu alcance, como a entrada, por exemplo, do grafite no circuito dos museus, vemos, ao mesmo tempo, outras iniciativas que optaram por sair do ambiente dos museus e partir para a atuação nas ruas e nos espaços públicos. Portanto, levando em consideração o espaço das cidades, percebemos que há propostas tanto com finalidades mercantis, utilizando e oferecendo formas interativas e

conviviais comuns às práticas artísticas de hoje<sup>1</sup>, como há também diversas iniciativas de artistas buscando atuar criticamente nesses espaços.

Ao mesmo tempo, existe atualmente dentro da arte uma espécie de modelo que se afirma como arte crítica, fundamentado em mostrar estigmas de dominação e ridicularizar ícones reinantes, como se a arte nos tornasse revoltados ao mostrar fatos revoltantes ou nos transformasse em oponentes do sistema ao se negar como elemento desse mesmo sistema. Esse modelo continua sendo referência tanto para a produção, quanto para os julgamentos das obras contemporâneas. Dentro da grande variedade das produções artísticas atuais é possível perceber que existe um desejo de politizar a arte, mas aliado à incerteza sobre o que é a política e o que a arte faz.

Poderia a arte pública atual ter sido absorvida pelo modelo da máquina capitalista, que evolui e parece se apropriar de qualquer iniciativa que deseje desarticular seus mecanismos? Seria ela uma mera repetição de um modelo de arte crítica? Ou seria ainda uma prática que coloca a democracia como um de seus interesses e problematizações?

Por exemplo, como podemos entender as obras descritas a seguir: renomear uma ponte de Brasília, antes Costa e Silva, para Bezerra da Silva (“Ponte Bezerra da Silva”, Coletivo Transverso, Brasília, 2012 – figura 2, p. 16); instalar uma catraca em um pedestal do Largo do Arouche, em São Paulo, cujo busto havia sido roubado, e homenageá-la como um “Monumento à Catraca Invisível” (Grupo Contrafilé, São Paulo, 2004 – figura 4, p. 17); dispor pequenas estátuas de gelo derretendo em centros de cidades (“Monumento Mínimo”, Néle Azevedo, várias cidades, desde 2001 até os dias atuais); e ainda instalar um telefone feito de barbante e copos de plástico em um muro construído na Esplanada dos Ministérios durante a votação do *impeachment* de Dilma Roussef (“Confio”, Daniel e Élide Lima, Brasília, 2016 – figura 3, p. 17).

Dessa maneira, perante a diversidade de ações que podemos encontrar dentro desse universo artístico, a escolha do tema desta pesquisa partiu do interesse de compreender melhor as mais recentes intervenções no espaço urbano e o modo de atuar desses artistas. A

---

<sup>1</sup> Já faz algum tempo que as estratégias de *marketing* se valem da proposta de transformação do público em artista/participante. No ano de 2009, a T-Mobile, grande empresa alemã de telefonia móvel, promoveu uma mobilização em Trafalgar Square, em Londres, com mais de 13 mil pessoas. Enviou via celular uma mensagem que convidava as pessoas a comparecerem à praça com data e hora marcadas. O que aconteceria não foi revelado, foi dito apenas que seria mais um dos famosos *flashmobs* realizados pela empresa. No momento do acontecimento, foi distribuída grande quantidade de microfones aos presentes e assim se deu provavelmente o maior karaokê da história. O evento contava com um telão que transmitia simultaneamente imagens do público cantando na praça e, considerando que cada microfone possuía frequência própria, era possível unir a imagem com a voz de quem era filmado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=orukqxeWmM0>. Acesso em: 31/10/2016.

expectativa é entender duas características principais que serão analisadas ao longo dos capítulos: os processos criativos e de produção dessas intervenções e seus desdobramentos nas relações que criam com as pessoas (participantes) e com os espaços das cidades.

Considerando a atuação no espaço urbano, essas iniciativas procuram orientar sua produção para a vida cotidiana, buscando a conquista de um espaço fora daqueles usuais ou tradicionais no mundo da arte. É preciso deixar claro, desde já, que quando aqui nos referimos à ideia de coletivo ou coletividade não queremos restringir as intervenções que serão estudadas àquelas realizadas somente por denominados “coletivos de arte”, mas ter a consciência de que o modo de fazer desses artistas envolve um tipo de colaboração e uma abertura à participação que tornam o trabalho de arte um trabalho coletivo por excelência.

As diferentes maneiras em que essa dimensão coletiva se forma serão aqui discutidas. A metodologia que utilizaremos será analisar algumas obras de arte pública escolhidas e, a partir delas, debater os conceitos que passarão a servir de referência teórica do trabalho, explorando seus limites.

Além disso, buscaremos entender o sentido, a importância e o alcance político dessas práticas coletivas. É importante deixar claro que, nessa perspectiva, a pergunta desta pesquisa sobre desejo de democracia segue a ideia que Jacques Rancière tem sobre a própria política, como algo empenhado em atualizar o princípio de igualdade como ponto de partida para alimentar as lutas de natureza política, e não um objetivo que obrigatoriamente tenha que ser alcançado. Ou seja, não se trata de um projeto político, mas sim de identificar o ideal, a expectativa, a discussão e/ou a busca de realização da democracia.

A expectativa é que essa dissertação possa investigar as obras de arte pública sob o aspecto do desejo de democracia, e assim contribuir com as produções acadêmicas que têm como tema o espaço das cidades, a cultura e as artes em geral, além de dar visibilidade às novas produções que movimentam as cidades atualmente, considerando que desempenham um importante papel político para a sociedade nos dias de hoje.

Para melhor expor os objetivos comentados anteriormente, estruturaremos esta dissertação em três capítulos, cada um deles com suas respectivas partições.

O primeiro capítulo se inicia com o obstáculo preliminar da pesquisa: como denominar as obras que escolhemos investigar? Discutida essa controvérsia na primeira parte, constataremos que esse tipo de prática vem sendo discutida com mais regularidade no meio acadêmico sob a denominação de “arte pública”. Em seguida, abordaremos algumas ascendências associadas à arte pública, tais como o movimento Arts and Crafts, que irrompeu

na segunda metade do século XIX, na Grã-Bretanha. Também analisaremos a obra “Monumento Mínimo” (desde 2001 até os dias atuais), de Néle Azevedo, como exemplo paradigmático que auxilia o entendimento e o debate das definições de arte pública. Chegaremos, finalmente, à explicação do porquê chamar essa arte de “arte pública”: devido à relação específica que estabelece com o público. A última parte desse capítulo analisará a ligação que as obras atuais possuem com os “Programas Ambientais” do artista Hélio Oiticica, ou seja, o fato de privilegiarem os processos dentro da arte, assunto que será aprofundado no capítulo seguinte. Ao mesmo tempo, mostraremos que seus programas eram dotados de uma dupla função, tendendo a um característico “inconformismo estético” que, através de suas “vivências” demonstrava um desejo de mudança social.

No segundo capítulo, analisaremos principalmente os processos de realização das obras de arte pública e suas relações com as novas tecnologias e as redes disponibilizadas pela internet. Inseridos no contexto da sociedade digital, em que a possibilidade de compartilhamento instantâneo e em escala global outorga a quem detém a informação um poder antes inimaginável, a informação passa a possuir maior valor e importância. E qual seria, portanto, a finalidade de se utilizar essas ferramentas? Veremos que novas produções de arte pública privilegiam a participação do espectador na criação da obra de arte, mas também se envolvem com a divulgação, distribuição e disponibilização de informação e de ideias, técnicas e trabalhos que produzem. Para Prado (2003, p. 16), nesse contexto, artistas atuam em redes como “poetas da conexão”, cujo interesse se volta, na verdade, para a formação de estruturas coletivas dentro da arte. Também nesse capítulo, entenderemos o processo de criação da obra de arte sob o conceito da “formatividade”, elaborado por Pareyson (1993, 2001), cujo fazer, enquanto faz, inventa o próprio modo de fazer. São processos sujeitos à imprevisibilidade, potencializados pela participação dos espectadores na criação da obra.

No último capítulo, discutiremos o alcance político das obras de arte pública, investigando se nelas é possível encontrar um desejo de democracia. Primeiramente, realizaremos uma análise da obra “Ponte Bezerra da Silva”, sob o viés do Terrorismo Poético (TP), conceito elaborado por Bey (2003), teórico do anarquismo muito influente no meio artístico desde os anos 1990. Sob a sua visão, o TP deve ser algo como um choque estético que desperte emoções profundas e seja capaz de mudar a vida de alguém, mas sem buscar realizar nenhum tipo de revolução. Por outro ângulo, práticas artísticas nos espaços das cidades podem ter resultados totalmente imprevisíveis, inclusive despertar reações de antagonismo e de disputa entre grupos. Pelo ponto de vista de Mouffe (2013), ao atuarem em

um terreno que não é neutro, o da arte, as obras participam de um mundo comum, que é sempre resultado de uma composição hegemônica. E é nesse sentido que elas possuem um potencial político: trabalhando sempre no caminho da reprodução ou desarticulação de uma dada hegemonia. E considerando que a disputa é a condição para a manutenção da política, práticas artísticas terminariam por executar um papel fundamental. Por último, analisaremos a obra “Monumento à Catraca Invisível”, que será investigada como mais um exemplo paradigmático das obras de arte pública, desta vez representando a transparência de seus processos. Segundo o modelo de eficácia estética de Jacques Rancière, entendemos que a arte pública opera por uma suspensão da relação estabelecida entre as produções das formas de arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado, constituindo-se, assim, como arte crítica por questionar, principalmente, a própria atividade. Além disso, examinaremos o efeito dessas obras sobre a construção de subjetividades, que aponta para um tipo de reconstrução política que é possível à arte realizar.

## 1 ARTE PÚBLICA: DEFINIÇÕES E ASCENDÊNCIAS

Como entender as obras de arte pública atuais? Percebendo que elas se apresentam a partir de formatos muito diversos, buscaremos compreender, neste capítulo, a partir do estudo da história e teoria da arte, de que maneira os processos artísticos foram sendo modificados até se chegar à nova relação configurada atualmente entre artista, obra e espectador. Observando as obras atuais, é possível identificar que uma profunda mudança foi operada nessa tríade ao longo do tempo, com um distanciamento cada vez maior da obra de arte como um objeto de contemplação; do artista, de seu papel de gênio criador; e do espectador, em relação à audiência inativa, passiva ou meramente receptora. Com isso em vista, nessa etapa do trabalho investigaremos as ascendências dessa arte, os resultados da pesquisa estética desenvolvida ao longo do século XX, o que auxiliará na determinação de algumas definições de arte pública, e o processo particular que a arte no Brasil desenvolveu durante a segunda metade do século XX, principalmente dentro dos “Programas Ambientais” de Hélio Oiticica, que guardam estreita semelhança com o objeto de estudo aqui analisado.

Novas formas de produção artística, cooperação e participação social ganharam visibilidade dentro da arte pública da atualidade. Hoje, por meio da internet, ideias circulam livremente e artistas constroem uma linguagem de trabalho facilmente multiplicável por qualquer pessoa, como a criação e colagem de cartazes e de lambe-lambes, apropriações, manifestações lúdicas, etc. Cada intervenção possui processos diferentes de criação, planejamento, produção, execução, registro e divulgação. Também podem ser constituídas de formas diversas: estênceis, objetos disponibilizados nos espaços das cidades, performances, videoprojeções, ações programadas via *web* e redes sociais em cidades e estados diferentes do Brasil, entre outras.

Nessa vertente de arte, que neste trabalho denominamos “arte pública”, a ação e a experiência artística — o processo — são mais importantes do que a permanência e o resultado final, um objeto artístico.

É o caso de algumas obras que veremos a seguir, que podem ser compreendidas a partir dessa reflexão: inúmeras estátuas de gelo, confeccionadas em conjunto com voluntários locais, expostas preferencialmente em locais de grande circulação de pessoas nas cidades (“Monumento Mínimo”, Néle Azevedo, desde 2001 - figura 1); a “renomeação” da Ponte Costa e Silva, justapondo o nome “Bezerra da Silva” a original, com a justificativa de ser a personalidade do sambista mais adequada a receber uma homenagem do povo brasileiro do

Figura 1 - "Monumento Mínimo", Néle Azevedo, desde 2001.  
Fonte: <https://www.neleazevedo.com.br/galeria-monumento-minimo>



Figura 2 - "Ponte Bezerra da Silva", Coletivo Transverso, Brasília, 2012.  
Fonte: foto por Luiz Filipe Barcelos / Reprodução, G1 – Globo.com





Figura 3 - "Confio", Daniel e Élica Lima, Esplanada dos Ministérios - Brasília, 2016.  
Fonte: <https://www.flickr.com/photos/125537654@N04/sets/72157665079192863>



Figura 4 - "Monumento à Catraca Invisível", Grupo Contrafilé, Largo do Arouche - São Paulo, 2004.  
Fonte: MUSSI (2012, p. 205)



que o presidente do Brasil à época da ditadura militar (“Ponte Bezerra da Silva”, Coletivo Transverso, Brasília, 2012 – figura 2); um telefone constituído por copos de plástico e barbante, instalado no muro erguido na Esplanada dos Ministérios, em Brasília, à época da votação do *impeachment* da então presidente Dilma Roussef (“Confio”, Daniel e Élide Lima, Brasília, 2016 - figura 3); uma catraca erguida acima de um pedestal a fim de inaugurar o “Programa pela Descatracalização da Própria Vida” a partir da celebração do “Monumento à Catraca Invisível” (“Monumento à Catraca Invisível”, Grupo Contrafilé, São Paulo, 2004 – figura 4).

Esse tipo de obra, chamada aqui de “arte pública”, possui caráter efêmero na forma de programas e similares e começou a ser mais intensamente realizado no Brasil, nos Estados Unidos e também na Europa a partir dos anos 1970. Para Paim (2009, p. 63), na América Latina, essas intervenções receberam um impulso especial ao longo dos anos 1980, em decorrência de alguns fatores históricos, sociais, políticos e econômicos, tais como a retração do mercado (desestímulo ao trabalho solitário e voltado para galerias) e o fim das ditaduras militares na América Latina e subseqüentes movimentos de redemocratização. Além disso, vieram à tona várias microassociações que serviram de base para a formação de organizações representativas, como exemplos de ação colaborativa. Somado a isso, houve ainda o agravamento da crise econômica nos países latino-americanos e o sucateamento das instituições públicas que deveriam contemplar a cultura. Por outro lado, houve incremento na implantação de disciplinas que fomentavam a convivência e possibilitavam a crítica dentro dos cursos de artes. Ainda, deve-se considerar como fator importante nesse contexto as outras formas de sociabilidade que surgiram com a aceleração e a simultaneidade das comunicações, com a flexibilização do trabalho e a globalização econômica.

Para Regatão (2015), a arte pública questiona as características do monumento público tradicional, a sua forma e função, e o lugar do espectador, convocando novos modelos fundados na pesquisa estética desenvolvida durante o século XX. Um dos aspectos que melhor caracteriza essa arte é uma condição particular, que se estabelece no modo de criação da obra. Nesses trabalhos artísticos, a relação do público com o trabalho de arte não se estabelece como se ele se comportasse apenas como audiência receptora. O público se torna agente transformador e parte do processo criativo, integrando, dessa maneira, a criação coletiva da obra de arte. No Brasil, essa interação entre público e obra ganha uma narrativa própria com aspectos especiais, devido às vanguardas e, principalmente, às propostas

vivenciais disponibilizadas pelos “Programas Ambientais” de Hélio Oiticica, ou os objetos relacionais de Lygia Clark.

Mas quanto ao termo “arte pública” propriamente dito, pode-se dizer que esse conceito não atingiu um consenso generalizado, embora exista uma inclinação para denominá-lo dessa forma. Seu uso ainda não foi afirmado plenamente e há controvérsias a respeito de como deve ser empregado. Iniciaremos a pesquisa, portanto, examinando o primeiro obstáculo encontrado para o seu desenvolvimento: como nomear as obras que escolhemos investigar? Se ainda há discordância a respeito da maneira de nomeá-las, isso quer dizer que o tema se constitui um espaço ainda aberto à discussão.

Apresentaremos, primeiramente, o percurso trilhado para delimitar uma denominação para a prática que é objeto de nossa investigação.

### **1.1 Por que “arte pública”?**

Apesar de autores como José Alves (2008, p. 5) e Regatão (2015, p. 67) afirmarem, respectivamente, que a polêmica em torno do termo “arte pública” já está terminada e que existe atualmente plena aceitação dessa expressão no meio acadêmico, uma investigação em torno da literatura disponível sobre esse tipo de prática dá testemunho de que ainda há bastante discussão sobre como devemos denominá-la. Na verdade, há uma grande variedade de termos diferentes que são empregados para nomear “arte pública” e a maioria das publicações não elabora uma discussão sobre as motivações para denominá-la de uma ou de outra maneira. Por exemplo, pela recorrência, os termos que aparentemente seriam mais pertinentes à denominação dessas obras, seriam “arte pública” e “arte urbana”. Mas quando abordamos o termo “arte pública”, é comum que se pense, primeiramente, em obras como monumentos e esculturas dispostos nos espaços das cidades, de caráter permanente. Isso é devido ao fato do termo ter servido para denominar esse tipo de obra atualmente e em outros momentos da história. Ou seja, uma visão bastante pragmática e estreita a respeito dessa denominação considera que são arte pública as obras instaladas por entidades públicas, em espaços públicos, custeadas com recursos públicos. E, por sua vez, frequentemente a denominação “arte urbana” leva a pensar, exclusivamente, em expressões ligadas ao pixo<sup>2</sup> ou ao grafite.

---

<sup>2</sup> Pixo é um termo que foi criado no Brasil e refere-se a inscrições e/ou grafias urbanas. Fora do país, o termo grafite é utilizado tanto para as inscrições como para desenhos ou outras expressões realizadas nos espaços das cidades.

Desse modo, como poderíamos denominar essas obras se, à primeira vista, nenhuma das duas expressões reflete exatamente o objeto que buscamos investigar? Como englobar a explosão de projetos não tradicionais desenvolvidos nas últimas décadas? A falta de clareza que é percebida no momento em que se busca um conceito para defini-las indica certa falta de delimitação e afirmação do campo teórico dessas artes. Mas se isso de algum modo parece negativo à primeira vista, será possível compreender também que essa falta de definição integra a própria natureza desses processos artísticos dos quais tratamos.

Ilustrando essa condição, encontramos no projeto Arte/Cidade de São Paulo (1994-2002), a escolha por utilizar outra expressão, “intervenção no espaço público”, para se referir a esse tipo de atuação artística. Assim, buscando conhecer de que maneira essas propostas são denominadas pelos artistas, podemos encontrar uma grande variedade de designações. O artista Eduardo Srur, por sua vez, criou uma empresa especializada no planejamento e produção do que ele denomina como “intervensões urbanas”<sup>3</sup>. Brígida Campbell, integrante do grupo “Poro”, expõe em seu livro “Arte para uma cidade sensível” (2015, p. 19), uma grande variedade de nomes que essas obras podem apresentar, entre eles: intervenção urbana, arte pública, arte participativa, arte colaborativa, arte relacional, arte contextual, situações, intervenções, etc.

Continuando o processo de aproximação ao tema, percebe-se que a maioria da literatura produzida externamente ao ambiente acadêmico denomina tais propostas preferencialmente como “arte urbana”. Diversos livros foram publicados trazendo essa nomenclatura, inclusive “*Trespass: história da arte urbana não encomendada*” (MCCORMICK et al., 2010). Também de acordo com essa inclinação, a dissertação de mestrado de Alessandra de Mello Simões Paiva (2014) dá preferência ao uso do nome “arte urbana”, ao mesmo tempo que rejeita a utilização do termo “arte pública”, por dois motivos: primeiro porque o termo serviu inadequadamente para definir obras que surgiram em oposição à arte confinada dos espaços privados, como museus e galerias, durante o século XIX<sup>4</sup>; e, em segundo lugar, por causa de sua ligação com o caráter legitimador e os valores elitistas da mesma época, que nada têm a ver com a arte pública atual. Da mesma maneira, Pallamin (2000), professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de

---

<sup>3</sup> A empresa Attack foi criada pelo artista Eduardo Srur em 2008. Para mais informações a respeito do seu trabalho, acessar: <http://www.attack.art.br>

<sup>4</sup> A autora esclarece ser inadequado utilizar o termo “público”, porque essa arte que surgiu em oposição às obras realizadas para os museus no século XIX situava-se nos espaços das cidades, mas não se relacionava com o público e se constituía como um objeto imposto a ser contemplado.

São Paulo (FAU-USP), também preferiu nomear seu livro como “Arte Urbana. São Paulo: Região Central (1945-1998). Obras de caráter temporário e permanente”.

Portanto, dentro das discussões que permeiam a determinação de um termo para essa arte, há uma vertente que defende o uso do termo “arte urbana” para denominá-la, já que a arte pública representa um tipo de obra que historicamente esteve associada a acontecimentos e celebrações da história oficial que nada tem a ver com as aspirações da arte pública atual. Moassab (2003), inclusive, revela em sua dissertação de mestrado que o termo “arte pública” vem sofrendo certo desgaste por ser confundido, de forma simplória, com projetos de revitalização urbana, o que faz com que seja combatido por alguns autores no meio acadêmico.

No ambiente acadêmico, percebe-se que o termo “arte pública” é o mais difundido, ainda que dentro dos estudos teóricos sobre o tema, o uso dos termos “arte pública” e “arte urbana” apareçam de forma indiscriminada. Certos autores utilizam os dois termos no mesmo trabalho sem ocupar-se de distingui-los, defini-los ou diferenciá-los. Por exemplo, no livro supracitado de Pallamin (2000), cujo título indica o termo “arte urbana”, a expressão “arte pública” aparece algumas vezes ao longo do texto sem explicação da diferença entre os dois. Igualmente, a revista *Convocarte*, publicada pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) e pelo Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), traz como tema de sua primeira edição a “Arte Pública”. No entanto, alguns artigos integrantes da revista chamam de “arte urbana” as obras sobre as quais discorrem. E o contrário também é muito frequente. Textos sobre “arte pública” apontam o termo “arte urbana” sem manifestar nenhum esclarecimento ulterior.

Nesse contexto, importa manifestar que, dentro dessas produções, não há discussão disponível sobre o porquê dessas obras serem denominadas de uma maneira ou de outra. Tal indefinição certamente é justificada pelo fato da investigação no campo da história da arte pública ter sofrido algum crescimento somente nas últimas décadas do século XX, e os trabalhos que tratam sobre o tema incidirem essencialmente em estudos de caso, resultando em um campo no qual há poucas referências que discutam problemas e conceitos de uma teoria dessa arte, que aos poucos se afirma e aqui buscamos debater, conforme Abreu (2015, p. 14) esclarece a seguir:

A história da Arte Pública é um lugar cego no âmbito do seu estudo, e se é verdade que desde as últimas décadas do século XX a investigação sobre este segmento de produção artística tem conhecido um desenvolvimento notável na bibliografia anglo-saxónica e mais recentemente, em castelhano e até em português, os trabalhos têm incidido essencialmente sobre estudos de caso, desde obras, projetos ou intervenções

autorais, para se estender, nos contributos mais interessantes, a programas de regeneração urbana ou de participação comunitária, onde são analisadas sobretudo as linguagens plásticas, as estratégias de produção artística e, por vezes, as tensões causadas pela recepção pública das obras, sendo assim residuais os trabalhos sobre os problemas e os conceitos de uma teoria da Arte Pública, que globalmente está por estabelecer.

Atualmente, “arte pública” é um conceito que abrange uma multiplicidade de trabalhos artísticos que, no geral, se voltam para o público, e é devido justamente a essa interação peculiar que nos dias de hoje a denominamos como “arte pública”. (REGATÃO, 2015). Como nesta pesquisa as obras analisadas integram esse conceito, entendemos ser mais adequado denominá-las também como “arte pública”.

Apesar das controvérsias e confusão conceitual em torno dessa produção artística, a ascendência da expressão “arte pública” que nos interessa investigar para a pesquisa dessa prática de caráter efêmero, na forma de programas e similares, é na realidade a *public art* surgida nos Estados Unidos, nos anos 1960. Esse termo ressurgiu para denominar obras de artistas interessados por espaços não convencionais – fora das galerias e museus – que permitissem acesso ao público e, por essa razão, foram chamadas de “arte pública”. Mas afinal, como definir mais precisamente a “arte pública”? Antes de discutir algumas definições, primeiramente será necessário conhecer um pouco de suas ascendências e história.

## 1.2 Ascendências

Examinando algumas ascendências dessa atividade, pode-se considerar, primeiramente, que a prática de se utilizar os espaços das cidades para inscrever expressões de caráter contestatório e não oficial constituía um exercício que, provavelmente, já existia em sociedades antigas. Em escavações realizadas durante o século XIX, no sítio arqueológico de Pompeia, na Itália, foram encontradas inscrições desse tipo que, acredita-se, foram feitas há aproximadamente 2 mil anos, antes da erupção do vulcão Vesúvio, ocorrida em 79 d.C. Segundo Funari (2003), existiam mais de 10 mil inscrições em cidades vesuvianas, algumas realizadas em um tipo de “latim vulgar”, ou seja, que não obedeciam à norma culta latina, enquanto outras ecoavam a cultura erudita, como poesias com métrica clássica e citações de seus autores. Sendo de maioria anônima, provinham de todos os grupos populares da cidade, de camponeses a artesãos e gladiadores, e demonstravam o grau da oposição popular à elite local. Representavam um espaço de liberdade e grande parte dessas inscrições era realizada a

partir da escavação de superfícies com estilete, mas também podiam ser pintadas ou executadas com pincéis.

Por outro lado, pensando na execução de obras como monumentos, pode-se dizer que era realizada desde o passado remoto, na Antiguidade, como em Roma e Atenas, mas também no Egito, na Índia, no Camboja, etc. No antigo Egito, por exemplo, as pirâmides eram monumentos que tinham função mortuária. Na história da Grécia e Roma antigas, nos tempos mais remotos, os túmulos eram monumentos situados dentro da propriedade da família, no centro das casas, onde se celebravam as cerimônias e os aniversários. O túmulo era a casa do morto e o templo era a casa dos deuses, com caráter também celebrativo, contendo monumentos (estátuas) das divindades. Os templos foram construídos justamente para proporcionar abrigos que protegessem as estátuas das divindades das intempéries (AZEVEDO, 2003, p. 57–ss). Já a ideia de estabilidade e duração de um valor estético por meio de monumentos públicos nasceu com a cultura latina na Roma antiga, local em que a arte tinha, entre suas principais funções, a de celebrar a glória do Estado. Dessa forma, e à época de sua expansão militar, as conquistas romanas eram celebradas a partir da construção de estátuas, arcos e colunas que ostentavam a grandeza do império e funcionavam como marcos de propaganda política (PAIVA, 2014, p. 70).

Quanto ao emprego do termo “arte urbana”, dentro do campo da teoria e filosofia da arte, Choay e Merlin (2015) localizam no “*Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*”, especificamente no verbete “*Art*”, o surgimento do termo “arte urbana” como a produção da arquitetura – única entre as artes maiores a possuir a dupla finalidade, utilitária e estética – voltada à execução de conjuntos, não de edifícios isolados. Essa prática demonstrava uma preocupação em incluir a dimensão estética nas operações urbanísticas e de planejamento urbano e sua denominação surge junto à inclusão da arte dos jardins entre as Belas Artes nos séculos XVII e XVIII.

Se por um lado o aparecimento do termo “arte urbana” deu-se a partir da necessidade de se denominar certa produção artística atrelada ao contexto urbano e ao planejamento, por outro, grande parte da literatura que hoje investiga esse tema localiza o passado dessa arte em finais do século XIX (ABREU, 2015, p. 15). Seria problemático, por exemplo, denominar a produção monumental da época da Roma antiga, por exemplo, como “arte pública”, porque essa é uma atribuição atual e naquele período tais obras não eram designadas dessa maneira, até porque não existiam coleções privadas (conhecidas através dos museus modernos) que delas pudessem se diferenciar (ABREU, 2015, p. 14). Na verdade, por um duradouro período,

a arte foi praticamente entrelaçada com a arquitetura e apenas posteriormente, no final do século XIX, começou-se a denominar certas obras como sendo públicas (ALVES, 2008, p. 5). Nessa época emerge uma arte pensada especialmente para o espaço citadino, que acompanhava as mudanças nas experiências urbanas assim como replicava a consagração da instituição museu como espaço representativo por excelência do sistema das artes (PAIVA, 2014, p. 67).

Para Abreu (2015, p. 17), o embrião mais antigo da arte pública se forma na Bélgica como uma adaptação do movimento Arts and Crafts, que irrompeu na segunda metade do século XIX, na Grã-Bretanha, à volta de John Ruskin e William Morris, com características tanto ornamentais como socializantes. Formou-se a partir daí um núcleo que adotou seu legado e difundiu seus preceitos. Principalmente Henry van de Velde, os disseminou pela Bélgica e Alemanha, definindo uma estética de caráter ornamental e utilitário sob a égide e o primado das Artes Aplicadas. Havia ainda um segundo núcleo, nascido nos Estados Unidos em um período ligeiramente mais recente e influenciado pelo revivalismo neoclássico e pelo ecletismo arquitetônico da École des Beaux-Arts de Paris, tendo como principais mentores o arquiteto americano Daniel Burnham e o escultor Augustus Saint-Gaudens, sob o conceito, sobretudo, da monumentalidade e do ecletismo e a designação City Beautiful Movement (ABREU, 2015, p. 17).

O ideário dos envolvidos com o grupo Arts and Crafts compreendia um espírito questionador sobre a produção de arte, voltado para uma visão funcionalista e comunitária. O pintor e arquiteto Henry van de Velde publicou, inclusive, um artigo à época, no qual anunciava o fim da “pintura de cavalete”, pois esta, estando a serviço da sociedade burguesa, havia se tornado decadente e de mau gosto. Ao mesmo tempo, existia uma vontade de motivar os artistas a desempenhar trabalhos úteis, fazendo parte, assim, da ideologia funcional e utilitária moderna. Henry van de Velde não estava sozinho neste posicionamento a favor de um ideário voltado para uma nova arte ornamental e aplicada, e dedicou-se a projetar e construir obras públicas, incluindo memoriais arquitetônicos e monumentos escultóricos (ABREU, 2015).

Além de Henry van de Velde, importa referir as seguintes figuras:

[...]o arquiteto belga Charles Buls (1837-1914), o notável burgomestre [prefeito] de Bruxelas, que foi juntamente com Idefonso Cerda (1815-1876) e Camillo Sitte (1843-1903) um dos pioneiros do urbanismo moderno e um ativo promotor da Arte



Urbana<sup>5</sup>, com destaque para o restauro da *Grand Place* de Bruxelas, onde se encontra um memorial à sua pessoa e obra. (ABREU, 2015, p. 19).

A ação do belga Charles Buls à frente do governo do município de Bruxelas foi caracterizada por uma política urbanística de inspiração pragmática e realista, pela renúncia ao urbanismo de grandes gestos, pela revalorização do passado, a reabilitação de sítios históricos, o pioneirismo na aglomeração urbana planificada, os concursos de arte decorativa que valorizavam o *décor urbano*, entre outras atividades (ABREU, 2015, p. 19).

Sob a sua inspiração, o pintor Eugène Broerman promoveu uma sociedade de artes decorativas com a designação de *L'Œuvre de l'art appliqué à la rue et aux objets d'utilité publique* (A obra de arte aplicada às ruas e aos objetos de utilidade pública), criada em 1893 e presidida por Charles Buls a partir de 1894 (ABREU, 2015).

A história da criação dessa sociedade, segundo a investigadora Céline Cheron (2011, p. 701, *apud* ABREU, 2015, p. 20, tradução nossa), seria a seguinte:

O nascimento da obra de arte aplicada nas ruas e nos objetos de utilidade pública é o resultado de uma reflexão registrada bem no centro do percurso artístico do artista, pintor e esteta Eugène Broerman (1861-1932). Primeiro ganhador do prêmio Goderchale em 1881, ele recebe uma bolsa que o permite visitar as cidades mais belas da Itália: Roma, Nápoles, Florença, Ravena, Veneza, etc. Ele é surpreendido pela beleza urbana e harmonia que permeiam os espaços dessas cidades. Ao retornar à Bélgica, ele começa sua atividade de esteta (crítico de arte) escrevendo um artigo intitulado "A Arte Regeneradora". Nele, ele retrata sua ânsia por uma arte nova baseada num renascimento estético e social e o desejo de reformar a arte do fim do século XIX, assim como as instituições consagradas nesse período. Ele dá a essa arte o nome de 'arte pública'.

Provavelmente foi nesse artigo "A Arte Regeneradora" que se utilizou pela primeira vez a expressão "arte pública" para designar um segmento de produção artística que era destinado a todos os cidadãos, na medida em que tratava de obras que pertenciam à cidade e aos seus moradores. O termo representou também uma forma abreviada de denominar a referida Sociedade, cujo nome era demasiado longo (SMETS, 1995 *apud* ABREU, 2015, p. 20).

A Sociedade de Artes Decorativas bruxelense tinha como um dos seus principais objetivos dispor de uma forma artística tudo o que estivesse relacionado à vida pública contemporânea e, em setembro de 1889, foi realizado em Bruxelas o primeiro Congresso Internacional de Arte Pública. Neste encontro, em que se reuniram diversas entidades

---

<sup>5</sup> Essa citação direta retirada do artigo "As Origens Históricas da Arte Pública", de José Guilherme Abreu (2015), aponta o termo "arte urbana" e constitui um exemplo da indefinição discutida no item 1.1: Por que e o que é "arte pública"?

governamentais de vários países, já se perfilavam algumas das ideias principais para o futuro desta disciplina, ao destacar a vertente social e a utilidade pública da arte, em oposição ao que na época consideravam ser a “mediocridade da arte oficial”. Nesse contexto, foi possível conhecer uma das primeiras definições de arte pública de que há memória, relatada enquanto obra “sublime e útil para a vida pública”, uma noção que dissipa logo à partida quaisquer dúvidas em relação ao compromisso social presente neste conceito (REGATÃO, 2015, p. 67).

Quanto à relevância dessa sociedade, pode-se dizer que está mais associada à difusão do seu ideário, pois sua ação concentrou-se na esfera da propaganda, sem muitas consequências práticas ou promoção de programas de intervenção, sendo até mesmo criticada pelos poucos modelos de qualidade estética deficiente que produziu. Dessa maneira, sem alcançar muito impacto pela sua produção efetiva, conquistou o mérito de desencadear um movimento internacional a favor da arte pública. Além disso, é importante assinalar o caráter ao mesmo tempo progressista e conservador deste movimento que, se por um lado era muito avançado em relação à amplitude da noção de arte pública que defendia, por outro, apresentava-se muito conservador pelos seus referenciais estéticos (ABREU, 2015, p. 23).

Na verdade, esse movimento culminou na organização de quatro congressos internacionais, sendo que dois dos catálogos produzidos por eles delinearam as linhas mestras do que foi o primeiro programa internacional de desenvolvimento de uma “arte para todos”. Uma das primeiras resoluções do “Congresso de Liège”, de 1905, foi fundar um Órgão Internacional permanente a favor da arte pública, o Institut International d’Art Public (ABREU, 2015, p. 22).

Essa mobilização a favor da arte pública se concebia não apenas como uma dinâmica de produção artística, mas também, e de forma particularmente atenta, como um movimento de defesa patrimonial, constituindo-se, além disso, como um movimento refratário relativamente às teses, às práticas e aos objetivos da modernidade emergente (ABREU, 2015, p. 23).

Já no Brasil, o primeiro trabalho que pode ser considerado dentro do que entendemos hoje como arte pública, ou também como escultura pública, é o conjunto de estátuas dos “Profetas” (1796-1805) executado no Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, considerado Patrimônio da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), localizado na cidade de Congonhas, estado de Minas Gerais. A obra começou a ser executada no final do séc. XVIII pelo célebre artista

Antônio Francisco Lisboa, o “Aleijadinho”, conjunto que pode ser denominado como parte integrante do Barroco brasileiro (ALVES, 2008, p. 7).

É importante assinalar que essas estátuas foram realizadas para um espaço já existente, o adro do Santuário, que não havia sido projetado para receber os Profetas, da mesma maneira que grande parte da escultura pública mais recente ou atual foi projetada e instalada nos espaços urbanos brasileiros ocupando locais que foram construídos anteriormente, para os quais a instalação dessas obras não havia sido prevista. Isto se constitui como uma consequência dos projetos urbanísticos no Brasil não preverem a arte como elemento constitutivo (ALVES, 2008, p. 7).

Ainda a respeito dessa produção de arte pública no Brasil e nas cidades da América Latina, Alves (2008, p. 6) aponta:

A arte que ocupa os espaços de circulação de público nas grandes e médias cidades do Brasil é muito similar em sua produção e tipologias com os demais acervos dessa natureza, nas principais cidades da América Latina. São trabalhos realizados do século XIX ao presente, onde predominam esculturas que, obviamente, traduzem os diversos momentos culturais dos respectivos países. Quanto à arte realizada até a primeira metade do séc. XX, lá e cá, a linguagem dessas obras e a formação dos seus autores são praticamente as mesmas: uma arte de caráter acadêmico e artistas oriundos das escolas de Belas Artes e/ou Artes e Ofícios. Parte considerável desses artistas era de origem europeia, onde haviam recebido rígida formação acadêmica, e emigraram para o novo continente em busca de uma vida melhor. Foram eles que realizaram significativos conjuntos comemorativos, esculturas decorativas e trabalhos funcionais (fontes e chafarizes). [...] Tal produção eclética evidencia, obviamente, as diversas conjecturas políticas, ideológicas e culturais das diferentes nações, sob a tutela das classes dirigentes e seu desejo em criar suas próprias tradições e símbolos.

Dessa maneira, as esculturas, conjuntos comemorativos e memoriais arquitetônicos defendidos pelo ideário do final do século XIX, foram largamente utilizados para refletir símbolos e tradições definidos pelas classes dominantes, como uma forma de impor uma ideologia à sociedade. Grande parte da arte pública mundial encomendada – memoriais, monumentos, arcos do triunfo, obeliscos – tem uma referência bastante direta com a violência sob a forma de guerra ou conquista e é destinada a preservar um determinado acontecimento para a posteridade, com a finalidade de manter a proeza sempre viva e memorizada na consciência da geração presente e das futuras. Desse modo, se, por um lado, esse tipo de obra representou a celebração de fatos históricos, por outro, serviu como uma espécie de monumentalização da violência dentro das cidades (MITCHELL, 1990, p. 886). Inclusive, pode-se localizar o surgimento de uma arte pública com caráter legitimador, encomendada para reafirmar o modelo de ascensão dos chamados espaços públicos do século XIX, nas

inovações urbanísticas parisienses propostas pelo Barão Haussmann, ou ainda em cidades do continente sul-americano, como em São Paulo e Buenos Aires (PAIVA, 2014, p. 70).

Assim, a arte pública produzida a partir dessa época, demonstrou uma tentativa de combinar esteticismo e reforma social, uma busca de afirmar a arte na cidade, constituindo uma arte para todos, ao mesmo tempo que embelezava as cidades. No entanto, apesar de apresentar-se como um movimento que buscava redefinir a relação entre arte e público, diminuindo a distância entre os dois a partir da inserção da arte na rua e do artista na cidade, transformando a arte em uma coisa pública e o artista em um cidadão, essa prática não demonstrava ter o distanciamento crítico necessário para questionar a própria produção de arte e ultrapassar as teses a respeito da autonomia do seu objeto. O resultado disso, em geral, consistiu em uma tradição na qual as obras para os espaços das cidades eram monumentos que afirmavam os valores estéticos da época ao mesmo tempo que transmitiam valores históricos e políticos das ideologias dominantes.

Mais recentemente, pôde-se observar uma mudança operada nesse tipo de obra no Brasil. A partir da década de 1970, a arte contemporânea em forma de arte pública veio paulatinamente ganhando terreno nos projetos de requalificação urbana, principalmente em centros históricos e regiões degradadas de algumas cidades brasileiras. Pensando inicialmente na arte de caráter permanente, o primeiro exemplo que pode ser considerado nesse novo contexto é o Jardim de Esculturas que foi criado em 1978 para a requalificação da Praça da Sé, no centro da cidade de São Paulo, com trabalhos de artistas que foram levantados e selecionados por uma comissão especialmente formada para organizar o projeto. Outro exemplo, no mesmo ano, foi o Jardim de Esculturas do Parque da Catacumba (1979), na cidade do Rio de Janeiro, em espaço anteriormente ocupado por uma favela<sup>6</sup>. Essa iniciativa contou também com obras de artistas reconhecidos, incluindo estrangeiros, como Alexander Calder. Já na década de 1990, os jardins de esculturas foram sendo substituídos, nas cidades brasileiras, por obras de arte projetadas especificamente para certos locais, chamadas de *site*

---

<sup>6</sup> A remoção da favela foi realizada em 1970, durante a gestão de Negrão de Lima. Na ocasião, a favela contava com mais de 2 mil barracos onde viviam mais de 10 mil pessoas em condições precárias, sem serviço de água potável e esgoto. A maioria das famílias ali instaladas foi removida para conjuntos habitacionais, como o de Quitungo na Penha, da Cidade de Deus e da Vila Kennedy. Desse modo, muitas famílias, além de terem sido removidas à força, contra sua vontade, ainda perderam a proximidade com o seu trabalho. Referências como essa reforçam o comentário anterior de Moassab (2003), que alerta para certa confusão que o termo “arte pública” vem sofrendo, sendo associado simplesmente com projetos que visam requalificar espaços urbanos.

*specific*<sup>7</sup>, que levam em conta características físicas e simbólicas dos espaços para os quais foram pensadas:

No Rio de Janeiro, em 1996, um projeto de renovação do Centro da cidade resultou na instalação de esculturas *site specific*, de artistas como José Resende, Ivens Machado e Waltercio Caldas. No Rio Grande do Sul, após a capital do estado, Porto Alegre, ter recebido — tardiamente — o seu primeiro jardim de esculturas, por meio da 1ª Bienal do Mercosul (1997), a quinta edição dessa mostra, em 2005, teve um módulo com o comissionamento de quatro obras permanentes, as quais foram apresentadas à cidade. (ALVES, 2008, p. 8).

Já no que se refere a como essas obras são vistas ou recebidas no Brasil, é relevante, por exemplo, o apontamento de Fidelis (2006), que considera o resultado meramente ornamental muitas vezes desempenhado por essas obras na cidade, ocupando o lugar que é destinado a objetos de *design* somente com o fim de embelezar os espaços urbanos.

Alves (2008) realiza uma outra crítica, direcionada aos jardins de esculturas implementados no país na década de 1970, afirmando que constituíram o mero deslocamento das obras de ateliê para os espaços das cidades. Essa característica presença da obra no espaço público como alteridade, conforme comentado anteriormente, evidencia a perspectiva autônoma herdada da tradição moderna, que desconsidera o espectador, podendo gerar grande animosidade. Essas premissas do modernismo que podem ser identificadas nas obras de arte pública integram questões circunscritas a uma esfera específica e complexa do circuito de arte, e não se ajustam ao local e à audiência que circula nos espaços das cidades.

Em complementação a esse aspecto, Wisnik (2011) acrescentou uma perspectiva pertinente a essa discussão durante o evento URBE – Mostra de Arte Pública<sup>8</sup>, que contou com críticos de arte e artistas, no debate intitulado “Interatividade e Contágio”. Falou-se da ideia de um valor que pudesse ser associado à arte pelo público presente nos espaços das cidades do Brasil. Observando as obras de caráter permanente dispostas nas cidades do país, nota-se que a maioria delas é esquecida e depredada, principalmente por não conseguirem causar nenhum impacto social, nenhuma reverberação. Isso se deve justamente à falta de consciência de algum valor público associado à arte, causado por uma deficiência de educação em arte, que praticamente não existe ou está disponível somente no circuito das elites, constituindo um grave problema a ser enfrentado pelos projetos de arte pública que

---

<sup>7</sup> O termo *site specific* (sítio específico) faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados – muitas vezes em resposta a convites. Seus elementos esculturais dialogam com o meio circundante de um local específico para o qual a obra é elaborada.

<sup>8</sup> O projeto Urbe – Mostra de Arte Pública, foi realizado pelo CCBB São Paulo – Centro Cultural do Banco do Brasil, com patrocínio do Banco do Brasil, entre dezembro/2011 e janeiro/2012 e contou com debates, mostra de arte e *workshops* com artistas.

desejem ser implementados no Brasil. Ou seja, as classes majoritárias brasileiras, supostamente sem educação artística, não se reconhecem em obras que cultuam valores distantes e alheios à sua vivência.

A partir dessa visão geral que discorreremos sobre o tema da arte pública, é necessário, a partir de agora, delimitar algumas definições para esse tipo de trabalho que aqui buscamos investigar.

### **1.3 O que é arte pública? Algumas definições: Marcel Duchamp, José Pedro Regato e Hilde Hein**

Para dar início às definições da arte pública, cujas obras constituem o objeto desta investigação, trazemos um trabalho orientado no Brasil por Julio Plaza, em 1971, para os alunos da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A proposta denominada “Projeto para a solução da paisagem urbana que o homem organiza na área industrial” estava inserida no curso prático-teórico de criatividade que o artista ministrava. A obra consistiu em colocar na rua 1.500 balões de gás, que foram levados pelos alunos do curso, responsáveis por conduzir a ação.

O público que observou o acontecimento nas ruas de Porto Alegre se perguntou o que poderia ser aquilo. Além de integrar o espectador à obra e de utilizar um espaço que não é exclusivo da arte, a obra questionava os materiais tradicionais, a arte como objeto acabado e também a sua divisão em categorias estanques, como teatro, música, cinema, escultura, gravura, etc., colocando a interdisciplinaridade como aspecto importante do trabalho. A intenção desse curso era de aproximar a arte e a vida, não estabelecendo divisões e barreiras entre uma e outra, valorizando o processo em detrimento do produto final. Em vez de estimular o produto artístico como objeto acabado, estático, atemporal, as ideias de Julio Plaza conduziam os alunos em direção a uma forma artística não objetual, processual, temporal e, portanto, efêmera (BARCELLOS, 2008).

Esse tipo de “projeto” proposto por Julio Plaza integra o conceito do que hoje denominamos como “arte pública”.

Pode-se dizer que esse termo – *public art* – ressurgiu nos Estados Unidos, em meados dos anos 1960, a fim de retratar uma mudança de paradigma que ocorreu no decurso da segunda metade do século XX, que visava contestar o caráter sacralizado dos museus e criar oposição ao sistema da arte. Desse modo, é importante destacar que diversos autores

reconhecem que esse conceito ressurgiu com a intenção de diferenciar duas práticas artísticas consideradas distintas naquele momento: uma dirigida aos museus e galerias e outra orientada para espaços que não fossem destinados especificamente a obras de arte, conforme podemos apreender a seguir:

Importa não esquecer que este fenômeno é acompanhado por uma atitude de contestação dos artistas ao carácter sacralizado e artificial do denominado “cubo branco”, metáfora criada por Brian O’Doherty para caracterizar o espaço idealista de museus e galerias de arte, local de pura neutralidade onde as obras aparecem isoladas do mundo real. Neste âmbito, também, compreende o movimento de oposição ao sistema comercial praticado pelas galerias, em parte comprometendo a exibição de obras de carácter experimental, em proveito de locais que proporcionem maior liberdade artística e com capacidade para convocar a presença de novos tipos de público.

No âmbito dos espaços não convencionais, os artistas demonstraram um grande interesse pelas potencialidades da arte pública enquanto alternativa às galerias e museus, seja pela liberdade e ambição proporcionada pela grande escala capaz de extrapolar o registo da galeria, seja pela nova importância que conferiam ao espectador, solicitando cada vez mais a sua participação. (REGATÃO, 2015, p. 68).

Essa mudança de paradigma operada na arte na segunda metade do século XX tem como ponto de partida a contestação do sistema e do mercado de arte realizada por Marcel Duchamp, pelo Dadaísmo e pelo Surrealismo, a partir dos anos 1910. Essa crítica partiu da compreensão da arte como uma instituição social. Marcel Duchamp dispunha de um ponto de vista crítico frente à arte, por ele entendida como uma instituição social que possuía suas leis próprias e cumpria determinada função. Essa consciência de estar implicado em um modo de conhecimento que não se desenvolve de forma alheia aos seus vínculos sociais, leva à compreensão de que ser artista é tomar parte de um jogo com regras estabelecidas. Isso possibilitou introduzir uma visão estratégica no centro do processo de produção da arte, antes confinado a uma posição idealista, na qual o objeto de arte era o lugar onde se projetavam as questões levantadas pela própria prática e que só podiam emergir como projeções inconscientes ou indagações metafísicas, sendo impossível ao artista compreender politicamente o sentido de seu próprio trabalho. A ruptura que Marcel Duchamp opera se localiza, portanto, na própria posição frente à arte, pensando-a como um sistema integrado ao campo ideológico da sociedade. Descartando a investigação de formas para o objeto de arte, Marcel Duchamp passa a pesquisar diretamente formas de fazer arte, ou “formas de transformar suas ideias em produtos artísticos que tivessem um diálogo eficaz com a instituição” (BRITO, 1985, p. 28). Representou, assim, uma nova posição do artista frente à sua própria prática:

A posição do sujeito-artista Marcel Duchamp, e possivelmente a posição diante do dispositivo-arte que se pode extrair do Dadaísmo, representa [...] um passo adiante em direção ao entendimento materialista da prática da arte na sociedade contemporânea, seus limites e sua possível eficácia ideológica. Entre outras coisas, o Dadaísmo inaugurou uma velocidade experimental, uma mobilidade com vistas à criação de novos esquemas, que acabou por se tornar para o artista contemporâneo uma necessidade imediata: é sua obrigação andar mais depressa do que o mercado, aprofundando o seu trabalho, de modo a adiantar-se ao inevitável processo de absorção e transformação ideológica de seu produto. (BRITO, 1985, p. 28).

Seus *ready-mades* constituem um exemplo do que significavam, naquele momento, novas formas de fazer arte. Designam um tipo de objeto que consiste em um ou mais artigos do cotidiano, produzidos ou não em massa e expostos como obras de arte em espaços especializados, como museus e galerias, constituindo uma recusa às técnicas consideradas próprias da arte. Ao escolher objetos da indústria, Duchamp realiza uma crítica aos valores estéticos que se baseiam em técnicas de produção (estilos artísticos). Assim, peças utilitárias sem nenhum valor estético eram elevadas à condição de obra de arte ao ganhar uma assinatura dentro do espaço de exposições. Em 1917, por exemplo, o artista expõe um urinol de cabeça para baixo, assinado por “R. Mutt”, ao qual deu o título de “Fonte”, um de seus *ready-mades* mais importantes.

Assim, as novas formas de fazer arte guardavam uma ligação com um interesse que Duchamp manifestava pelas ideias, deixando à parte a arte como objeto. Em entrevista que concedeu a J. J. Sweeney (LIPPARD; CHANDLER, 2013) em 1946, o artista declarou suas intenções em relação ao trabalho de arte:

A base de meu próprio trabalho antes de vir para a América em 1915 era um desejo de romper as formas – de “as decompor” de maneira bem próxima à que os cubistas tinham feito. Mas eu procurava ir além – muito além – na verdade, completamente em outra direção. Eu desejava ficar longe do aspecto físico da pintura... eu estava interessado em ideias – não meramente em produtos visuais. Eu desejava colocar a pintura novamente a serviço da mente. E minha pintura era, claro, imediatamente vista como pintura “intelectual” e “literária”. Era verdade que eu me empenhava em estabelecer-me [*sic*] o mais distante possível das pinturas físicas “agradáveis” e “atrativas” ... O dadaísmo era um protesto extremo contra esse lado físico da pintura. Ele era uma atitude metafísica. (LIPPARD; CHANDLER, 2013, p. 158–159).

Colocar a arte em direção às ideias e a serviço da mente significava também questionar a recepção da obra de arte como simples contemplação e a representação direta das coisas, materializada nas obras-objeto como imagens simplesmente estéticas, em razão de uma arte-conceito que não estivesse meramente pautada pelos sentidos (ROLIM, 2015, p. 36–37). Para Lippard e Chandler (2013, p. 158), não é surpreendente que o dadaísmo constitua uma das principais fontes para uma arte desmaterializada nesses termos, cuja tendência é o



desaparecimento da arte como objeto. Esse ideal encontra em Marcel Duchamp seu protótipo mais válido e pode-se dizer que hoje a absorção e a aceitação de suas ideias sejam quase totais na arte, sendo necessário retornar a tais ideias para compreender o percurso realizado em direção à desmaterialização da arte.

Nessa trajetória pautada pela crítica ao sistema e mercado de arte, Marcel Duchamp e os dadaístas atuaram, portanto, segundo uma nova estratégia de resistência, inserindo o trabalho artístico no campo dos conflitos ideológicos e da sua instrumentalização nesse sentido. Assim, determinaram transformações nas linguagens e objetivos das produções de arte que continuaram a se desdobrar efetivamente na segunda metade do século XX e foram determinantes para o desenvolvimento da arte pública (BRITO, 1985, p. 30).

Quanto ao desenrolar da pesquisa estética ao longo do século passado, pode-se dizer que ela passou por um processo particular no Brasil, conteúdo que será aprofundado somente no próximo tópico. Mas, tendo em vista a obra dada como exemplo no início deste item 1.3, “Projeto para a solução da paisagem urbana que o homem organiza na área industrial”, de Julio Plaza, podemos depreender que, em geral, as obras de arte pública contemporâneas empreendem uma crítica àquilo que o sistema/mundo da arte legitima como arte, ou seja, dão continuidade ao projeto duchampiano, ao: (i) propor a participação do espectador em suas produções; (ii) rejeitar a destinação de sua produção exclusivamente aos espaços tradicionalmente ligados à arte; e (iii) conceder privilégio aos processos, em detrimento da produção de objetos tradicionais, e à multidisciplinariedade de campos teóricos.

Mas, afinal, o que seria arte pública? Seria simplesmente a categoria de obras dispostas nos espaços das cidades? Regatão (2015) questiona esse critério topológico de definição para as obras de arte pública como aquelas que simplesmente são realizadas fora do circuito dos museus e galerias. Pois, esse parâmetro não constitui um limite preciso dentro do quadro da arte contemporânea, onde se operam cada vez menos limites concretos entre as disciplinas artísticas e se observa uma proliferação de novas técnicas e processos de trabalho. Além disso, há uma variedade significativa de trabalhos realizados externamente aos museus que não poderiam ser reunidos em uma mesma categoria.

Por outro lado, se considerarmos que essa arte é nomeada como “pública” somente pela sua condição de ser acessível ao público, sua denominação poderia ser entendida como pleonasma, visto que a própria noção de arte já deixa implícita a ideia de “público”, pois toda arte é pública, na medida em que as obras pertencentes às coleções dos museus também se

encontram acessíveis ao público (REGATÃO, 2015). E, de qualquer maneira, nenhuma arte é privada. Qualquer objeto de arte foi feito para ser visto por algum público (HEIN, 1996).

Assim, entendendo primeiramente que as obras de arte pública contemporâneas realizam uma crítica ao sistema e mercado da arte, buscamos aprofundar um pouco mais seu conceito a partir de duas características que Regatão (2015) desenvolve: a rejeição ao monumento público tradicional e a nova relação que a obra estabelece com o espectador, inserindo-o como parte integrante do processo.

[Arte pública] designa todo o conjunto de intervenções artísticas, da escultura à instalação, do grafite à performance (entre outras formas de expressão), realizadas no espaço público (ou relacionadas com o mesmo), cuja concepção rejeita a forma e a função comemorativa tradicional, procurando estabelecer uma relação específica com o meio ambiente e o público. Por outras palavras, este conceito marca o fim da era do monumento público tradicional e abre caminho a uma nova concepção estética, onde [*sic*] a participação e a percepção sensorial do espectador são cada vez mais solicitadas como parte integrante da obra. Em relação ao espaço envolvente, outrora entendido como mero cenário, ganha protagonismo, não só enquanto material plástico, mas como elemento gerador da própria forma artística. É, por isso, considerado um elemento fundamental para a experiência frutiva do observador. (REGATÃO, 2015, p. 73).

Dessa maneira, entendemos que, neste contexto da arte pública e em termos conceituais, o antigo ideal comemorativo do monumento tradicional foi rejeitado, principalmente no que diz respeito à preservação de um determinado acontecimento para a posteridade. Ao mesmo tempo, reivindicou-se um novo ideário formal que confrontasse as premissas convencionais, caracterizadas pela monumentalidade, verticalidade, função comemorativa, representação figurativa, caráter alegórico e narrativo. Desse modo, a arte pública “[...] veio pôr em causa a lógica estrutural do monumento clássico, abandonando as tradicionais convenções estéticas por um novo ideário formal fundado na experiência artística contemporânea” (REGATÃO, 2015, p. 70).

Essa mudança de valores pode ser observada principalmente pela nova relação que a arte passa a estabelecer com o público. Regatão (2015) aponta para um novo posicionamento da obra de arte, que agora se apresenta como uma forma de diálogo entre o artista e o público:

[...] consiste na proximidade entre a arte e o público, em consequência de um novo posicionamento da obra de arte perante o espectador, uma vez que deixa de ser entendida enquanto discurso “unilateral” para passar a ser entendida como uma forma de diálogo entre o artista e o público. Ao promover essa nova forma de diálogo, [...] o espectador abandona a sua posição meramente contemplativa para desempenhar um papel participativo na obra. (REGATÃO, 2015, p. 71).

Buscando um exemplo contemporâneo paradigmático dentro da arte pública, trazemos a obra “Monumento Mínimo”, de Néle Azevedo, para a discussão. Ela foi desenvolvida por meio de uma pesquisa plástica baseada em sua investigação e dissertação de mestrado, intitulada “Monumento mínimo: Proposta Plástica do Mínimo como Monumento Inserido na Cidade” (2003), e nas experiências poéticas e estéticas desenroladas por meio de uma série de intervenções urbanas realizadas em diversas cidades mundo afora. O objeto da pesquisa da artista é a proposta plástica do mínimo como monumento, que teve como fundamento a busca de um sentido originário do monumento e do corpo na cidade.

Néle Azevedo tomou como ponto de partida para seu trabalho a memória de seu primeiro entendimento de monumento: a lembrança de seu pai no túmulo durante a primeira infância e o trajeto realizado durante a cerimônia fúnebre até o cemitério, momento em que a cidade, pela primeira vez, apareceu para ela caracterizada por sua dimensão coletiva.

O procedimento de pesquisa proposto para o projeto considerou a investigação plástica como método ao longo de três anos. Durante esse período, foram realizadas algumas tentativas, gerando reflexões a respeito do conceito de monumento e das relações entre o espaço público e o privado, ao mesmo tempo em que eram elaborados os aspectos plásticos e formais do trabalho.

O início do projeto data de outubro de 1999, por ocasião da exposição individual realizada na Capela do Morumbi, em São Paulo. Nessa oportunidade, foram expostas duas esculturas de mulheres fundidas em ferro em tamanho pequeno. Essa primeira escolha pela matéria ferro deu-se apenas por suas características de dureza e peso e pela afinidade expressiva da artista com o material. As esculturas foram dispostas do lado de fora da capela, fixadas em uma grade limítrofe entre o edifício e a avenida em frente, como se estivessem contemplando a rua (figura 7).

A partir dessa experiência, diversos questionamentos sobre o significado do monumento surgiram, o que levou a artista a desenvolver uma pesquisa teórica sobre qual seria o significado de monumento no ocidente, verificando que ele se associa à memória pública e inscreve-se na paisagem da cidade como um elemento erguido pelo poder instituído, constituindo assim a narrativa oficial, representando simbolicamente diversos momentos da história, com escala grandiosa e função ideológica e pedagógica (AZEVEDO, 2003).

Após essa primeira experiência na capela em São Paulo, outros materiais como barro cru e resina transparente foram testados. Iniciou-se, portanto, a busca por um material que se ajustasse mais poeticamente ao trabalho, contrapondo-se ao conceito de duração do

monumento tradicional e sendo mais expressivo quando inserido na cidade. Em fevereiro de 2001, durante a participação da artista na mostra Linha Imaginária (integrante da 2ª Bienal da União Nacional dos Estudantes no Rio de Janeiro), realizada na Galeria Cândido Portinari, foi utilizado o barro cru apenas para modelar as figuras humanas, dispostas sobre peças de paralelepípedo de pouca altura, em frente às quais foram instaladas fotos das mesmas esculturas realizadas nos espaços das cidades. Entre outras percepções, via-se na exposição as esculturas mínimas observando suas iguais por meio das fotos (figura 5 – a, b, c).

Em Florianópolis (SC), para a mesma mostra, Néle Azevedo optou por disponibilizar 21 esculturas em resina transparente em alguns lugares da cidade, como o aeroporto, o terminal de ônibus, o prédio do Tribunal de Contas e a Praça 15 de Novembro (figura 6). Cada uma delas continha uma etiqueta de identificação com nome do autor, data, título da obra e o nome do museu que recebia a exposição. O resultado dessa experiência foi impactante e motivou uma reflexão a respeito da relação público *versus* privado no Brasil pois, logo após dispor e fotografar as peças em seus devidos locais, a artista realizou o caminho de volta ao ponto de partida e não encontrou mais nenhuma escultura instalada. Para ela, a consciência do bem público e a possibilidade de fruição coletiva parecem inexistir nesse tipo de experiência realizada em espaços das cidades brasileiras em geral.

Assim, foi ao longo desses processos de estudo teórico e de intervenções, que se desenvolveu a conceituação das esculturas mínimas e chegou-se ao seu formato final: pequenas esculturas feitas de gelo, sem rosto, anônimas. O “mínimo” como monumento tem conteúdo crítico/poético e questiona o monumento oficial como ponto de referência a partir do qual se discute a celebração oficial. O objeto da homenagem é dirigido ao homem comum que ganha o duplo papel de observador e homenageado, por meio de um corpo impermanente e não monumental, perecível e anônimo, já que feito de gelo.

Dessa maneira, a obra questiona os valores do monumento público tradicional pelas seguintes características: a subversão da escala (esculturas medindo cerca de 20 cm de altura, em detrimento das grandes proporções dos monumentos tradicionais); a homenagem dirigida (o homem comum, observador anônimo, transeunte); o lugar onde é realizada a instalação (uso das ruas, da cidade, um lugar coletivo diferente dos locais delimitados e diferenciados para alocação dos monumentos tradicionais); e o uso da matéria gelo, de caráter efêmero (contrapõe o sentido de duração do monumento, transformando-o em um monumento para o esquecimento, pois o gelo sofre um rápido desgaste e a transparência expõe a fragilidade da memória, da vida).

Figura 5 (a, b, c) - Pesquisa plástica do Monumento Mínimo – “Monumentos, Memórias”. , Nélé Azevedo. Galeria Cândido Portinari – UERJ – 2ª Bienal da UNE, RJ, fev/2001.  
Fonte: AZEVEDO (2003, p. 107-108)





Figura 6 - Pesquisa plástica do Monumento Mínimo - Esculturas em resina cristal, Néle Azevedo. Ruas de Florianópolis, SC, 2001.  
Fonte: AZEVEDO (2003, p. 101)



Figura 7 - Pesquisa plástica do Monumento Mínimo - Duas figuras de mulheres fundidas em ferro, Néle Azevedo. Capela do Morumbi, SP, 1999.  
Fonte: AZEVEDO (2003, p. 89)

Por outro lado, e aprofundando um pouco mais como se estabelece essa relação de proximidade entre as obras de arte pública e o espectador, observa-se que nessas obras de arte existe um caráter universal fundamental para o estabelecimento dessa nova conexão, ou seja, o fato de dirigir-se a toda a sociedade, efetivando-se através de incursões por poéticas pessoais e de assuntos do cotidiano, e não apenas a um segmento específico, como geralmente se observa nos lugares institucionais da arte (REGATÃO, 2015, p. 68). De forma análoga, para Hein (1996, p. 3), a característica das obras se voltarem para o cotidiano social não se estabelece apenas pela localização das obras em espaços das cidades, mas sim porque:

A arte pública tornou-se vernacular, não relacionada com um espírito que a amplia e coletiviza, mas conectada com pessoas ordinárias (comuns), não-mitificadas em espaços ordinários e com eventos ordinários de suas vidas mundanas.

Ao mesmo tempo que ela se tornou mais abstrata, a arte pública também se tornou explicitamente mais comunitária. (HEIN, 1996, p.3).

Expondo o processo de realização da obra Monumento Mínimo, primeiramente, durante o período de 2001 a 2004, as estatuetas de gelo foram inseridas como corpos individuais nas cidades de Brasília, Havana, São Paulo, Campinas, Tóquio e Kyoto (figura 8). Anônimas e solitárias, as pequenas esculturas de gelo foram colocadas em locais de celebrada importância histórica ou arquitetônica e urbanística, ou ainda de grande circulação da população local. Se o monumento oficial elege, homenageia e nomeia os seus heróis, no Monumento Mínimo as esculturas não têm fisionomia, são rostos anônimos que habitam a cidade, incluindo o observador. Celebram o homem comum em seu caminho trágico e heroico (AZEVEDO, 2003).

Mas a partir de 2005, a proposta alcança proporções maiores, e de ações solitárias e anônimas, o trabalho adquire uma dimensão coletiva. Os centros das cidades – ou centros de fundação ou de convivência – tornam-se os locais das intervenções e a quantidade de esculturas cresce consideravelmente, chegando a 5 mil. A dimensão coletiva não atinge apenas as esculturas, mas sua própria produção e montagem exige o envolvimento e trabalho de muitas pessoas. Assim, o público e a obra ganham nova interação e, antes de cada realização, a artista entra em contato com pessoas do local para convidá-las a participar da feitura das peças. A produção leva alguns dias, pois são utilizados moldes que formam as peças uma a uma. Cada peça feita é guardada em *freezers*, e o molde é utilizado repetidas vezes, até que se produzam todas as esculturas. A montagem no local programado, neste caso, é feita inteiramente pelo próprio público, que vai de espectador a protagonista, participando



Figura 8 – “Monumento Mínimo”, Néle Azevedo. (de cima para baixo) Kyoto, Brasília, 2003.  
Fonte: [www.neleazevedo.com.br/galeria-monumento-minimo](http://www.neleazevedo.com.br/galeria-monumento-minimo)





ativamente da construção da obra. O trabalho alcança uma escala monumental pela multiplicação do mínimo (figuras 9 e 10).

A obra atinge uma interação profunda com o público. Alguns procuram salvar as esculturas do espaço aberto que as dissolve; outros querem somente tocá-las. Mas grande parte das pessoas, mesmo estando apressada em meio a algum deslocamento dentro do centro da cidade, posiciona-se para assistir a um espetáculo de curta duração que se modifica rapidamente e cujo entendimento é elaborado por cada espectador/participante, que realiza sua própria tradução a respeito da obra. O público desempenha diversos papéis nessa obra: executa as estatuetas de gelo; disponibiliza as obras no local escolhido; e assiste à duração da vida das estátuas até o seu desaparecer, ao mesmo tempo em que exerce o protagonismo da performance que está sendo desempenhada como sujeito homenageado.

É importante perceber, a partir desse relato, que houve uma grande diferença entre a interação que o público estabeleceu com a obra como processo, em relação à experiência da mesma obra como objeto, quando realizada em Florianópolis. Apesar de percebermos que existe a dificuldade da sociedade brasileira em geral atribuir um valor associado a um bem público, a arte enquanto procedimento aberto aponta para outras possibilidades de fruição coletiva nesses espaços comuns.

Azevedo (2003) faz questão de narrar também, em sua dissertação, a experiência na cidade de Havana, em Cuba (figura 10), como um acontecimento diferente, em que a aproximação das pessoas foi mais direta do que em outras cidades. Na ocasião, o público fez mais perguntas, não pareceu tímido diante das esculturas e a permanência foi mais longa. As pessoas envolvidas naquela experiência, pelo modo como participaram e se apropriaram da proposta, demonstraram ter maior sentimento de cidadania em relação ao que seria um bem público. A artista relaciona a diferença desse acontecimento à própria forma da cidade. Havana não é uma cidade vertical, que apequena o homem. Também não contém grande quantidade de edifícios e de publicidade nas ruas. Possui propaganda política que não chega a poluir visualmente os locais. A arquitetura é mais visível e os monumentos conseguem exercer sua função comemorativa, refletem os valores dominantes e desempenham sua atribuição educadora. Os resultados da pesquisa no local demonstraram que, nesse caso, a dimensão mínima não colocou o indivíduo como impotente diante da cidade, mas ressaltou sim a solidão existencial do indivíduo.

Ou seja, a partir das diferentes repercussões provocadas pela realização da obra, compreendemos que é possível ao público, a partir da mesma proposta, elaborar significados

Figura 9 – “Monumento Mínimo”, Néle Azevedo. Detalhe; Chamberlain Square, Birmingham, Inglaterra. 2014.

Fonte: <http://oviajante.uol.com.br/intervencoes-urbanas-mudam-a-cara-das-cidades/>





Figura 10 – “Monumento Mínimo”, Néle Azevedo. Berlim; Havana. 2009; 2002.  
Fonte: [www.neleazevedo.com.br/galeria-monumento-minimo](http://www.neleazevedo.com.br/galeria-monumento-minimo)



particulares e diferentes a respeito do acontecimento. Pois, dentro do interesse de dirigir-se a toda sociedade tratando de assuntos cotidianos, a arte se aproxima das pessoas por meio de um processo de identificação. Este é possibilitado pela abertura que a obra possui, já que, nessa forma pública, ela deixa de tratar de temas impostos à sociedade.

Entendemos, assim, que a nova relação que a arte passa a estabelecer com o público implica em uma nova forma de diálogo entre o artista, o espectador e a obra, na qual o público constrói parte do significado daquele acontecimento:

A nova relação artística construída com o espectador tornou-se rapidamente na força motriz da arte pública, no sentido de que os artistas começaram a dirigir as suas intervenções para a exploração das potencialidades físico-perceptivas da obra, transformando o espectador no seu principal protagonista. Em consequência disto, muitas obras se definiram em função do movimento, da descoberta e da interação direta com o observador, construindo parte do seu significado a partir desse diálogo particular entre o sujeito e a obra (REGATÃO, 2015, p. 71).

O público já não mais figurava como observador passivo, mas como participante ativamente implicado na constituição da obra de arte. Efetivamente, a realização da obra depende da dedicação do público em lhe dar um significado [...] (HEIN, 1996, p. 3, tradução nossa).

Dessa maneira, reconhecemos que essa arte é pública por conta da relação que estabelece com o público, e não pelo local que ocupa, podendo ser produzida dentro dos espaços das cidades ou não. Assim, pode-se dizer que o critério topológico que integrou os conceitos anteriores de arte pública, tanto daquela que surgiu ao final do século XIX, quanto a que suscitou a volta do termo durante os anos 60 nos Estados Unidos, não compreende a mesma ideia de arte pública da atualidade.

Esse entendimento a respeito da arte pública esclarece uma das perguntas iniciais do trabalho, que buscava entender as diversas formas sobre as quais essa prática se apresenta. Podemos entender que é justamente devido a essa conexão com novos interesses, como o de direcionar as propostas para o público, colocando-o como um participante, e de expandir os limites do próprio trabalho artístico, dissociado de uma tradição da arte ligada a um objeto artístico, que as obras de arte pública apresentam diversas expressões inesperadas, desconhecidas e diferentes. Essa ideia contribui para o entendimento de suas produções que, à primeira vista, podem parecer manifestações incompreensíveis. Ainda em relação a essas diversas formas das obras de arte pública, Hein (1996, p. 2) esclarece:

Hoje a arte pública parece se envolver com preocupações mais abstratas e informações mais efêmeras de lugar, memória e significado. Espaço e tempo continuam a desempenhar um papel definitivo, mas como a maioria das categorias filosóficas, seu significado ficou atenuado. Elas não se referem mais simplesmente a

“onde” e “quando”, mas tornaram-se indicadores relacionais, muito longe das coordenadas que um dia bastaram para situar as coisas. As obras de arte pública de hoje podem ser impermanentes e descontínuas [...]. Elas podem subsistir apenas momentaneamente ou em múltiplas instalações, suspensas imaterialmente, como as projeções.

Assim, e a partir da proposta plástica do mínimo como monumento, entendemos que, ao longo da transformação operada pela arte durante o século XX, iniciou-se um processo de crítica à Arte como instituição, desencadeando uma mudança nos trabalhos artísticos. Tal mudança questionava o objeto de arte e sua imposição hermética ao público; o espectador como um sujeito que mantém uma relação apenas de contemplação com as obras; e a perspectiva de museus e galerias como sendo locais exclusivos da arte.

Como consequência, as obras passaram a privilegiar processos de trabalho e a multidisciplinaridade, a voltar-se para o cotidiano e dirigir-se à toda a sociedade, a depender da dedicação do público para dar-lhes significado, garantindo, através disso, sua própria existência. É nesse sentido que a rejeição aos valores do monumento tradicional também aparece na esfera da arte pública como parte da mudança operada pela arte ao longo de todo o século XX.

Concluindo essa primeira etapa da discussão, podemos dizer que as obras de arte pública se preocupam em realizar uma expansão da arte e de seu campo de ação e também em ampliar sua audiência por meio de áreas de comunicação. Pode-se dizer que, a partir dessa transformação na arte, o artista se tornou alguém que ao invés de criar objetos artísticos, passou a interferir na nossa percepção da realidade, a criar situações mais do que obras acabadas, a provocar reflexões e, portanto, a participar de um processo de transformação da maneira como olhamos e percebemos o mundo ao nosso redor (BARCELLOS, 2008).

Essa troca de posicionamento do artista em relação à obra, não mais como um gênio criador, mas como um proponente de experiências, é acompanhada dentro desses processos artísticos pelos novos lugares que são ocupados pelo espectador (não mais com olhar contemplativo) e pela própria obra (agora aberta ao diálogo, não mais entendida como estrutura fechada), como vimos anteriormente. O reposicionamento dos lugares ocupados dentro dessas propostas artísticas demonstra que, muito além de criticarem universos externos, as obras são, em si mesmas, processos de crítica que questionam, a partir desses deslocamentos, o próprio conceito de arte.

Por fim, se podemos afirmar que a arte pública é pública não porque está disposta no espaço público, mas sim porque dispõe de uma condição pública ao se relacionar com o

espectador como participante da obra, delegando a ele o acontecimento, o resultado desse modo de operar na arte constitui, portanto, uma criação coletiva da obra de arte. Ou seja, além da dedicação do público em dar significado à obra e do discurso próprio que é criado a respeito de cada trabalho artístico, a partir da obra “Monumento Mínimo” entendemos que a proposta artística foi distribuída entre os participantes. A obra de Néle Azevedo, assim, transmite a seguinte mensagem: todos podem ser artistas! Um conceito que pode ser encontrado nas práticas de arte pública atuais e que pode ser entendido como um modo democrático de atuação dentro do campo da arte.

No Brasil, é possível pensar em arte pública a partir das manifestações ambientais de Hélio Oiticica, que se caracterizam como produções que interpelam a cena pública. A fase madura de seu trabalho, materializada nos “Programas Ambientais”, demonstra que, além do inconformismo estético com o qual estava comprometido, realizando propostas “desestetizantes”, havia também uma preocupação político-social. Essas preocupações podem tanto ser encontradas em suas obras desse período e em suas vivências, que já preconizavam esse tipo de abertura da obra em direção ao público identificada nos processos de arte pública, como em seus trabalhos escritos, e parecem coincidir com características do que hoje entendemos por arte pública.

Como afirmamos anteriormente, o aparecimento dessa arte no Brasil caracterizou-se como algo próprio e, para alcançarmos uma compreensão mais aprofundada desse trabalho de arte pública, será necessário primeiro fazer uma passagem pela obra de Hélio Oiticica.

#### **1.4 Hélio Oiticica e a Herança Ambiental**

Para Favaretto (1992), Hélio Oiticica marca o início da transição da tela para o espaço ambiental desde o momento de suas “Invenções”, de 1959. Por meio das chapas monocromáticas pintadas com têmpera ou óleo, suspensas por fios de *nylon*, em “Bilaterais” e “Relevos Espaciais” (figura 11), suas primeiras obras tridimensionais, o artista passa a operar nos limites da arte concreta. Em vista disso, evidencia a crise da pintura ao mesmo tempo que desempenha uma posição crítica sobre o valor cultural das práticas em desenvolvimento, defendendo um novo posicionamento do espectador frente à obra de arte, em oposição a uma contemplação transcendente e meramente introspectiva. O artista empreende um esforço para reativar as intuições primárias do suprematismo, do construtivismo, do neoplasticismo, em direção às possibilidades abertas pela superação do quadro e da pintura, ao mesmo tempo que

se volta para o desenvolvimento de práticas culturais que transgridam a normatividade modernista (FAVARETTO, 1992).

O Neoconcretismo, portanto, surge da necessidade de remobilizar as linguagens geométricas concretas no sentido de um envolvimento mais efetivo e “completo” com o sujeito. Além disso, havia um desejo de uma arte com intenções fenomenológicas mais amplas, moldadas pelo idealismo especulativo. Segundo Ronaldo Brito (1985, p. 63), os artistas neoconcretos:

Estavam empenhados em transformar o trabalho em um feixe de relacionamentos complexos com o observador, a caminho de ser transformado em um participante. Daí naturalmente o seu esforço para romper as categorias tradicionais das belas-artes.

Os neoconcretos, assim, se recusavam a enquadrar a forma em limites ópticos-perceptivos. Desejavam impregnar vivencialmente as linguagens geométricas, repropô-las como manifestações expressivas, recolocá-las como objeto de envolvimento fenomenológico (BRITO, 1985, p. 66). Por outro lado, a questão do tempo no neoconcretismo constituiu o elemento decisivo para esse novo tipo de envolvimento, ou seja, o novo posicionamento do espectador diante da obra de arte. O tempo como duração servia e estava associado à proposta de reativar, de um modo próprio, o relacionamento do sujeito com o trabalho e permitir múltiplas possibilidades de leitura. A intenção era permitir a intervenção do espectador quase no sentido de completar os trabalhos, recriá-los, lê-los a cada vez de maneira diversa e viver os instantes de sua produção. Esse passo, sem dúvida, foi o início de um processo que levaria alguns artistas neoconcretos a radicalizarem a participação do outro, em direção ao que Hélio Oiticica chamou de “vivências”.

Essa radicalização da participação do outro em sua obra pode ser observada plenamente a partir de seu “Programa Ambiental” (figura 12). Durante a década de 1960, operando um projeto bastante transgressor e extrapolando as fronteiras institucionalizadas, os artistas exercitavam a multiplicidade de estilos, a mescla de técnicas, o caráter heterogêneo e multidisciplinar da arte. Pintura, escultura, música, teatro, cinema e poesia confluíam em um espaço estético aberto, e essa ruptura também articulou o questionamento do estatuto existencial da obra de arte.

Nesse sentido, questionando a antiga posição do espectador, o artista se volta em direção ao que chama de “ambientação” como parte integrante de seu “Programa Ambiental”, a fim de derrubar todas as antigas modalidades de expressão, tais como pintura-quadro,

Figura 11 – “Bilaterais”; “Relevos Espaciais”. Hélio Oiticica. 1959.  
Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>

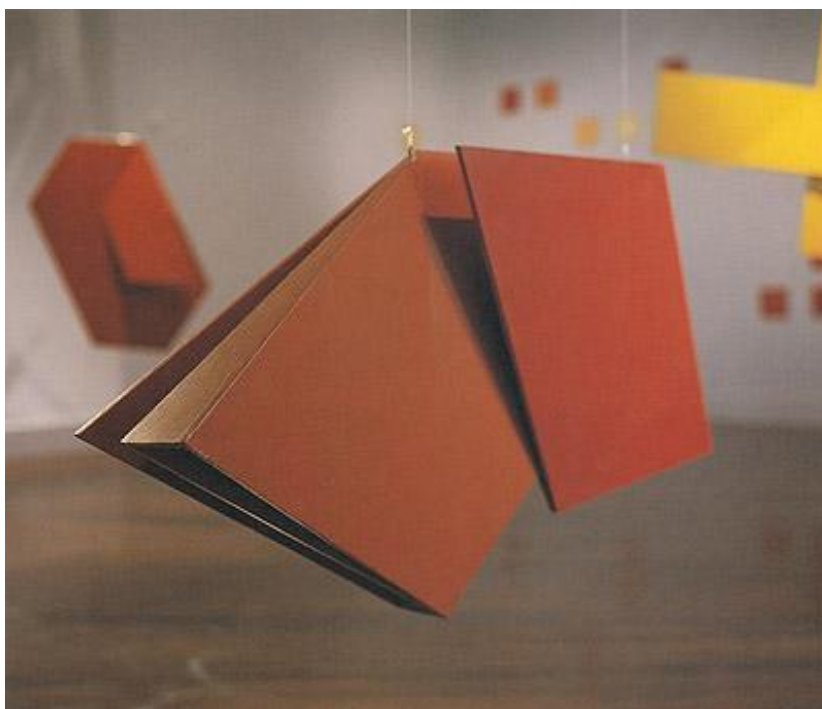
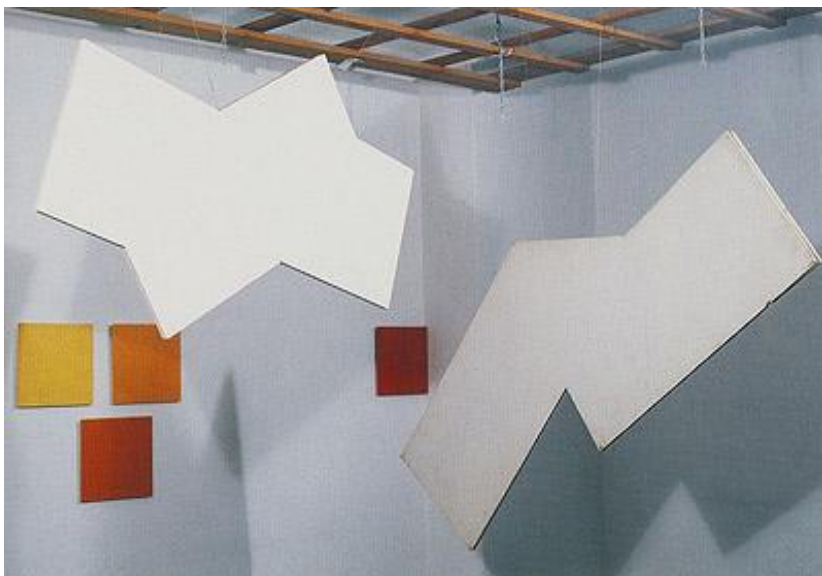




Figura 12 - Programa Ambiental – “Tropicália”. Hélio Oiticica, 1967.

Fonte: <http://www.bahiaflaneur.net/blog2/2010/04/trente-ans-sans-helio-oiticica-par-almandrade.html>



escultura, etc. e propor “uma manifestação total, íntegra, do artista nas suas criações, que poderiam ser proposições para a participação do espectador” (OITICICA, 1986, p. 78). Representa a reunião de todas as expressões possíveis de criação do artista, incluindo aquelas já conhecidas (cor, palavra, luz, ação, construção, etc.) e as que podem surgir da ânsia inventiva ou do contato do participante com a obra, abrindo espaço ao desconhecido (OITICICA, 1986, p. 78).

O “Programa Ambiental”, portanto, questiona as categorias habituais da arte e opera uma mudança em seus conceitos e procedimentos. Dá continuidade à gradativa abertura das obras e relativização do retiniano, favorecendo o procedimento conceitual, a participação sensorial e evidenciando a abertura dessas estruturas em direção à proposição vivencial e desmaterialização da arte. Essa transformação que é operada dentro da arte também resulta em novos posicionamentos para o artista e os espectadores, que agora são participantes nos processos de formação das obras. Desse modo, novos lugares são propostos dentro dos processos artísticos que, somados à noção de programa, foram apresentados por Oiticica como uma nova ideia da arte, sob a denominação “antiarte”:

Antiarte - compreensão e razão de ser o artista não mais como um criador para a contemplação, mas como um motivador para a criação - a *criação* como tal se completa pela participação dinâmica do “espectador”, agora considerado “participador”. Antiarte seria uma completação da necessidade coletiva de uma atividade criadora latente, que seria motivada de um determinado modo pelo artista [...] dar-lhe [ao participante] uma simples oportunidade de participação para que ele “ache” aí algo que queira realizar – é pois uma “realização criativa” o que propõe o artista [...] [a antiarte] é uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais. (OITICICA, 1986, p. 77).

Não se trata mais de impor um acervo de ideias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da “arte” pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional para o da proposição criativa vivencial, dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de “experimentar a criação”, de descobrir pela participação, esta de diversas ordens, algo que para ele possua significação. (OITICICA, 1986, p. 111).

Dessa maneira, a “antiarte” transforma a concepção de artista, que não é mais um criador de objetos para a contemplação, e sim um motivador para a criação. No “Programa Ambiental”, a abertura das proposições atinge seu ponto máximo pela articulação de ações e comportamentos, ao conferir ao indivíduo proposições abertas para seu exercício imaginativo interior. Fomentando ações, o artista aponta para uma nova inscrição do estético, a arte como intervenção cultural, deslocando seu campo de ação do sistema da arte para uma atividade coletiva:

A antiarte é pois uma nova etapa [...]; é o otimismo, é a criação de uma nova vitalidade na experiência humana criativa; o seu principal objetivo é o de dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante na atividade criadora. É o começo de uma expressão coletiva. O “Parangolé”, ou Programa Ambiental, como queiram, seja na sua forma incisivamente plástica (uso total dos valores táteis, visuais, auditivos etc.) mais personalizada, como na sua mais disponível, aberta à transformação no espaço e no tempo e despersonalizada, é antiarte por excelência. (OITICICA, 1986, p. 82).

Em seus textos compilados no livro “Aspiro ao grande labirinto” (OITICICA, 1986), é possível encontrar uma ideia que hoje pode ser associada diretamente ao que chamamos de arte pública, que seriam suas “apropriações ambientais”. Eram “programas” dedicados a encontrar um objeto e dele se apropriar como algo que adquire um significado qualquer, ou seja, é transformado em obra. Ou, ainda, apropriando-se de “ambientes” que não poderiam ser transportados, como um concerto nas ruas, podendo assim demonstrar a desejada manifestação ambiental. Oiticica acreditava que a “antiarte”, desse modo, seria o caminho para efetivar a “verdadeira ligação definitiva entre manifestação criativa e coletividade – há como que a exploração de algo desconhecido” (OITICICA, 1986, p. 80), e se constituiria como uma generalização da experiência criativa.

Podemos depreender que Oiticica, além de pretender aproximar arte e vida com a “antiarte”, a partir de suas proposições criativas vivenciais, demonstra a vontade de expandir ao máximo o campo de atuação da arte, pois sempre cita em seus textos ideias que relacionam a “antiarte” à coletividade, como uma “necessidade coletiva de uma atividade criadora latente” e “começo de uma expressão coletiva”. O conceito de “apropriações ambientais” proporciona, portanto, uma experiência de comunhão com o ambiente que poderia ser mais facilmente realizada por todos da sociedade se efetuada em espaços de livre acesso, como os espaços das cidades. Ao mesmo tempo, constitui uma maneira de não se distinguir os níveis de elaboração das obras, de circulação e de significação social. A ambientação, assim, reuniria artista, participantes e mundo. Tal atitude consiste em uma maneira de realizar uma crítica ao sistema e mercado e de se aproximar do cotidiano, atitude radicalizada quando Oiticica decidiu estendê-la ao ambiente das ruas:

[...] inclusive pretendo estender o sentido de “apropriação” às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público a participação – seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte etc., e ao próprio conceito de ‘exposição’ – ou nós o modificamos ou continuamos na mesma. Museu é o mundo; é a experiência cotidiana. (OITICICA, 1986, p. 79).

Assim, a associação que pode ser visualizada entre a ideia da “antiarte” e as obras de arte pública não resulta simplesmente de ambas possivelmente culminarem no ambiente das cidades, mas de conterem uma aspiração de coletividade que se torna sua questão fundamental, distanciando-se completamente da ideia da arte como um objeto. Portanto, além do distanciamento das categorias de arte e ruptura com seu mercado, ao propor experiências que não podem ser expostas ou consumidas, essas propostas representavam também uma busca em direção à manifestação da imaginação coletiva (OITICICA, 1986). Para o artista, o “Programa Ambiental” trataria da realização de propostas para a participação coletiva com vistas a uma gradual aproximação dos indivíduos de uma proposição criativa (vivencial, conjunta), acreditando que a intensificação da participação coletiva auxiliaria a definir a “posição ética” da “antiarte” ambiental, resultando em um tipo de manifestação social:

É a manifestação social, incluindo aí fundamentalmente uma posição ética (assim como uma política) que se resume em manifestações do comportamento individual [...] Tal posição só poderá ser aqui uma posição totalmente anárquica, tal o grau de liberdade implícito nela [...] A posição “social-ambiental” é partida para todas as modificações sociais e políticas, ao menos o fermento para tal – é incompatível com ela qualquer lei que não seja determinada por uma necessidade interior definida [...] – é a retomada da confiança do indivíduo nas suas intuições e anseios mais caros. (OITICICA, 1986, p. 78).

O princípio decisivo seria o seguinte: a vitalidade, individual e coletiva, será o soerguimento de algo sólido e real, apesar do subdesenvolvimento e do caos – desse caos vietnamesco é que nascerá o futuro, não do conformismo e do otarismo. Só derrubando furiosamente poderemos erguer algo válido e palpável: a nossa realidade. (OITICICA, 1986, p. 83).

O que se pode depreender de seus escritos é que essa posição ética seria um resultado das manifestações de comportamento individual que, por sua vez, constituiriam o fermento para todas as manifestações sociais e políticas. E esse efeito se daria a partir de uma atitude de afirmação por parte do indivíduo, na qual ele mesmo define as suas necessidades interiores, suas próprias leis (OITICICA, 1986). Ou seja, a partir da criação e da liberdade experimentadas dentro dos “programas ambientais”, formas autênticas de manifestações individuais apareceriam, em contraposição aos falsos valores sociais que norteiam as vidas das pessoas. Dessa maneira, essa liberdade moral resultante das práticas artísticas poderia provocar mudanças sociais profundas, pois libertaria os indivíduos das morais estacionárias e de opiniões estereotipadas. Nesse sentido, a ordem poderia sair de controle se a cada um fosse motivado a pensar conforme deseja; e dessa transformação individual, Oiticica (1986) acreditava ser possível alcançar uma profunda mudança social. Manifestações ambientais, portanto, são lugares de transgressão, de recriação da arte como vida. Ressemantizando o

corpo e os demais elementos a partir dessa condição ambiental, questionam-se as significações habituais e do sistema social em voga, desnormalizando o indivíduo e constituindo uma prática reflexiva. A procura na execução de seus ambientes experimentais se assemelhava a incitar atos de vida que brotassem como necessidades, como “germes” já contidos no indivíduo, que estimulados pela proposição ambiental, cuja situação é de conflito entre o comportamento condicionado e o descondicionado, explodiriam, transformando o indivíduo em um “bólide” (BRAGA, 2011).

Os “Bólides” integram o Programa de Hélio Oiticica e são entendidos como uma ordem, um nível estruturante de experiências artísticas que não é estabelecido a priori, mas desenvolvido segundo a necessidade criativa nascente. Inicia-se com a ideia de “transobjetos”, que consiste em “objetos” construídos com materiais existentes, logo denominados Bólides, para ressaltar seu caráter operatório e qualidades como objetos “marejados de transcendência”, nos quais importa o caráter de signo, parte de uma sintaxe, e não de obra-objeto. Passam a adquirir uma estrutura autônoma em relação ao condicionamento ao qual estariam submetidos e sua funcionalidade social sofre um deslocamento, despindo-os de suas qualidades conotativas e deixando-os em sua pureza primitiva. Para sua execução, são utilizados materiais impregnados da noção de uso e circulação social, como frascos de vidro, bacias plásticas, etc. Assim, o “transobjeto” subverte as relações costumeiras que determinam a esfera social dos objetos de acordo com os ditames da subjetividade do seu construtor. Se por um lado interfere na lógica da serialização, homogeneização e reiteração às quais os seus materiais fazem parte, por outro instaura as possibilidades criativas do sujeito na esfera do coletivo. Ele acarreta um modo e um meio específicos de se relacionar com o mundo, que ao descortinar potencialidades ocultas e destituir padrões, tira simultaneamente certezas instituídas e afirma subjetividades; acarreta um comportamento experimental (LOEB, 2011).

Dessa maneira, a partir das proposições do “Programa Ambiental”, o trabalho de Hélio Oiticica se encaminha a uma dupla atividade. Uma que vai em direção à desestetização, à desmaterialização do objeto de arte, o que significaria o que ele chama de “golpe fatal ao conceito de museu”, a “antiarte” por excelência, e outra que se dirige à experimentação e à participação, levando a propostas que, dentro dos programas, agenciam o comportamento dos participantes e são movidas pelo desejo de transformação social, conforme discute Favaretto (1992, p. 18):

Proposições em cascata, desencadeadas ininterruptamente, reprocessam, porque inovadoras, fundamentos e práticas construtivistas, distinguindo-se ainda de outras tendências em ebulição. Ao situar-se no cruzamento de duas grandes linhas da

modernidade, a construtivista e a duchampiana, a experimentação de Oiticica estabelece uma original composição de sentido de construção e desestetização.

Entendemos, dessa maneira, que o “Programa Ambiental” se voltou tanto para a desmaterialização do objeto de arte, encaixando-se na linha duchampiana, mas também foi inspirado pelo desejo de transformação social ao mesmo tempo que integrou o ideal construtivista. Nesse momento, será necessário fazer um parêntese contextual para abordar, brevemente, como se deu a difusão e o desenvolvimento da linha construtivista no país.

Para Brito (1985, p. 14), o construtivismo no Brasil representou a possibilidade de pensar a arte seriamente, ao procurar a afirmação da especificidade do trabalho artístico a partir da década de 1950, passando, no campo das artes visuais, pela formação mais ou menos simultânea de uma vanguarda de linguagem geométrica no Rio de Janeiro e outra em São Paulo, até chegar à explosão neoconcreta nos anos 1960. Esse movimento combatia o sistema de representação da arte e lutava para romper o espaço metafórico em que estava encerrada a pintura. Para estabelecer uma nova teoria da produção visual, os construtivistas representavam um esforço para tornar o trabalho de arte uma produção metódica, compreendida e transmitida como linguagem específica. Dessa maneira, a leitura construtiva da arte foi um passo decisivo para uma consciência inteligente dos processos de produção artística, contribuindo para desvelar sua opacidade. Por meio dela, tornou-se possível investigar os meios que colocava em ação enquanto linguagem, isto é, enquanto sistema de significação.

A arte abstrata surgiu, portanto, como uma medida de emancipação do trabalho de arte: uma afirmação de sua autonomia frente à realidade empírica, um reconhecimento de seu índice de abstração e possibilidade de formalização, necessários, afinal, a todo processo de conhecimento. Mas enquanto diversas tendências abstratas se aproximaram mais do sensível, do mítico, do romântico e da inspiração, as tendências construtivas radicalizaram o seu caráter racional, buscando integrar a arte à ciência e à técnica no processo de transformação social. Assim, para Brito (1985, p. 15–16):

A questão sempre foi, para as ideologias construtivas, construir uma arte que pudesse servir de modelo à própria construção social. É obvio que isso nem sempre acontece explícita ou manifestamente, mas é uma delimitação epistêmica.

Ao contrário do Dadaísmo e do Surrealismo [...] os movimentos de extração construtiva operaram sempre e necessariamente no sentido de uma integração funcional da arte na sociedade. A sua intervenção é de natureza didática, como todas as forças liberais, o seu esforço mais constante é no sentido de estetizar o ambiente social, educar esteticamente as massas.

Sua tentativa [do construtivismo] é racionalizá-la, trazê-la para o interior da produção social, o seu desejo é atribuir-lhe uma tarefa positiva na construção da nova sociedade tecnológica.

No entanto, essa concepção da prática artística impedia a compreensão rigorosa do seu significado nas sociedades capitalistas do século XX. Falhava, de início, em não perceber a posição da arte no conjunto do campo cultural e suas implicações ideológicas. Não chegava a imaginá-la como algo além de um exercício estético, ou de informação visual. Isto é, não conseguia enxergá-la como aquilo que era: um dispositivo, uma instituição, um circuito mais ou menos fechado, com história formalizada (a famosa história da arte) e um mercado específico (BRITO, 1985).

De um modo geral, as transformações construtivas eram locais, ocorriam no interior das linguagens e não alcançavam o estatuto social dessas linguagens enquanto práticas. O seu desejo social era de ordem utópica, aspirando a uma integração funcional no modo de produção dominante. Assim, a inscrição construtiva não era, a rigor, crítica (BRITO, 1985, p. 26).

Podemos depreender que o neoconcretismo, por sua vez, considerado o último movimento plástico de tendência construtiva no país, permaneceu interessado na positividade que está no centro da tradição construtiva, ou seja, a arte como instrumento de construção da sociedade. Mas apesar de seguir a linha construtiva de projetar as transformações sociais a partir da arte, os neoconcretos desenvolveram uma prática distinta daquela dos artistas concretos, investidos muitas vezes de funções práticas enquanto publicitários ou *designers*. Permaneciam no terreno especulativo, no campo da arte enquanto prática experimental, mantendo-se distantes da participação da arte na produção industrial, sem guiar-se exatamente por nenhum plano de transformação social. Assim, remobilizaram as linguagens geométricas no sentido de um envolvimento mais efetivo e completo com o sujeito, com um desejo de uma arte com intenções fenomenológicas mais amplas (BRITO, 1985, p. 63).

Desse modo, cada manifestação ambiental de Hélio Oiticica operava como uma prática especulativa que valia como procedimento conceitual, em que propor e desenvolver constituíam as operações dos protagonistas na realização de uma estrutura *in fieri* (em andamento) que, enquanto era elaborada, conformava uma “ideia”. A participação é o processo no qual acontecem ações significantes para produzir um significado. A crítica do sistema ambiental se estabelece nos participantes, que não criam, e sim experimentam a criação, e por isso recriam-se ao mesmo tempo como sujeitos. Ao dispor de ambientes voltados para a confrontação dos participantes com situações, o interesse concentra-se nos

comportamentos, sugerindo a ampliação da consciência, a liberação da fantasia e a renovação da sensibilidade.

Para Wisnik (2012), a disponibilidade das instalações vivenciais de Oiticica, devendo ser usadas e até “habitadas” pelos visitantes-participantes, constituíam ambientes que serviam como módulos experimentais que pudessem proporcionar um novo comportamento para as pessoas, subjetivavam o espaço. Dessa maneira, o artista afirmava a subjetividade como antídoto irredutível à instrumentalização das relações sociais, já que, no Brasil, o conservadorismo moral havia se aliado à ditadura militar para conter tanto a crítica social e política de uma esquerda em surgimento, quanto a liberação dos costumes oriundos dos movimentos feminista e *hippie*, por exemplo.

A pertinência desse programa releva da coerência da experimentação; da singularidade das práticas desestetizantes de Oiticica. A antiarte ambiental é consequência da expansão das operações construtivas ao espaço das vivências e exemplo da nova situação estética, originada pela crítica do ilusionismo e pela transformação do destinatário em protagonista. O deslocamento da arte, pressuposto nas duas grandes tendências da arte moderna, a construtiva e a duchampiana, é atualizado por Oiticica em referência tanto aos desenvolvimentos internacionais como à vanguarda brasileira. (FAVARETTO, 1992, p. 123).

A atualização à qual Favaretto se refere quando trata do trabalho de Oiticica diz respeito ao modo como o artista pensou a desestetização da obra, que ultrapassou a crítica feita por Duchamp, da arte como um objeto ligado a um estilo e seu mercado. O interesse de Oiticica estava voltado para o público e sua participação, propondo vivências. Pode-se dizer que, assim, Hélio Oiticica reprocessou a utopia construtivista. No lugar das propostas de ambientes como projetos de reorganização do espaço urbano, de caráter utilitário e racionalizado puro, ou da nova realidade plástica representada na abstração cromática e na nova abstração, o artista propôs a participação coletiva. Atualizou o caráter essencial desses desenvolvimentos construtivos ao relativizar o retiniano e o arquitetônico construtivistas em favor do procedimento conceitual e da participação sensorial. Ou seja, “a formulação da antiarte ambiental reprocessou o ‘sentido de construção’ e, assim, o da participação” (FAVARETTO, 1992, p. 126). A totalização de suas experiências construtivas se realiza a partir das propostas de participação coletiva. Pode-se dizer que existia um interesse, por parte do artista, em vincular tais experiências a projetos nos espaços das cidades, observado tanto em suas manifestações ambientais desencadeadas a partir do “Parangolé”, como nos projetos de ambientes ao ar livre dos últimos anos, pensados como “obras públicas”.



Assim, esse misto de experimentação e participação foi praticado pela vanguarda brasileira nos anos 1960 como um desejo de transformação social e uma maneira de reagir à repressão. Para Favaretto, no Programa Ambiental (1992, p. 17), “a marginalidade é vivida; intrínseca ao programa, inscreve o desejo singular e a utopia diferenciadora no movimento de transmutação dos valores, artísticos e sociais.”

Nos anos 1960, quase todos os países latino-americanos passaram por regimes ditatoriais assumidos por forças militares que controlavam o Estado, em que era comum fazer uso de prisões, torturas, censura e perseguições políticas àqueles que contestassem o regime. Por isso, a marginalidade do artista neoconcreto era uma condição necessária a quem desejasse criticar a sociedade, ou até a própria arte. Para Paiva (2014, p. 110), foi nesse contexto particular que diversas manifestações artísticas surgiram na América Latina:

É neste contexto que importantes manifestações artísticas se desenvolveram, diferenciando a produção latino-americana em curso daquela praticada na América do Norte e na Europa. Sob este panorama coercivo, insurge uma arte reativa, que busca o despertar da consciência social [...] marcadas, sobretudo, pela investigação de linguagens, experimentalismo e reflexão teórica. (PAIVA, 2014, p. 110).

Artistas brasileiros como Artur Barrio, Cildo Meireles, Antônio Manuel, entre outros, adotaram novas propostas de ação, desenvolvidas quase sempre em espaços das cidades e tendo como base a surpresa, o impacto e a tensão permanente como formas de envolvimento do público. Paulo Bruscky, por exemplo, teve como tônica de seu trabalho a dissolução de fronteiras entre as linguagens artísticas, com forte ênfase na convergência entre meios de comunicação e urbanidade. Essas obras podem ser entendidas como arte em tempo real, como meios de comunicação e vetores que ativam o espectador em um período de adversidades sociais e políticas, movendo o início de uma prática coletiva no Brasil. Esse tipo de programa aberto só pode ser realizado com base na ligação entre a expressão individual e a experiência da participação coletiva, tornando-se parte de uma tradição táctica e própria da arte contemporânea no país, cujas ressonâncias podemos ver circular sobre os grupos brasileiros mais recentes (MESQUITA, 2008, p. 110).

Para Mesquita (2008, p. 110–111), a vanguarda brasileira se aproximou de um imaginário da época que coincidia com a vontade de “revolução permanente” da Internacional Situacionista, por exemplo, assumindo uma posição revolucionária e marginal, pois denunciava uma sociedade alienada e estabelecia um posicionamento crítico a todos os campos da sensibilidade e consciência do indivíduo. Ao questionarem a natureza intrínseca da obra de arte e o sistema galeria-curador-crítico-museu; ao realizarem protestos performáticos;

ao instigarem a participação corporal e semântica do espectador; e ao optarem pela transitoriedade, a efemeridade e a reprodutibilidade do trabalho artístico, esses artistas formaram estratégias de ação que hoje são recriadas por artistas contemporâneos, às quais aparentam transformar linguagens em meios de mobilização (MESQUITA, 2008, p. 99).

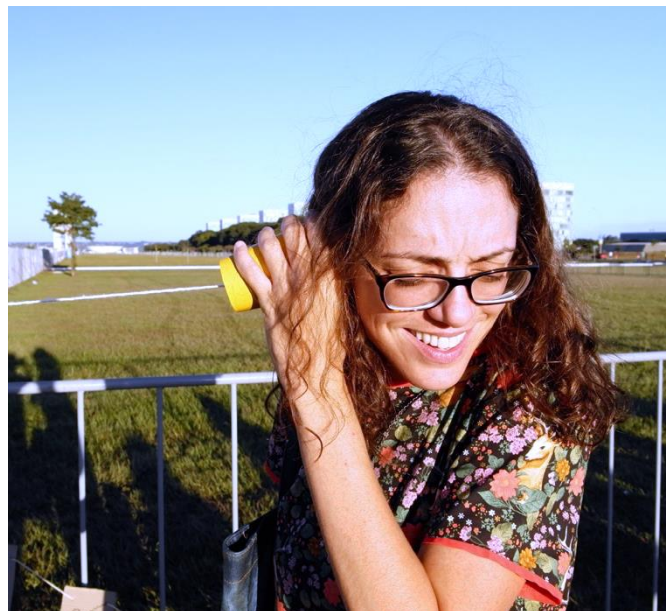
É o que podemos perceber, por exemplo, na obra “Confio” (figura 13), de Daniel e Élide Lima, realizada em Brasília recentemente, durante o processo de votação do *impeachment* da então presidente Dilma Roussef (2016). Nesse período, foi instalado um muro na Esplanada dos Ministérios para apartar opositores políticos. Daniel e Élide Lima foram à cidade para executar a ação “Confio”, que consistiu em um telefone feito com dois copos de plástico, cada um disposto em um dos lados do muro, e um fio de barbante ligando as duas partes. Dessa forma, o telefone executava a comunicação entre os dois lados, passando o que se falava de um lado do muro ao outro. A instalação permite e propõe, como mensagem, o diálogo entre as partes opostas. Constitui um exercício social em um momento político tenso, marcado por confrontos e intolerância. Participar de “Confio” é exercitar o direito de falar (e de ser ouvido) e a posição de escuta do outro em igual condição, além de promover o diálogo partindo de posicionamentos opostos. Representa um convite a recriar relações e comportamentos cotidianos que, desde então, no mundo político, mostravam-se radicalizados. Mas poderíamos considerar que, ademais, esse estado de encontro proporcionado pela criatividade, improvisação e precariedade, é capaz de permitir, além do diálogo, a realização de trocas intersubjetivas que permeiam a dimensão política em um mundo onde opositores políticos tornaram-se inimigos.

A partir de “Confio”, podemos entender que, hoje, as obras de arte pública mantiveram o sentido marginal dos artistas neoconcretos por igualmente desejarem transmutar valores, tanto artísticos quanto sociais. Naquela época, anos 1960 e 1970, não havia liberdade de expressão no país devido à atuação da ditadura militar (1964-1985), quando toda manifestação, discussão ou crítica – posições tomadas pela arte neoconcreta – tomavam a forma marginal. Hoje, essa marginalidade perde o sentido, tanto por conta da abertura e disponibilização da informação em diversos novos meios de comunicação, quanto pelos novos modos de exercer essa atividade.

Pode-se dizer que, já a partir dos anos 1970, os artistas começaram a se envolver com uma espécie de gestão cultural alternativa, se mobilizando, muitas vezes, para canalizar fomentos financeiros de empresas e instituições a fim de realizar práticas experimentais com autonomia institucional, mas, fundamentalmente, com recursos. Assim, além da proposição

Figura 13 – “Confio”, Daniel e Élide Lima, Brasília, 2016.

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/125537654@N04/albums/72157665079192863>



de obras que se relacionassem com o espectador, o artista brasileiro passou a realizar também um tipo de comprometimento direto com a sociedade, oferecendo obras sem esperar a mediação das instituições tradicionalmente ligadas ao seu trabalho.

No meio da precariedade geral brasileira e na inexistência de um sistema de arte, [...] o artista se compromete diretamente com a sociedade sem a mediação das instituições necessárias à sua prática profissional. Sua obra vai, literalmente, para o *outdoor* [grifo nosso] por dupla motivação: as instituições não merecem ideologicamente recebê-la pela debilidade que as atravessa desde a ausência de políticas até a omissão dos setores responsáveis, e a sociedade “precisa” dessa informação de natureza artística. O artista age diretamente, queima etapas obrigatoriamente, porque a espera pelas supostas instâncias que deveriam mediar sua prática o levaria à paralisia. Seu trabalho, por isso, é de dupla denúncia: de crítica social, do ponto de vista temático, e de crítica institucional pela própria linguagem a que recorre. (DUARTE, 1998, p.40, apud PAIVA, 2014, p. 119).

Assim, percebemos hoje que para a realização de obras de arte pública, o artista atua com certo empreendedorismo, pois se tornou gestor e executor de seu próprio trabalhos nos espaços das cidades, captando recursos para sua realização. Nesse sentido, é possível perceber que os artistas da atualidade utilizam todos os recursos que estão à sua disposição, como editais, financiamentos e patrocínios, ou seja, peças que integram uma nova ordem econômica mundial, em conjunto com as novas tecnologias – internet, redes sociais, entre outras.

Manifestando essa transformação, o artista Eduardo Srur fundou a empresa “Attack”, especializada no planejamento e na produção de intervenções urbanas, que presta serviços de criatividade e execução de exposições multimídia para agências de publicidade e áreas de *marketing*, cultura e sustentabilidade de empresas, governos e instituições culturais. A intenção é demonstrar a capacidade de colaboração sem fronteiras e livre trânsito do mercado da economia criativa. A missão da empresa é conceber e realizar projetos especiais de impacto e reflexão no espaço público das cidades e no cotidiano de milhares de pessoas.

O artista declara que as motivações que o fizeram atuar por meio da empresa foram, por um lado, sociais, voltadas para chamar a atenção para as questões ambientais e cotidianas das metrópoles, utilizando espaços das cidades e ampliando a presença da arte na sociedade. Dessa forma, pôde-se aproximar a arte da vida das pessoas. Por outro lado, teve motivações pessoais, baseando-se na necessidade de suprir a demanda de sua produção autoral e ampliar sua atuação como empreendedor na sociedade.

Esse tipo de empreendimento realizado por artistas também demonstra que há como realizar crítica efetiva mesmo atuando por dentro do mercado. A intervenção “Pets” (figura 14), da empresa Attack, é um exemplo disso. A intervenção consistiu em dispor vinte esculturas flutuantes monumentais em forma de garrafas de refrigerante feitas de pet

(polietileno tereftalato, um polímero termoplástico) no Rio Tietê (2008), na represa Guarapiranga (2010), no lago de Bragança Paulista (2012) e na praia de Santos (2014). Mais recentemente, em 2017, a obra participou da Bienal Internacional de Arte Contemporânea da América do Sul. A iniciativa recebeu, à época, apoio da Associação Águas Claras do Rio Pinheiros, que visa despoluir o rio de mesmo nome, e do Instituto Itaú Cultural.

Outra intervenção que podemos citar como exemplo é a Campanha da Associação Paulista dos Supermercados (APAS) intitulada “Vamos Tirar o Planeta do Sufoco” (figura 14), que consistiu em dispor sacolas gigantes, feitas com material reciclado, na capital e em outras cidades do estado de São Paulo. A empresa Attack, além de trabalhar em parceria com a associação, também convidou a ONG Projeto Arrastão para produzir parte da obra em *patchwork* reciclado.

Finalizando, entendemos, após analisar as obras e textos compilados de Oiticica, que o caminho da arte pública teria grandes chances de ser desenvolvido por esse artista caso ele atuasse nos dias de hoje, pois seu interesse estava sempre voltado para a relação do público com a obra e com a formação de uma coletividade, o que pode ser percebido em diversos trechos de seus escritos. Pode-se dizer que essa foi a direção fundamental para a qual o artista apontou a sua obra. Além disso, Oiticica acreditava que suas propostas deveriam ser fatores motivadores para a criação. Ademais, elas integrariam um percurso de transformação social e esse acontecimento se daria como o resultado de um processo que, primeiramente, ocorreria interna e individualmente. Para ele, era um processo totalmente livre.

Assim, obras de arte pública coincidem com o Programa Ambiental de Oiticica, representando sua herança ao misturarem a “desestetização” com a proposição de experiências. É possível, a partir de agora, visualizar que as obras “Monumento Mínimo” e “Confio” não representam meramente propostas conceituais, voltadas apenas para a desmaterialização da arte. Não oferecem simplesmente dispositivos que provocam o espectador a criar um significado para aquele acontecimento, mas sim depositam, na interação com o público, sua finalidade. Isso também por um desejo de transformação social que, assim como nas obras de Oiticica, não se guia por nenhum projeto político específico além da construção de uma experiência particular dentro da obra de arte.

Hoje, podemos afirmar que essa interação entre público e “arte pública” experimenta a mediação do uso de novas tecnologias, da internet e das redes sociais, interferindo nos processos de produção, divulgação, disponibilização e criação das obras. Pensando que a interação da obra com o público é justamente a finalidade dessa arte, discutiremos, no



capítulo a seguir, como se dá a integração das obras de arte pública com a internet e as novas tecnologias nos dias atuais.

Figura 14 – “Pets”; “Vamos tirar o planeta do sufoco”. Attack. São Paulo, 2008; 2012.

Fonte: <http://g1.globo.com/noticias/saopaulo/0,,mul363123-5605,00-garrafas+pet+gigantes+no+tiete+ poderão+ser+visitadas+de+barco.html>  
<https://www.flickr.com/photos/eduardosur/>



## 2 ARTE PÚBLICA E PROCESSO: TECNOLOGIAS E REDES

No primeiro capítulo desta dissertação, debatemos algumas características das obras da arte pública contemporânea, chegando a determinadas percepções sobre elas: fazem uma crítica ao monumento tradicional e à arte como objeto; se interessam mais pelo processo e pelo debate; tratam essencialmente de eventos ordinários da vida mundana; conduzem o público a novas formas de participação e de percepção; e ainda permitem que público desenvolva um discurso próprio a respeito do acontecimento tratado. Também foi possível compreender um pouco do modo de atuação dos artistas da atualidade, que agindo de uma maneira, por um lado, nada marginal, buscam financiamentos ou geram empreendimentos para dar vida às próprias obras, por meio de editais institucionais ou de patrocínios de grandes marcas. Todo esse característico conjunto de práticas, que foi motivado desde o questionamento do sistema e do mercado da arte, posiciona-a em um novo lugar perante o espectador e dá ênfase aos processos artísticos em detrimento da fabricação de objetos.

Hoje, além dessas características, também chama atenção a inclusão de novos equipamentos tecnológicos e o uso da internet e das redes sociais nas produções das obras de arte pública. Independente do modo como são utilizadas essas ferramentas, seja para divulgação, colaboração, distribuição ou mobilização, a sua presença é constante dentro desses processos artísticos.

Por exemplo, para a realização da obra Monumento Mínimo, em sua versão de monumento coletivo, a artista Néle Azevedo se comunicou anteriormente com pessoas da cidade onde a obra foi apresentada, convidando voluntários a participar da fabricação das esculturas de gelo.

Em outro caso, o Coletivo Transverso, atendendo a diversas solicitações, criou um projeto chamado “Espaço destinado à Poesia” (figura 15), que consiste na disponibilização de um poema para *download* em seu *blog* a fim de permitir que os interessados em participar das intervenções coletem o poema na cidade em que estejam e, em troca, tirem uma foto para o *blog*.

Outro grupo, o Coletivo Coletores, concorreu e foi vencedor de um edital lançado pelas secretarias municipais de Cultura, de Direitos Humanos e de Serviços, do Estado de São Paulo, assumindo assim a tarefa de implementar, em 2015, um polo de cultura digital na favela Vila Flávia (figura 16).

Figura 15 - "Espaço destinado à poesia", Coletivo Transverso. Desde 2013.  
<http://coletivotransverso.blogspot.com>





Figura 16 - *Video mapping*, Coletivo Coletores. 2016.  
<http://saomateusemmovimento.org/medialab/>



Figura 17 - Equipamento audiovisual adaptado a triciclo, "Suaveciclo", Vj Suave. Desde 2009.  
Fonte: <http://vjsuave.com>

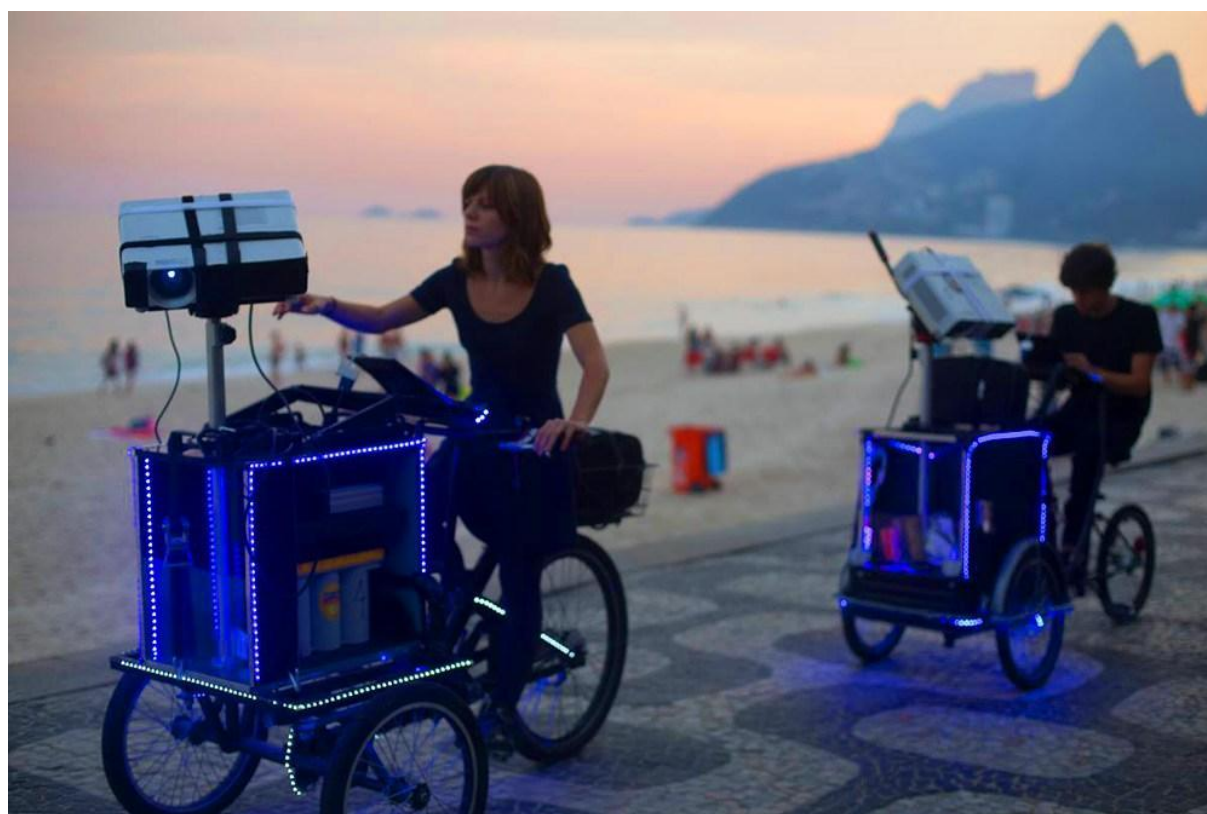




Figura 18 - "O Céu nos Observa" (foto tirada do satélite), Daniel Lima. São Paulo, 2010.  
<http://oceunosobserva.blogspot.com>



Já a dupla de artistas VJ Suave criou um equipamento audiovisual que consiste em triciclos adaptados com projetores, computadores, microfones e baterias, que permite que eles percorram espaços das cidades manipulando vídeos em tempo real, acompanhados de inúmeros espectadores e participantes (figura 17).

O artista Daniel Lima, por sua vez, realizou um convite em sua página no *Facebook* chamando a todos para participar de um projeto de intervenção, que consistia em propor interferências sobre uma foto tirada por um satélite de alta resolução, abrangendo determinada região de São Paulo. A área coberta estava representada por um quadrado de 10km x 10km, sendo os quatro vértices o Parque Villa-Lobos, a Praça da Sé, o Aeroporto de Congonhas e o bairro de Paraisópolis. A região incluiu parte do Centro, a Zona Oeste e a Zona Sul.

Assim, buscando compreender um pouco mais a respeito dos processos de arte pública, abordaremos, neste capítulo, a inclusão de novos equipamentos tecnológicos e o uso da internet e das redes sociais nos processos de suas produções. Por que utilizar novas tecnologias nas obras de arte pública? Sobre quais aspectos o uso de tecnologias pode interferir no processo artístico e no desdobramento das obras nos espaços das cidades? Por fim, empregar equipamentos tecnológicos e propor obras interativas pode resultar em processos democráticos?

## **2.1 Tecnologia e sociedade**

Se percebemos, atualmente, o uso constante de novas tecnologias e da internet nas obras de arte pública, é necessário compreender, primeiramente, que estamos inseridos em um contexto entendido por Sevckenko (2001) como a “Revolução da Microeletrônica”, em que presenciamos a constante e acelerada mudança do aparato tecnológico. Nessa conjuntura, as inovações se dão em escala multiplicativa. Em curtos intervalos de tempo, o conjunto do aparato tecnológico vigente passa por saltos qualitativos. Dessa maneira, entendemos que o meio artístico acompanha esse processo de mudanças aceleradas à medida que também atualiza constantemente suas ferramentas. Hoje, a disponibilização de trabalhos na internet e o uso de redes sociais para divulgar, financiar e convidar pessoas para participarem de realizações coletivas, constituem práticas bastante comuns entre as poéticas instauradas no espaço urbano. E para compreendermos as mudanças operadas dentro dos processos artísticos em relação à tecnologia, buscaremos entender, primeiramente, um pouco das transformações que os avanços tecnológicos operaram dentro da sociedade.

Podemos observar que, desde o final do século XX e ao longo do século XXI, as novas ferramentas baseadas na internet expandiram de maneira surpreendente a dinâmica da ação e interação humana, acarretando também consequências no campo artístico. Para Castells (2008), vivemos hoje a cultura digital, que pode ser definida a partir dos seguintes pontos, entre outros: habilidade para comunicar ou misturar qualquer produto baseado em uma linguagem digital comum; capacidade de comunicar do local ao global em tempo real e vice-versa, a fim de difundir o processo de interação; existência de múltiplas formas de comunicação; interconexão de todas as redes de bases de dados digitalizados, contando com o armazenamento e a recuperação de dados; capacidade de redefinir todas as configurações, dando um novo sentido às diferentes facetas dos processos de comunicação; formação gradual da mente coletiva pelo trabalho em rede, por meio de um conjunto de cérebros sem limite algum.

Mas, se por um lado, a arte vem se utilizando das facilidades de comunicação, do tempo real e da interação proporcionados pelas novas tecnologias, por outro lado é importante observar que tais transformações tecnológicas mostram-se francamente conservadoras das velhas estruturas de poder. Sodré (2011, p. 12–13) prefere, inclusive, dar o nome de “Muta o Tecnológica”, ao invés de revolu o, aos processos recentes relativos   cultura digital, por não se tratarem de descobertas exatamente inovadoras. Correspondem, sim, a uma maturac o tecnológica do avanço científico, que resulta na hibridiza o e rotinizac o de processos de trabalho e recursos técnicos já existentes sob outras formas (televisão, telefonia, computa o) mas que, na verdade, já ocorrem há algum tempo. Para Sodré (2011, p. 13–14), o que se apresenta de novo   o fen meno da estocagem de grandes volumes de dados e a rapidez de sua transmissão, acelerando, em grau inédito, a mobilidade e a circula o no mundo. A singularidade do tempo presente, portanto, não seria a sociabilidade em “rede”, mas sim a acelera o distributiva dos processos, a singular rela o intensificadora das neotecnologias com o fluxo temporal.

Pode-se afirmar que o desenvolvimento dos sistemas e das redes de comunica o transformou radicalmente a vida do homem contemporâneo. Há um novo tipo de formaliza o da vida social que implica em uma outra dimensão da realidade. As neotecnologias da informa o introduzem os elementos do tempo real (comunica o instantânea, simultânea e global) e do espaço virtual (cria o por computador de ambientes artificiais e interativos), tornando possíveis outros mundos, outros regimes de visibilidade pública, ao mesmo tempo em que vivemos sob o exercício de um novo tipo de poder sobre o indivíduo: o “infocontrole”

(SODRÉ, 2011, p. 15). Hoje, Estados e organizações civis (empresas multinacionais, corporações de serviços, etc.) consolidam uma vigilância contínua sobre os indivíduos, a partir de sistemas informacionais e redes de telecomunicações, ferramentas que foram concebidas no âmbito estratégico das máquinas bélicas e de controle da sociedade civil preconizadas pela Guerra Fria, e agora se ampliam como dispositivos de espionagem global.

Atualmente, a aceleração do processo circulatório dos produtos informacionais (culturais) tem sido denominada “comunicação”, nome antes atribuído à vinculação social ou ao pensar “comum”, problematizado pela ideia de comunidade. Hoje, a comunicação integra o plano sistêmico da estrutura de poder. A rede tecnológica praticamente se confunde com o processo comunicacional, no qual o resultado do processo, no âmbito da grande mídia, é a imagem-mercadoria. Trata-se da “comunicação generalizada” enunciada por Miége (1999, p. 6, apud SODRÉ, 2011, p. 19) que, “a reboque do Estado, das grandes organizações comerciais e industriais, dos partidos políticos, [...] insinua-se nas clássicas estruturas socioculturais e permeia as relações intersubjetivas”.

Essa ideia é melhor compreendida pelo conceito de “mídiatização” que Sodré (2011, p. 21–24) desenvolveu e que rege a sociedade contemporânea por meio da tendência de “virtualização” ou telerrealiza  o das relações humanas, conforme   possível depreender a seguir:

A mídiatização   uma ordem de mediações socialmente realizadas no sentido da comunicação entendida como processo informacional, a reboque de organizações empresariais e com ênfase num tipo particular de interação – a que poderíamos chamar de “tecnointerac  o” –, caracterizada por uma espécie de prótese tecnológica e mercadológica da realidade sensível, denominada *medium*. Trata-se de dispositivo cultural historicamente emergente no momento em que o processo da comunicação   técnica e industrialmente redefinido pela informação, isto  , por um regime posto quase que exclusivamente a serviço da lei estrutural do valor, o capital, e que constitui propriamente uma nova tecnologia societal (e não uma neutra “tecnologia da inteligência”) empenada num outro tipo de hegemonia  tico-política.

Implica a mídiatização, por conseguinte, uma qualificação particular da vida, um novo modo de presença do sujeito no mundo ou, pensando-se na classificação aristotélica das formas de vida, um *bios* específico. (SODRÉ, 2011, p. 24).

Seguindo a leitura de Muniz Sodré, cada *bios*, para Aristóteles, significava um âmbito onde se desenrolava a vida humana, como por exemplo a vida contemplativa, a vida do corpo ou a vida política. Assim, a mídiatização pode ser pensada como um novo *bios*, a tecnologia da sociabilidade, o quarto *bios* em que predomina a esfera dos negócios (apesar de Aristóteles considerar que esse âmbito não tivesse nenhum *bios* específico), com uma qualificação

cultural própria, a chamada “tecnocultura” (SODRÉ, 2011). Entende-se, assim, que a tecnocultura, constituída por mercado e meios de comunicação, implica uma transformação das formas tradicionais de sociabilização. O poder da tecnocultura reside em sua capacidade de formar a agenda política e noticiosa internacional, de produzir em seus laboratórios industriais a maior parte dos objetos da economia midiática e de atrair as consciências para uma forma de vida sempre modernizadora, por vias do liberalismo democrático e do consumo.

Assim, é habitual que se pergunte sobre as possibilidades de democracia participativa na mídia ou sobre seus poderes de transformação social. Na verdade, as relações entre o contexto social e a produção tecnológica são influenciadas por diversos fatores, como hábitos culturais, economia, ideologia, religião e tradição. A escolha de tecnologias muitas vezes baseia-se (e baseou-se) não em critérios puramente técnicos, mas sociais, de forma a reforçar todo ou qualquer tipo de poder (ROSAS, 2007?). Toda escolha tomada dentro desses processos privilegia ou corresponde aos interesses de algum grupo ou ideologia e, por isso, acreditar que a tecnologia seria um objeto neutro é superficial, a começar pelo processo que lhe dá origem. Assim, existe uma dupla face na tecnologia, cujos problemas adviriam não apenas dos usos para os quais ela é empregada, mas da sua própria natureza: ao manter e promover, no nível material, os interesses de grupos sociais dominantes na sociedade em que é desenvolvida, e ao apoiar e propagar a ideia legitimada dessa sociedade, sua interpretação do mundo e a posição nele ocupada, no nível simbólico (DICKSON, 1974 *apud* ROSAS, 2007?, p. 3).

Além disso, ainda nos dias atuais, perdura o predomínio da produção e de pesquisas nesse campo voltadas somente para atender às necessidades das demandas produtivas ou de pesquisas de governo na área militar, contribuindo assim para certa ausência de politização participativa nessa área. Por outro lado, existe um esforço em mudar essa visão neutralizada e independente da tecnologia em relação aos fatores sociais. Os trabalhos teóricos de Andrew Feenberg e o construtivismo social de Wiebe Bijker e Trevor Pinch, que desenvolvem uma teoria crítica da inovação, elaboraram o surgimento de uma sociologia da tecnologia, trazendo-a para uma perspectiva mais ética, pensando em sua produção de forma que seja apropriada ao desenvolvimento dos países periféricos (ROSAS, 2007?).

Segundo a teoria da “Construção Social da Tecnologia”<sup>9</sup>, as tecnologias seriam construções sociais na medida em que grupos de consumidores, interesses políticos, entre outros similares influenciam a forma final que a tecnologia toma como o seu conteúdo. Como mencionamos, longe de serem determinadas unicamente por critérios técnicos ou científicos, as tecnologias são definidas a partir da decisão por uma solução dentre tantas outras possíveis, sendo que o responsável por eleger essa solução sempre é algum ator social. Por exemplo, Wiebe Bijker e Trevor Pinch começavam pela investigação dos grupos sociais para analisar o desenvolvimento de determinado objeto. Indo na contramão da concepção da tecnologia como processo autônomo, o seu processo consistia em identificar e seguir grupos sociais para realizar as pesquisas. Esse movimento também enfatizava o conceito de conjunto sociotécnico, que nada mais é do que os arranjos entre elementos técnicos e sociais, usados tanto para explicar a condição tecnológica da mudança social quanto a condição social da mudança tecnológica. Ou seja, as maneiras que os grupos sociais interpretam e utilizam um objeto técnico não lhe são extrínsecas, mas produzem, ao longo do processo de construção sociotécnica, mudanças na natureza dos objetos, só sendo possível entender o desenvolvimento de um artefato tecnológico estudando o contexto sociopolítico e a relação de forças entre os diversos grupos com ele envolvidos (ROSAS, 2007?, p. 4).

Voltando para o nosso tema, pensando o campo da arte, qual seria, portanto, o interesse dos artistas em utilizar neotecnologias? Retomando os processos de produção das obras mencionadas no início deste capítulo, adquirimos algumas pistas de quais seriam as suas intenções: fazer circular informações; agir contra mecanismos de controle; distribuir recursos; criar contrainformações; e construir coletividades. E esses resultados, veremos, são conquistados através da transgressão de usos de equipamentos, da modificação de objetos e máquinas, da disponibilização de imagens e/ou conhecimentos e da formação de coletividades pela internet e redes sociais. Hoje, por meio de mídias sociais e dos *smartphones*, artistas e participantes interagem com outras pessoas em rede, levando aos limites as discussões a respeito de autoria, originalidade e propriedade da obra, por exemplo. O objetivo concentra-se

---

<sup>9</sup> Também conhecida como Social Construction of Technology – SCOT, a teoria da Construção Social da Tecnologia defende que a tecnologia não determina as ações humanas, mas sim as ações humanas moldam a tecnologia. Também argumenta ser impossível compreender as formas como uma tecnologia é usada se não for compreendido o modo como essa tecnologia está inserida em seu contexto social. Constitui uma resposta ao determinismo tecnológico e, às vezes, é conhecido como construtivismo tecnológico.



na disseminação e na circulação de informações, de forma a oferecer outro tipo de experiência cultural. Participar, nesses casos, é fazer circular um conjunto de ideias ou de pessoas.

A partir de agora, investigaremos, portanto, como os processos de arte pública propõem essa rede de cidadãos ou essa criação de uma coletividade, ou seja, como se dão esses processos artísticos agora misturados a formações coletivas em rede.

## **2.2 Arte em Redes Sociais: da arte postal à internet**

Pode-se dizer que o uso de equipamentos tecnológicos nas obras de arte não é novidade. Ainda em 1922, Moholy Nagy decidiu pintar um quadro pelo telefone<sup>10</sup>. Portanto, desde o século XX visualizamos nesses trabalhos (na arte das telecomunicações e na arte em rede, que é herdeira direta da *mail art*) e em suas características (a telepresença, os mundos virtuais e a criação compartilhada), a problematização das mudanças socioculturais relacionadas com o progresso tecnológico (PLAZA, 2000).

Disseminar e fazer circular informações constituíram as bases de trabalhos artísticos bastante anteriores aos atuais. A arte postal, por exemplo, anunciou em suas propostas uma nova forma de fazer circular ideias, imagens e trabalhos no meio artístico e fora dele, devido a uma preocupação inicial de ocupar um espaço fora do circuito fechado das galerias e museus. Desde os anos 50, o intercâmbio de trabalhos pela via postal era prática corrente entre os poetas. No início, por meio de suas redes de contatos, os artistas trocavam notícias e informações sobre as exposições e mostras por formas variadas. Sabe-se que tinham o costume de escrever cartas a outros do meio, contendo esboços de obras, referências, depoimentos. A arte postal pode ser considerada, portanto, uma continuação dessa prática (FREIRE, 1999).

As propostas de arte postal tiveram início na década de 1960, de uma maneira relativamente fechada, pois incluíam somente conhecidos e pessoas envolvidas diretamente com o mundo da arte. Alguns integrantes do grupo Fluxus propuseram um intercâmbio de informações, publicações e colaborações em alguns eventos, como exposições de arte coletivas, que aconteciam em diversas cidades da Europa e dos Estados Unidos. Na década de 1970, as listas de contatos passaram a admitir qualquer interessado, realizando, dessa maneira, um movimento de inclusão de artistas oriundos de uma grande diversidade de países que em

---

<sup>10</sup> Trata-se da obra *Thelephone Pictures*, em que o artista passava, por telefone, instruções de como executar a obra, delegando a concretização da mesma para um segundo indivíduo.



outras circunstâncias estariam fora do circuito artístico hegemônico dos Estados Unidos e da Europa Ocidental (PIANOWSKI, 2003).

Para o estudo da arte em rede, é interessante lembrar que, em 1963, Robert Filliou, artista integrante do Fluxus, criou o conceito “*Eternal Network*” como um sinônimo de circuitos postais criativos e, logo em seguida, na década de 1980, os artistas postais começaram a utilizar o termo *Network* para definir suas atividades:

Caracteriza-se como uma formação artística que acentua a comunicação e enfatiza a arte enquanto produto da comunicação, fruto do trabalho (*work*) e da trama de relações entre os comunicadores unidos na rede (*net*). É o circuito que lhes permite a conexão, como em uma rede de computadores, sem central única, e na qual cada *networker* (artista da rede) atua como uma central de reciclagem e criação estética. (PIANOWSKI, 2003, p. 30)

Passando a ser o suporte privilegiado da arte, o meio postal configurou-se, então, como um novo meio de comunicação, com funcionalidade diferente das mídias de massa, que se preocupavam em divulgar grande quantidade de mensagens. Sua prática implicava, sobretudo, na diluição da figura do criador isolado, pois a produção costumava ser coletiva nesses casos, compondo-se do conjunto de mensagens enviadas e recebidas pelos correios (FREIRE, 1999, p. 76). É importante salientar o uso desviado dessa estrutura estabelecida em rede, desafiando os limites e convenções ao esquivar-se do sistema oficial de arte por meio de sua prática curatorial, sua mercantilização e o valor de julgamento que impôs. Lembrando que muitos países viviam sob regimes opressivos entre a década de 1960 e meados de 1980, portanto essa prática resultou em um verdadeiro exercício de resistência, logrando tornar-se uma rede efetivamente internacional, com centenas de artistas participando febrilmente num fluxo intenso de trabalhos e mensagens audiovisuais e em meios múltiplos (PRADO, 2008, p. 3).

Também existem na produção de Cildo Meireles ideias afins em termos de circulação de informações, como em suas “Inserções em circuitos ideológicos”, de 1970. Explorando a natureza circular de garrafas retornáveis de Coca-Cola e das cédulas de cruzeiros e dólares, o artista transcrevia, nesses objetos, frases de caráter questionador, cujo conteúdo era normalmente censurado pela mídia, como por exemplo “Quem matou Herzog?”, ou “Yankees Go Home!”. Fazer com que as obras circulassem no circuito social e fora dos espaços destinados à arte constituía não apenas uma maneira de demonstrar preferência por um ambiente alternativo mas também uma maneira de expor trabalhos de caráter subversivo em tempos de repressão e ditadura. Ao se constituírem como objetos de arte atuando no

cotidiano, as peças acabaram por se caracterizar como veículos de uma ação tipicamente clandestina.

Podemos entender, assim, conforme constatou Cocchiarale (2005, p. 16), que “a trama tecida por estas ações e intervenções, a memória e as referências que seus feitos geram, possui uma dinâmica e uma transitividade articuladas de um ponto de vista análogo ao das redes”. Ou seja, a concepção e a difusão de projetos artísticos por meio de circuitos em rede precedem o advento da internet em mais de duas décadas. Dessa maneira, compreendemos que o paradigma que sustentava essas propostas é como o da rede da atualidade: visa a distribuição e a circulação de informações; permite o contato, sem mediação do sistema da arte, entre os artistas; e dilui a figura do artista como gênio criador a partir das produções coletivas de suas obras.

Segundo Prado (2008, p. 4), foi também no início dos anos 1970 que começaram a se estabelecer e se desenvolver as bases de uma relação entre arte e telecomunicações, com artistas que criavam projetos de ordem global e desejavam utilizar meios e procedimentos instantâneos de comunicação. Assim, experiências dessa natureza, utilizando satélites, redes de computadores pessoais, telefone, fax e outras formas de produção e distribuição por meio das telecomunicações e da eletrônica, proliferaram.

Ao longo do tempo, pode-se dizer que as relações entre arte e tecnologia foram encaminhadas para construir experiências que passaram a integrar o conceito de “interatividade”, em que os espectadores interagem com um sistema inteligente. Segundo Plaza (2000, p. 18), esse conceito tomou sua forma definitiva somente com a criação das artes da telepresença e das redes telemáticas, nos anos 1980, e foi expandida no começo dos anos 1990, com a aparição das tecnologias relacionadas ao videotexto, fax, *slow-scan* e outros meios. Com a participação pela interatividade, houve a inserção de um dado novo: a questão das interfaces técnicas com a noção de programa. Nas propostas interativas há o interesse pela realização de obras inovadoras e abertas, nas quais a percepção, as dimensões temporais e espaciais representam um papel decisivo na maioria das produções da arte com tecnologia (PLAZA, 2000). Ao mesmo tempo, pode-se dizer que já existiam, no início da década de 1970, novas possibilidades eletroeletrônicas/informáticas em jogo e novos dispositivos de comunicação, permeados pela tendência em dispor a tecnologia em larga escala para a sociedade ocidental, junto a suas possibilidades e contradições (PRADO, 2008, p. 3). Os desejos de instantaneidade e de transmissão em direto encontrados nas obras interativas

demonstravam que as questões de onipresença e de tempo real já estavam presentes nessa época.

Assim, essa arte sobre a qual discutimos, denominada “interativa” (PLAZA, 2000), ou seja, aquela que propõe a interação entre o homem e a máquina, é mediada por interfaces técnicas e desconstrói o processo criativo das produções de arte, ao delegar o resultado da obra à relação estabelecida entre o espectador e a máquina. Esse modo de operar torna o seu resultado imprevisível, de maneira semelhante aos efeitos das “Vivências” propostas por Hélio Oiticica, que se constituíam como provocações para comportamentos imprevistos, por exemplo<sup>11</sup>. Ao mesmo tempo, a “arte interativa” instaura uma polêmica a respeito da possibilidade de os computadores criarem obras de arte e do valor estético ou não que tais obras possuiriam. Essas obras, portanto, questionavam o sistema da arte, pois criticavam a sua existência como um objeto ao outorgar seu resultado ao processo. Ao mesmo tempo, também contestavam o papel do artista como um gênio criador, ao propor a participação dos espectadores em suas produções. No entendimento do artista francês Fred Forest, citado por Plaza (2000, p. 20):

[...] os sentidos da obra artístico-telemática são produzidos durante o curso de um processo dialógico, lançado pelos autores, atores co-autores (ou colaboradores) como ‘agentes inteligentes’ da obra. Nas artes da interatividade, portanto, o destinatário potencial torna-se co-autor e as obras tornam-se um campo aberto a múltiplas possibilidades e susceptíveis de desenvolvimentos imprevistos em uma co-produção de sentidos. É assim que nasce a chamada inteligência distribuída ou ‘coletiva’.

Mas será que as experiências com tecnologias atuais e as possibilidades de interação facilitadas pela internet são capazes de apresentar algo de novo e original, quando pensamos nos desejos de uma arte pública, nos termos que apontamos? Por que, afinal, artistas e coletivos de arte optam por utilizar novas tecnologias?

É visível, nesta sociedade digital da qual fazemos parte, que o advento das novas tecnologias da informação e comunicação alterou radicalmente a forma como a sociedade se

---

<sup>11</sup> Nesse ponto, precisamos realizar um breve esclarecimento. Julio Plaza e Hélio Oiticica eram contemporâneos e partilhavam muitas ideias comuns sobre a arte. Acreditavam na participação do espectador nas obras de arte, viam na tecnologia possibilidades de realização infinitas dentro da disciplina e visualizavam na condição participativa/interativa das obras uma fonte de atividade criadora e uma parceria fundada entre artista e público. No entanto, Plaza (2000, p. 19) cria que havia uma diferença entre essas obras interativas e as propostas do Programa Ambiental, ou outras propostas vivenciais ligadas ao neoconcretismo. Via a arte interativa como a arte efetivamente aberta, visto que o resultado da obra estava atrelado diretamente à interação que programa e público estabeleciam. O artista ocuparia uma posição distante deste efeito, enquanto nas artes ambientais haveria sempre a interferência do artista em seu resultado, em razão dos vestígios impregnados na obra que terminavam por conduzir a participação do espectador.

organiza, sugerindo, até mesmo, uma ruptura histórica. Nesse contexto, a informação passa a possuir maior valor e importância, visto que a possibilidade de compartilhamento instantâneo e em escala global outorga a quem detém a informação um poder antes inimaginável. Nessa conjuntura, redes digitais são capazes de desempenhar uma múltipla atuação, podendo servir tanto ao capitalismo cognitivo, quanto para alimentar os movimentos sociais. Em vista disso, é fácil detectar as motivações para disputas tecnológicas atuais serem vistas como disputas políticas. Governos, grupos da sociedade civil e mercado fazem usos distintos das ferramentas tecnológicas: aprimoram políticas públicas, organizam coletivos sociais ou otimizam lucros.

Como debatemos no Capítulo 1, novas produções de arte pública privilegiam a participação do espectador na criação da obra de arte, mas também se envolvem com a divulgação, a distribuição e a disponibilização de informação e de ideias, técnicas e trabalhos que produzem. Motivados, inclusive, pela ordem econômica vigente, artistas atuam hoje como produtores de suas próprias ações, fazendo uso da internet, que atualmente assumiu um papel preponderante na tarefa de divulgar e disseminar ideias, levando as possibilidades de alcance de uma informação a níveis nunca antes atingidos ou imaginados. Assim, artistas hoje atuam criando grupos e produzindo conteúdos, com a ideia de concorrer com o senso comum, divulgando contrainformações. O Coletivo Transverso, como já mencionado, faz um convite em seu *blog* para quem desejar participar de suas ações espalhando poesia pelas ruas. Os integrantes deixam um link para *download* do poema "Espaço Destinado à Poesia" (figura 15) em seu site, solicitando o envio de uma foto e o endereço da intervenção em troca. A ideia dos artistas, assim, teve como mote "incentivar a interferência poética criativa das pessoas na cidade, difundir a técnica do lambe-lambe, estimular o surgimento de novos poemas, e estabelecer novos usos, mais generosos e menos violentos no espaço público" (COLETIVO TRANSVERSO, 2013).

A intenção desse tipo de trabalho guarda ainda semelhança com as ideias que Hélio Oiticica elaborou em seu tempo: multiplicar, por meio de suas propostas ambientais, uma atitude e um comportamento. No entanto, seu funcionamento contemporâneo nos faz vislumbrar um novo paradigma, com possibilidades diferentes, conforme apontou Prado (2008):

[Com] a possibilidade tecnológica de difusão de 'Muitos' para 'Muitos', [...] um indivíduo com acesso a recursos mínimo pode funcionar como um produtor significativo de informação, de forma isolada ou criando redes, comunidades, grupos, que potencialmente podem 'concorrer' ou 'relativizar' o fluxo de informação unidirecionado e prevalente das mídias tradicionais. (PRADO, 2008, p. 2).

As regras dos projetos de ação artística em rede permitem e solicitam a atuação de parceiros. [...] o que existe são interações de sentidos, [...] o artista se torna um tipo de poeta da conexão, [...] cada participante se torna um (co)produtor. [...] trata-se de uma estrutura de participação coletiva em transformação, uma *cibercollage*. (PRADO, 2003, p. 16).

Assim, artistas trabalham como produtores, investindo nessa difusão de “muitos” para “muitos”, estratégia possível a partir do uso da internet e das redes sociais. Nesse sentido, percebemos o apelo comunitário que essas obras possuem e a vontade dos artistas de transformar seu trabalho em um processo coletivo. É dessa maneira que propostas em rede versam sobre a mobilização de pessoas. Existe, portanto, nessas obras, o desejo de alcançar as pessoas pela circulação de ideias, com uma espécie de contaminação no circuito social provocada, usualmente, pela exposição de formas diferentes de vida, que estão fora do senso comum.

O projeto do Coletivo Transverso constitui, sem dúvida, também uma crítica direcionada à cidade contemporânea; neste caso, especificamente para a cidade de Brasília, capital projetada segundo os princípios racionalistas e funcionais, delimitada por espaços cujas funções são prévia e estritamente determinadas. Tais fatores, todavia, não impedem que se pergunte se essas funções, elaboradas e pré-definidas, são realmente as mais importantes para quem ali vive. Por outro lado, será que essas mobilizações em torno da arte provocariam alguma mudança na sociedade? Seriam capazes de motivar um desejo de liberdade? Ou de atuação política? Pessoas poderiam criar interesse por esses trabalhos, modificando seu próprio comportamento ao se envolver com as práticas criativas do coletivo? Essas questões serão discutidas mais profundamente no capítulo a seguir. Por enquanto, o importante é explorar a discussão sobre o processo das obras da arte pública, já que, a partir de tais análises, poderemos entender seu núcleo.

Pode-se dizer que, além da participação, divulgação e disponibilização de ideias, há ainda uma característica que também faz parte do ideário desses tipos de produção. Consiste em uma espécie de compartilhamento cujo propósito parece ser, na verdade, a multiplicação de um tipo de comportamento, de atitude. A criação de um projetor analógico por parte, novamente, do Coletivo Transverso, é exemplo disso. A intenção é poder utilizá-lo em suas intervenções poéticas. Seu processo de execução foi inteiramente disponibilizado no *Youtube*<sup>12</sup> por meio de vídeoaula contendo o passo a passo de sua execução. Como já identificamos anteriormente, tais condutas se alinham com o desejo de modificar o papel do

---

<sup>12</sup> Coletivo Transverso. **Tutorial de metralhadora poética - projetor de poemas analógico portátil**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AX-neDNAnb4>>. Acesso em: 22 out. 2017.

artista dentro da produção de arte, atuando, conforme Oiticica (1986), como um propositos para a criação, e hoje, conforme declara Gilberto Prado, como um poeta da conexão.

Não se trata mais da interação ou da participação de pessoas com uma máquina, como nos processos de interatividade, mas de uma criação coletiva da obra de arte, cuja “estrutura” (PRADO, 2008) é possível construir atualmente através da internet e de mobilizações em rede. O foco desse tipo de obra é, portanto, produzir essa estrutura e mobilizar as pessoas por meio de projetos.

Assim, foi também pensando como um tipo de “poeta da conexão”, que Daniel Lima criou o que ele denominou “Proposta de documentário para web: ‘O Céu nos Observa’”. A chamada foi divulgada via Facebook e constituiu um convite para participar do projeto de intervenção, cuja intenção era criar “interferências” para uma imagem de satélite que seria fotografada segundo data, hora e local previstos (dia 15 de maio de 2010, às 10h30, em uma vasta região de São Paulo que abrange 100 km<sup>2</sup>). Antes do convite, o artista já havia estudado e divulgado, no *blog*<sup>13</sup> criado especialmente para a elaboração e acompanhamento dessa proposta, diversas informações a respeito dos satélites que gravitam na órbita do planeta. A primeira postagem da página traz a sinopse e a justificativa do projeto e todo o processo da obra, desde a escolha do melhor satélite para capturar a imagem – de alta resolução espacial – até dados a respeito da condição climática de São Paulo – e a compilação dos vídeos realizados por aqueles que participaram da proposta. Tudo foi registrado no endereço disponível na internet.

A proposta tematiza a aparência de acessibilidade, exposição, transparência e publicização que vivemos hoje, trazendo à vista as outras implicações dessas facilidades, que são a mercantilização e o monitoramento coletivo. Pensou-se o exercício da arte como uma contraposição ao imaginário dominante, gerando uma imagem urbana contendo um contradiscurso dentro do que esse mesmo imaginário registra, utilizando seus próprios meios, invertendo expectativas de leitura. Dessa maneira, a dimensão artística participa como constituinte do urbano, havendo entre ambas uma sintonia processual (PALLAMIN, 2000, 2011).

Portanto, enquanto a arte da interatividade tinha uma preocupação voltada para a percepção e a recepção da obra, propostas articuladas em rede versam sobre a circulação e o alcance. Dizem respeito à (ou constituem uma proposta de) experiência social coletiva. Hoje, reunidos pelas novas tecnologias, espectadores/participantes manifestam também um novo

---

<sup>13</sup> Disponível em: <http://oceunosobserva.blogspot.com.br/>. Acessado em: 29 out. 2017.

modo de se formar coletivamente. Analisando esses processos artísticos podemos perceber que, de alguma maneira, seus procedimentos e resultados vão sendo definidos ao longo do percurso pelas pessoas que deles participam. Isto é, neles existe, portanto, uma formatividade em pauta, conceito que aprofundaremos no próximo tópico.

### **2.3 Formatividade**

Segundo a noção de “formatividade”, a arte pode ser definida como um “tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer” (PAREYSON, 2001, p. 26). Com efeito, essa estética da produção e da formatividade valoriza o caráter físico do processo artístico, por vezes negligenciado. O fazer artístico, na concepção pareysoniana, consiste justamente nessa “extrinsecação”, sendo inconcebível, dessa maneira, que a arte preexista ao seu aspecto extrínseco. Todo aspecto físico é justamente o que compõe a arte e não há nada espiritual que não seja, ao mesmo tempo, físico. “Para ele, ainda que a arte tenha um caráter inventivo, não é suficiente dizer que o processo de produção artístico seja somente intuição/expressão” (NAPOLI, 2008, p. 27).

Antes de qualquer coisa, é importante comentar que essa teoria surgiu em um contexto em que imperavam como fonte de referência estética os princípios de intuição e de expressão da arte<sup>14</sup>. Luigi Pareyson elaborou, em contrapartida a esse pensamento dominante, uma estética voltada para a produção e a formatividade, dando ênfase aos processos da arte em detrimento da contemplação. Assim, constituiu um posicionamento que questionava algumas definições já estabelecidas de arte, como aquelas relacionadas às ideias exclusivas de como fazê-la, conhecê-la ou exprimi-la, entendendo que, na verdade, todas essas concepções possuem características intrínsecas à arte, no entanto, não são suficientes para defini-la ou especificá-la, pois, sobretudo, podem ser encontradas em outras atividades humanas (PAREYSON, 1993, 2001).

Pode-se dizer que, por muito tempo, o processo de formação da obra de arte, enquanto detentor de uma dinâmica coletiva, foi negligenciado, causando interesse aos filósofos apenas tardiamente, quando os próprios artistas começaram a questionar o trabalho que realizavam. Foram estimulados, por exemplo, por poéticas que pretendiam conscientizá-los de suas operações, ou por estéticas completamente alheias a essa precariedade. Em contrapartida, nos

---

<sup>14</sup> Essa referência que Pareyson destaca do contexto italiano pós-Segunda Guerra Mundial é de Benedetto Croce, historiador, escritor, filósofo e político nascido em 1866, em Pescasseroli, Itália, cujos escritos giram em torno de um largo espectro temático, sobretudo da estética e teoria/filosofia da história.

dias de hoje, contando com o percurso que a arte realiza em direção à libertação de seu próprio sistema, o público foi sendo colocado cada vez mais dentro dos processos da obra de arte e, o artista, mais distante do lugar de gênio criador, chegando ao ponto em que espectadores participam da obra construindo-a coletivamente.

Enfatizava-se a obra em seu formato acabado, ou seja, nas ideias sobre o encontrar e o triunfar mais do que o procurar e o tentar, ou na operosidade humana propriamente dita, com seu caráter de busca, de tentativa e de precariedade. Dessa antinomia surgem várias questões, como por exemplo qual seria o momento em que a forma/obra nasce. De acordo com a primeira teoria, o processo artístico consiste em copiar uma imagem interna, distinguindo e separando no tempo a invenção e a produção, como se o artista executasse um caminho seguro em direção a uma imagem interior, tratando a execução como supérflua. A segunda perspectiva considera o processo artístico como essencialmente realizador, e dentro dele a concepção e a execução são absorvidas, tornando o artista um inventor/espectador da própria obra, submetendo a execução a uma aventura que não se sabe como irá terminar (PAREYSON, 2001, p. 185–189). Segundo Napoli (2008, p. 19):

Essa concepção [...] que Pareyson propõe deseja desvincular o conceito de arte de concepções totalizantes e derradeiras, tais como as colocações “conteudistas”, que concebem a arte de modo que seu significado mais profundo esteja ligado a valores que lhe são externos, tal como a estética de tradição hegeliana; e de concepções “formalistas” que concebem a arte somente a partir de sua fisicidade, como, por exemplo, a estética de tradição kantiana. A intenção pareysoniana é explicitar os limites das dicotomias e buscar os elementos concomitantes dessas definições. Para Pareyson, a arte é, antes de tudo, um “fazer” – ou seja, antes de exprimir, conhecer ou contemplar, a arte é uma atividade plasmadora de formas, exercida de modo específico e intencional.

A intenção de Luigi Pareyson, desse modo, era dar ênfase ao “fazer”. É importante destacar que a escolha pelo termo “formatividade”, em detrimento de “forma”, deveu-se a dois motivos. Primeiro, porque o termo “forma” acaba tornando-se ambíguo, pois guarda inúmeros significados, e corre sempre o risco de ser confundido com o simples contraposto de “matéria” ou “conteúdo”, lembrando a clássica questão em torno do formalismo e do conteudismo. Em segundo lugar, deu-se por uma vontade de evidenciar, já no início, o caráter dinâmico da forma, que é resultante e resultado de um processo de formação, e deve ser o “ato de concluir e ao mesmo tempo incluir o movimento de produção que lhe dá nascimento e aí encontra o próprio sucesso” (PAREYSON, 1993, p. 9–10). Esse “fazer” não basta como um simples fazer que signifique “executar”, “produzir”, “realizar”. Nesse sentido, é possível dizer que a arte é produção ao mesmo tempo em que é realização, pois ela não é execução de



qualquer coisa já ideada, como a realização de um projeto segundo regras dadas, conhecidas, dispostas.

Se, para a arte, é necessário inventar o “ainda por fazer” e o “modo”, significa que ela se constitui uma atividade na qual a execução e invenção se procedem simultaneamente. Um simples “fazer” tem um aspecto não só evidente, mas também vistoso, ou seja, um aspecto manual e fabril. Porém, o “fazer” também diz respeito às atividades propriamente espirituais, nas quais esse aspecto vistoso não existe, como o pensar e o agir. Desse modo:

É preciso, sobretudo, recordar que o ‘fazer’ é verdadeiramente um ‘formar’ somente quando não se limita a executar algo já idealizado ou realizar um projeto já estabelecido ou a aplicar uma técnica já predisposta ou a submeter-se a regras já fixadas, mas no próprio curso da operação inventa o *modus operandi*, e define a regra da obra enquanto a realiza, e concebe executando, e projeta no próprio ato que realiza. (PAREYSON, 1993, p. 59).

Pode-se dizer que a atividade artística consiste propriamente no "formar", isto é, exatamente num executar, produzir e realizar, que é, ao mesmo tempo, inventar, figurar, descobrir. Os conceitos de forma e de formatividade parecem, portanto, os mais adequados para qualificar, respectivamente, a arte e a atividade artística. (PAREYSON, 2001, p. 26).

Voltando à proposta de Daniel Lima, em “O Céu nos Observa”, podemos considerar que o “formar” dessa obra se divide em diversas etapas, cujos processos são bastante distintos. Como ação preparatória desse trabalho, primeiramente o artista Daniel Lima produziu a sinopse e a justificativa do projeto, contendo a ideia geral e a discussão que se esperava instaurar a partir da ação. A partir daí, foi realizada uma pesquisa envolvendo dados que interfeririam na sua realização, como um estudo a respeito dos satélites que orbitam a Terra, para escolher aquele que trouxesse o melhor resultado à proposta, além de estudos sobre o tempo previsto para São Paulo no dia que seria realizada a proposta. Em seguida, Daniel Lima submeteu a pesquisa ao programa “Rumos Cinema e Vídeo” do Itaú Cultural, na categoria filmes e vídeos experimentais, tendo sido sua proposta contemplada pelo edital junto com outros 20 trabalhos (selecionados dentre 662 concorrentes)<sup>15</sup>. A chamada pública foi então realizada e o convite via Facebook foi endereçado a todos que pudessem ter interesse em participar da ação. Desse momento em diante, a proposta passou a circular fora do eixo que integrava, composto por artista, dados (pesquisas), *blog* (publicações) e leitores. Até então, os visitantes eram apenas leitores do *blog*, mas a partir do convite todos os interessados passaram a participar do processo, elaborando propostas para execução na data e

---

<sup>15</sup> Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/conheca-o-rumos>. Acessado em: 29 out. 2017.

Figura 19 - "Infinito Magenta" (vista do chão e detalhes da foto do satélite), Andrea Tomie, obra "O Céu nos Observa", Daniel Lima. São Paulo, 2010.  
Fonte: <http://oceunosobserva.blogspot.com>





Figura 20 - "O Buraco da Fechadura" (vista do chão e detalhes da foto do satélite), Projeto Matilha - Fabiana Prado e Geandre Tomazzini, obra "O Céu nos Observa", Daniel Lima. São Paulo, 2010.  
Fonte: <http://oceunosobserva.blogspot.com>



local indicados. A próxima parte do trabalho seria composta pelas seguintes ações: a elaboração e execução de todos os projetos, simultaneamente, na cidade (figuras 19 e 20) e na foto tirada pelo satélite; a transmissão dos vídeos elaborados durante a ação pelos participantes; a compilação desses vídeos em um registro de 8 minutos realizado pelo artista Daniel Lima, material que integraria o produto/resultado enviado para o programa “Rumos, Cinema e Vídeo”; e ainda a divulgação do registro e da fotografia tirada pelo satélite de alta resolução no *blog*.

A proposta, em um primeiro momento, quando ainda estava somente nas mãos de Daniel Lima, gerava uma produção de conhecimentos e de escolhas norteadoras da obra. A partir da realização do convite no Facebook, a proposta passou por uma distribuição de papéis e espacialidades. Não havia locais privilegiados dentro dos limites determinados para a imagem, pois as possibilidades estavam equalizadas. Interação, portanto, nessa ação, as escalas global, metropolitana, local e virtual.

Daniel Lima distribuiu a obra abertamente, para quem desejasse participar, e nessa atitude, a proposta se expandiu para a execução de vários voluntários, provavelmente desconhecidos entre si. Dentro dessa distribuição, a atuação de cada um possibilitou uma execução e leitura da obra de forma única, pois cada um guardava um entendimento diferente do que seria aquela produção. Dessa maneira, a proposta estava pautada em incertezas. De início, não se sabia se haveria aderência à obra, quantas pessoas participariam, se a foto seria realizada conforme o esperado, se o clima favoreceria a execução, se haveria chuva ou nebulosidade e, principalmente, o que seria realizado pelos participantes. Estes se uniram apenas pelo projeto, o denominador comum dessa obra. Somente de forma virtual, a partir da junção de todos os vídeos, evidenciando assim os processos de cada proposta realizada no espaço comum, além da foto que o satélite produziu, é que se poderia ter noção do conjunto da obra executada.

Acontece que, dentro do entendimento dos processos de obras de arte como formatividade, em que a execução e a invenção ocorrem simultaneamente, existe a situação contínua de incerteza e de precariedade. Na visão de Pareyson (2001, p. 27), a obra é uma forma e tem vida própria, ou seja, ela está em constante diálogo. A ideia é, antes de tudo, desmistificar o conceito vulgar de arte, a partir da qual o artista é uma espécie de ser iluminado e sua arte é algo diferente das outras atividades consideradas não artísticas:

O fato de o próprio artista produzir as regras da produção não implica dizer que este o faça absolutamente sozinho. [...] A lei interna da obra é fruto da lida do artista com a obra, o artista não é um demiurgo que cria de modo absolutamente autônomo

(como no conceito vulgar de gênio). A obra também busca a autonomia e é desse diálogo tenso entre a pessoa, como forma[,] e a obra[,] na condição iminente de forma[,] que o processo artístico acontece. (NAPOLI, 2008, p. 43–44).

Assim, quando artistas contemporâneos pensam propostas para serem realizadas efetivamente pelos participantes, ou quando atuam como poetas da conexão, levam os processos de criação das obras de arte ao limite e problematizam a sua própria condição de autonomia. A partir desse questionamento, o processo da obra se modifica: antes concentrado na relação artista-obra, agora funda-se na interação entre a obra e os participantes. Ela deixa de ser um objeto imposto ao público e passa a ser construída como uma estrutura de participação.

Daniel Lima, por exemplo, fala em "mobilização pública" e sobre estar "juntos em ação no mesmo dia, num mesmo instante, em diferentes espaços da mesma cidade", em sua chamada<sup>16</sup>. No entanto, a obra não contava com encontros entre os participantes em um mesmo local. Podemos dizer apenas que todos estavam juntos por uma ideia e ação comum. A proposição de gerar uma mobilização coletiva para criar pequenas ações-ruído em uma imagem de satélite revela uma possibilidade simbólica de interferência no processo de mapeamento da cidade.

Acontece, na formatividade dessa obra, a distribuição dela mesma entre voluntários, potencializando a imprevisibilidade. Além de representar o próprio “poeta da conexão”, Daniel Lima disponibiliza o trabalho em rede, abrindo-o para a possibilidade tecnológica de difusão de "muitos" para "muitos", conforme Gilberto Prado conceituou. Com a inserção da internet nos processos artísticos, a imprevisibilidade da obra é potencializada, pois tendo sua realização distribuída entre os interessados, ela depende da mobilização para ser realizada. Na verdade, podemos dizer que nesses processos artísticos de arte pública que aqui estudamos, a formatividade da obra seria a formatividade da própria coletividade, a formação da estrutura coletiva. Pode-se afirmar, portanto, que esse é o efeito causado: mobilização de pessoas em torno da execução da obra. Nesse novo modo de produção artística, que é colaborativo, além de serem questionados os direitos autorais, as noções de propriedade e as noções de compartilhamento, há, ao mesmo tempo, uma afirmação política.

Diante do enorme avanço produzido por centenas de anos de desenvolvimento tecnológico, a vida no planeta tornou-se monitorada em uma visão quase onipresente, e as possibilidades de reação às estruturas que existem em escala global parecem desproporcionais

---

<sup>16</sup> "Mobilização pública" e "juntos em ação no mesmo dia, num mesmo instante, em diferentes espaços da mesma cidade" foram termos utilizados na justificativa do projeto (LIMA, 2009).

à força que representam. Daniel Lima decide agir contra esse poder invisível e dominante de vigilância do mundo contemporâneo deixando ruídos, modificando o fluxo normal das coisas. Acredita na eficácia da descontinuidade do ruído, este sendo entendido como um desvio do cotidiano, em detrimento da produção em sentido “linear”. Como interferências, essas descontinuidades são necessárias diante da metrópole contemporânea, que é caótica, desordenada e está em movimento constante.

Se a sinfonia de informações é tão gigante e complexa, deixemos nossas marcas visíveis. Se a capacidade de olhar é tão potente que nossos olhos, então, possam ser vistos. Se o céu pode nos vigiar que deixemos nossas mensagens para além dos nossos telhados. (LIMA, 2009).

Entende-se que a ideia é, ao mesmo tempo, de transgressão, infiltração e distribuição de recursos a partir da mobilização de pessoas. Essas características dizem respeito não só à produção das obras, mas também ao modo como são utilizadas as tecnologias. Ao analisar suas obras, percebemos que artistas estão sempre inventando, improvisando configurações, criando novas modalidades de uso e de aplicação de equipamentos, que representam verdadeiras “gambiarras” (ROSAS, 2002) que, transgredidas e utilizadas com a finalidade de distribuição de recursos, podem significar um modo de agir por “contaminação” dos meios sociais, como se fossem algum tipo de “vírus” (COCCHIARALE, 2005).

#### **2.4 Arte pública e tecnologias: operando como vírus e gambiarras**

Além da participação do público dentro dos processos artísticos, nos interessa ainda uma análise de como são utilizadas as novas tecnologias para a produção das obras. Como comentamos anteriormente, existe um misto de transgressão e distribuição no uso de equipamentos que contribui para o percurso de expansão da arte para além de seus limites, permitindo que ela atue em novos espaços. A essa mistura podemos dar o nome de “gambiarra” (ROSAS, 2002), tipo de concepção que pode ser encontrada em diversas criações de artistas que atuam nos espaços urbanos. Por meio de recriações de máquinas e equipamentos, esses trabalhos realizam alterações, transgressões ou oferecem novos usos aos objetos que não os esperados.

Um exemplo do que podemos denominar “gambiarra artística” é a criação que a dupla de artistas multimídia VJ Suave (formada pelos artistas Ygor Marotta e Ceci Soloaga, de São Paulo), por exemplo, realizou em um equipamento audiovisual, formado por triciclos



Figura 21 - "Suaveciclo" (interações), VJ Suave. Desde 2009.

Fonte: <https://coconuts.co/singapore/lifestyle/9-super-cool-highlights-check-out-singapore-night-festival-2016/> e <https://www.archdaily.com.br/br/776663/suaveciclos-vj-suave>



adaptados com projetores, computadores, microfones e baterias, os quais permitem aos artistas percorrerem espaços da cidade manipulando vídeos em tempo real, acompanhados de inúmeros espectadores/participantes. Esse projeto, chamado “Suaveciclo” (figura 21), consiste em intervenções audiovisuais que contam pequenas narrativas por meio de curtas-metragens, utilizando o *video mapping*<sup>17</sup>. O projeto já passou por diversas cidades do mundo inteiro, nas quais os personagens interagiram com os espaços e as superfícies em que foram projetados, causando uma incrível relação lúdica entre público, projeção e espaço. Tematiza-se ainda, ao mesmo tempo, o uso livre dos espaços públicos.

A técnica de *video mapping* utilizada pelo coletivo dispõe de imagens processadas e executadas digitalmente que, por meio do uso de *softwares* especializados, tem suas características adaptadas à superfície escolhida, possibilitando sua projeção em praticamente qualquer objeto. Essa técnica dialoga perfeitamente com as cidades, suas imperfeições, mobilidades e variações. A interação entre as projeções de *video mapping* com o espaço urbano, os edifícios, as pessoas habituais ou ocasionais desses espaços, além de passageiros de ônibus, moradores, espectadores e atividades que se desenrolam nesses locais, modificam os espaços das cidades de maneira temporária, proporcionando outras visões sobre um dado local. As imagens projetadas são superpostas e recombinadas, potencializando cada superfície da cidade. Dessa maneira, a cidade pode ser transformada, ganha camadas com novas composições e formas, sofre uma adição, oferece novas experiências de espaço e tempo e cria novas memórias a partir da recombinação de outras imagens (MARINHO; CROSS, 2016).

Já o conceito de “gambiarra” no Brasil possui diversos significados, como por exemplo o “puxadinho” ou “gato”, que se referem a um tipo de extensão comum, feita para adquirir energia elétrica de forma fraudulenta. No senso comum, gambiarras referem-se a: (i) qualquer tipo de improvisação e desvio aplicados a usos de espaços, máquinas e fiações, ou de objetos que antes eram destinados a outras funções; (ii) qualquer equipamento ou objeto que é aplicado em seu uso corrente, porém desempenhando outra configuração, modificado assim devido à falta de recursos, de tempo ou de mão de obra. A gambiarra constitui uma prática bastante comum na criação popular brasileira, e para entender a força cultural de que dispõe, é

---

<sup>17</sup> *Video Mapping*: técnica que consiste na projeção de vídeo em objetos ou superfícies irregulares, tais como estruturas de grandes dimensões, fachadas de edifícios e estátuas (cuja projeção pode ser feita a 360°). Por meio da utilização de um *software* especializado, os objetos de duas ou três dimensões são formados virtualmente e, a partir dessas informações, o *software* interage com um projetor para adaptar qualquer imagem à superfície do objeto escolhido. Pode-se dizer que há uma reconstrução do espaço real existente através da adição de espaço virtual. Com essa técnica, os artistas podem criar dimensões extras, ilusões ópticas e noções de movimento em objetos estáticos.



necessário compreender que a sua natureza é dotada de soluções rápidas, feitas, principalmente, de acordo com as possibilidades ao alcance da mão (ROSAS, 2002).

Podemos detectar alguns elementos que estão quase sempre presentes na constituição de “gambiarras”, e que podem aparecer juntos ou não: a precariedade dos meios; a improvisação; a inventividade; o diálogo com a realidade circundante/local e com a comunidade; a possibilidade de sustentabilidade; o flerte com a ilegalidade; a recombinação tecnológica pelo reuso ou novo uso de uma dada tecnologia; e, por último, a parcela de imprevisibilidade, que somada às presentes condições tecnológicas, ampliam infinitamente as possibilidades recombinantes das tecnologias (ROSAS, 2002).

Se o uso de equipamentos tecnológicos nas obras de arte remonta ao início do século XX, podemos afirmar que a ligação desses artistas com a invenção, transgressão, perversão e alteração de máquinas também não é exclusividade dos artistas contemporâneos. No entanto, tratando dessas obras de arte pública, o uso desse universo da “gambiarra tecnológica” misturado à cultura popular, além de violar códigos de arte, busca também uma maneira de transgredir o domínio da tecnologia, distribuindo-a por meio do contato com as pessoas.

Assim, foi pensando em termos de distribuição de tecnologia e da cultura digital, tanto como ferramenta como um território de ação, que o Coletivo Coletores (dupla de artistas multimídia Toni William – CROSS e Flávio Camargo – SERES) assumiu a tarefa de implementar, em 2015, um polo de cultura digital sob sua própria gestão, realizado pela primeira vez em uma favela (Vila Flávia). Eles denominaram seu trabalho como um processo de pesquisa-ação, no qual teoria e prática são indissociáveis, e cujo exercício se define como "enquanto você trabalha, você também observa". A ação contou com o apoio do edital “Redes e Ruas” para criar, portanto, o “Media Lab. São Mateus em Movimento”. O edital foi lançado pelas secretarias municipais de Cultura, de Direitos Humanos e de Serviços de São Paulo, disponibilizando um total de R\$ 2,1 milhões para os 40 projetos contemplados.

Entre os objetivos do edital, encontramos: fortalecer ações de cultura digital na cidade a partir da indução de processos estético-criativos, econômicos e de promoção da cidadania; apoiar projetos que compreendam a cultura como elemento fundamental para uma necessária ampliação dos direitos humanos, além de promover ações que estimulem a interação, utilizando a cidade e seus espaços públicos; identificar novas metodologias e processos capazes de articular cultura digital, direito à cidade e participação social; promover ações que estimulem a interação; utilizar a cidade como suporte para manifestações criativas; realizar intervenções que utilizem diferentes possibilidades de inclusão digital a partir dos territórios;

fortalecer o direito à cidade e a apropriação cultural dos espaços públicos; incentivar iniciativas que estimulem o sentimento de pertencimento à cidade e a (re)ocupação dos espaços públicos como lugar de encontro para além dos espaços mediados pelo consumo, resgatando o sentido público da cidade e garantindo a expressão e o encontro da diversidade.

O edital Redes e Ruas nasceu em 2015 a fim de suprir a demanda crescente na cidade por um processo que conseguisse unir os conceitos de cultura digital e utilização dos programas de acesso às tecnologias da comunicação e informação do município com o uso dos espaços públicos e a ressignificação do direito à cidade. Entidades da sociedade civil organizada de caráter privado, sem fins lucrativos, além de coletivos culturais, tiveram a oportunidade de participar do edital para realizar ações em Telecentros, Praças *Wi-Fi* Livre SP e Pontos de Cultura<sup>18</sup>.

A categoria pela qual o Coletivo Coletores foi vencedor se chama “formação em rede”, e é voltada para o desenvolvimento de projetos de cultura digital que pensam ações formativas direcionadas e articuladas com a rede municipal de Pontos e Pontões de Cultura. É o caso de cursos, oficinas, debates, palestras, rodas de conversa, fóruns, seminários, trocas de experiência, capacitações e outros processos educativos nas áreas de criação e edição de imagens, vídeos e áudios, ações de ensino de uso e desenvolvimento de software livre, autoformação via Ensino a Distância (EaD), uso da internet como ferramenta de aprendizagem, entre outras.<sup>19</sup>

‘Media Lab: São Mateus em Movimento’ é um dos 9 projetos da categoria ‘A’ aprovados no edital, para realizar 120 horas de atividade em telecentros de 04 macrorregiões, 72 horas de atividades em Praças *WiFi* Livre SP e/ou Pontos de Cultura. De oficinas de raciocínio lógico e lúdico à intervenção nas praças do centro da cidade, o projeto do São Mateus em Movimento (do Ponto de Cultura de mesmo nome) em parceria com o Coletivo Coletores realizou atividades das mais diversas naturezas, conseguindo estabelecer linhas de ação nos campos de formação e experimentação, análogas e ao mesmo tempo tão importantes de caminharem lado a lado. (MARINHO; CROSS, 2016, p. 59).

As principais atividades desenvolvidas nesse projeto foram: as intervenções urbanas com *vídeo mappings* em espaços públicos importantes da cidade de São Paulo, tais como o

---

<sup>18</sup> Os Pontos de Cultura são o eixo principal do Programa Cultura Viva, implementado pelo Ministério da Cultura entre 2004 e 2005. A ideia do programa é valorizar e apoiar as iniciativas culturais da comunidade, reconhecendo o protagonismo dos cidadãos e cidadãs que produzem cultura em suas regiões. Os Pontos de Cultura são parceiros na relação entre o poder público e a sociedade, atuando em áreas e territórios da cidade em que a oferta de equipamentos e programas de inclusão cultural são insuficientes ou inexistentes. O objetivo é fortalecer a ação cultural dos grupos atuantes nas comunidades, ampliando o acesso aos meios de produção, circulação e fruição de bens e serviços culturais.

<sup>19</sup> Disponível em: [https://redesrua.files.wordpress.com/2016/03/2c2ba\\_edital\\_redes\\_e\\_ruas.pdf](https://redesrua.files.wordpress.com/2016/03/2c2ba_edital_redes_e_ruas.pdf). Acesso em: 23 out. 2017.

Museu de Arte de São Paulo (MASP), a Praça da Sé e o Largo do Arouche; os processos formativos e de multiplicação dentro do espaço São Mateus em Movimento, tais como oficinas de raciocínio lógico e lúdico para crianças, elaboração de jogos, fotografia digital e *video mapping* para jovens e adultos; *workshops* em diferentes telecentros, em que foram abordadas a história e as técnicas de videoprojeção existentes; e, por último, interações estéticas a partir de um evento cultural que integrou elementos tradicionais, urbanos e digitais que compõem a diversidade cultural presente na região de São Mateus. O evento juntou, em um só palco, samba, com a presença de integrantes do grupo Berço do Samba de São Mateus; rap, com o grupo Odisseia das Flores, formado por mulheres; grafite, do reconhecido Grupo Opni e Cultura Digital; e ainda os *video mappings* do Coletivo Coletores (MARINHO; CROSS, 2016).

O objetivo do Coletivo Coletores, em parceria com Aluizio Marino, era configurar um espaço livre e aberto, destinado à formação, criação e difusão de diversos elementos que compõem a cultura digital. Assim, o edital constituiu uma oportunidade sem precedentes como política pública para coletivos de cultura e entidades se fortalecerem. Podemos dizer que coletivos culturais situados nas periferias ocupam esses territórios participando de sua autoconstrução e possuem forte relação com as coletividades estabelecidas nesse processo. Dessa maneira, os movimentos surgidos nas periferias utilizam as ferramentas da tecnologia da informação e das redes sociais para reforçar demandas históricas, potencializar elementos urbanos e saberes populares, ampliando o debate e amplificando audiências de uma forma antes nunca imaginada. Ou seja, nesses casos, a internet é utilizada como fonte de potência dessa circulação de informações/ideias/mobilizações, e a organização por meio dela constitui uma nova forma de resistência. Assim sendo, a cultura digital pode servir ora como suporte, ampliando as possibilidades de acesso, conexão e intercâmbio, ora como território para ações culturais específicas. De uma maneira ou de outra, esses movimentos ganham novas possibilidades de interagir e criar soluções inovadoras para as questões apresentadas pelo século XXI (MARINHO; CROSS, 2016).

A equipe técnica que acompanhou o desenvolvimento das ações de dentro da Secretaria de Cultura de São Paulo pôde perceber o estímulo oferecido pelo projeto à comunidade local, fortalecendo as ações do próprio Ponto de Cultura e envolvendo o entorno em novas atividades ao promover a aproximação da cultura digital, por meio de oficinas de *video mapping* e elaboração de *games*. Também é importante destacar o redimensionamento do espaço físico vivido, que aconteceu por meio de experiências de projeções assistidas em

imóveis do bairro e que foram transferidas para outros espaços, como o centro da cidade ou os telecentros, ampliando e diversificando o público e as atividades desses locais (MARINHO; CROSS, 2016).

Em vista disso, podemos entender que o fortalecimento dessas ações de cultura digital a partir de processos estético-criativos promove a cidadania, dando ferramentas para a criação e produção de redes culturais como uma busca de meios de participação social e ocupação de espaços que são de direito. Por isso, nessa etapa, mais interessante do que tratar a ação do coletivo somente dentro de sua atuação como arte urbana, vendo a obra como uma apresentação de *video mappings*, por exemplo, escolhemos estender o conceito do grupo a fim de melhor compreendê-lo, como ação. Assim, preferimos abordar o empreendimento integralmente, pensando em como os artistas atuaram no contexto urbano e social expandindo seu trabalho. Nessa proposta é possível detectar que o importante para as obras de arte pública não é somente a circulação de ideias, mas uma estratégia política de atuar como vírus, de mobilizar ou de provocar a mobilização. Isso porque, atuando contra o modo de operar estabelecido, introduzem no corpo social um desconforto e um descontrole estranhos à eficácia esperada, tanto para o funcionamento social, quanto dos espaços públicos. Essa atitude fragiliza os mecanismos de controle, colocando-os em pane e questionando-os, mesmo que seja por breves instantes.

Essa ação do Coletivo Coletores objetivou aproximar pessoas e cultura digital, causando assim um risco aos sistemas de manutenção da ordem que hoje é legitimada. A disponibilização e a propagação dessa cultura amplificam o potencial de quem a maneja e a ela tem acesso. Em tempos de disputa política pela tecnologia, gambiarras e vírus questionam tecnologias e contaminam os circuitos de ideias.

Assim, entendemos que artistas contemporâneos utilizam novas tecnologias e as redes disponibilizadas pela internet especialmente para construir, através do processo de formatividade da obra de arte, coletividades – a marca fundamental da própria compreensão de arte pública. Agindo como “poetas da conexão”, artistas atuam diretamente sobre a mobilização de pessoas, e é dessa maneira que entendemos que obras de arte pública se projetam politicamente, quando se assumem como mobilizadoras/provocadoras dessa condição. Assim, discutiremos minuciosamente no capítulo seguinte o alcance político dessas práticas.

### **3 O ALCANCE POLÍTICO DAS OBRAS DE ARTE PÚBLICA**

Nos capítulos anteriores, discutimos definições e ascendências da arte pública, o que nos auxiliou, em parte, na compreensão do que são as obras de arte pública, como propostas que depositam na interação com o público sua própria condição de existência, já que o próprio público participa do processo de criação da obra de arte. Além disso, vimos que muitos artistas contemporâneos utilizam novas tecnologias e redes sociais, por meio da internet, durante o processo da obra de arte pública, atuando diretamente na mobilização de pessoas em torno de uma proposta artística. Neste capítulo, analisaremos o alcance político dessas obras, discutindo se é a disposição dos espectadores no centro de uma obra de arte e/ou as novas tecnologias e redes sociais que constituiriam os procedimentos que levariam a arte pública a desenvolver ou participar de um projeto político. Ou será que apenas expressariam um desejo de democracia? Mas, caso positivo, de que maneira isso seria estabelecido nas obras? Somente por meio de conteúdos críticos?

Para Sevcenko (2001), o uso da crítica é imprescindível para que nos livremos do efeito perverso da aceleração desenfreada atual, conseguindo, assim, resistir às inovações tecnológicas e compreendê-las. Como sua contrapartida cultural, o exercício da crítica pode constituir uma maneira de a sociedade dialogar com as inovações, ponderando sobre seu impacto, avaliando seus efeitos e investigando seus desdobramentos. E o que se espera é que esse tipo de conduta dê origem a reflexões que considerem valores de longa duração, levando em conta interesses das gerações atuais e futuras, tais como: a participação democrática nas discussões e decisões; a distribuição de recursos e oportunidades; a luta contra as formas de injustiça, violência e discriminação; e a preservação de recursos naturais. Sevcenko (2001) apontou como fundamental investir estrategicamente nas funções que a crítica pode exercer.

Para isso, seguindo essa posição, seria necessário adotar uma estratégia baseada em três movimentos distintos: primeiro, de nos desprendermos do ritmo acelerado das mudanças atuais, a fim de que possamos obter uma posição de distanciamento e articular um discernimento crítico; em segundo lugar, recuperar o tempo da própria sociedade, ou seja, o tempo histórico, aquele que nos forneça o contexto no interior do qual possamos avaliar a escala, a natureza, a dinâmica e os efeitos das mudanças em curso, bem como quem são suas beneficiárias e a quem elas prejudicam; e, por último, sondar o futuro a partir da crítica em perspectiva histórica, ponderando como a técnica poderia ser posta a serviço de valores humanos, beneficiando o maior número de pessoas (SEVCENKO, 2001).

Assim, nos termos de Sevcenko, quais seriam as possibilidades de se desenvolver uma arte realmente crítica nos dias de hoje? Existe, atualmente, uma grande desconfiança em relação à capacidade de trabalhos artísticos desempenharem um papel crítico. Isso se deve ao embaralhamento atual que verificamos entre os limites da arte e da propaganda. Dessa maneira, qualquer gesto crítico é rapidamente recuperado e neutralizado pelas forças do capitalismo corporativo. Hoje, não só consumidores, mas também produtores são prisioneiros da cultura industrial dominada pelas corporações da mídia e do entretenimento.

Com o desenvolvimento da produção imaterial no capitalismo avançado, testemunhamos um processo de hibridização entre esferas de trabalho, ação política, lazer e reflexão intelectual, que antes eram distintas porque se apoiavam em princípios e critérios radicalmente heterogêneos. Hoje, os limites entre pura atividade intelectual, ação política e trabalho foram dissolvidos, e o trabalho no pós-fordismo foi absorvido dentro de muitas das características da ação política. E, enquanto para alguns teóricos isso seria efeito de cooptação, para outros, essas novas formas de produção abrem caminhos para novos tipos de resistência, como vimos no capítulo anterior, em que o trabalho artístico, inserido no universo das redes, é visto como a atuação de um vírus, um tipo de contaminação. Na verdade, a arte crítica hoje pode ser encarada como uma possibilidade de revitalização do projeto emancipatório, para o qual práticas artísticas podem realizar uma contribuição decisiva.

Para Rancière (2012, p. 51), a falta de confiança que se tem na capacidade dessas obras demonstrarem um conteúdo crítico se deve também ao fato de que a vontade de politizar novamente a arte vem sendo manifestada em estratégias e práticas muito diversas, as quais refletem, sobretudo, a incerteza sobre o que é a política e sobre o que a arte faz. Toda a diversidade encontrada na arte pública, que constituiu o estímulo para o desenvolvimento desta pesquisa, foi atestada pela variedade de obras escolhidas para compor as análises ao longo do trabalho. Como resultado, essa produção se depara, muitas vezes, com a falta de entendimento por parte de um público que desconhece o seu formato, principalmente por não estar fundada em um modelo amplamente conhecido e legitimado até o momento como um modelo de arte crítica, que nos dias atuais volta a ser encontrado com frequência nas produções de arte. A esse modelo, Rancière deu o nome de “modelo pedagógico de eficácia da arte” (RANCIÈRE, 2012, p. 53), que marca tanto a produção, como os julgamentos de nossos contemporâneos. Dentro dele, para a arte ser considerada política, ela deve mostrar estigmas de dominação, ridicularizar os ícones reinantes ou fugir de seus lugares próprios para transformar-se em prática social. E, do lado do espectador, supõe que a arte nos

conscientiza quando mostra fatos que são revoltantes e que nos mobilizam, porque se move para fora das galerias ou dos museus. Ou ainda nos transforma em oponentes do sistema dominante ao se negar como um elemento desse sistema. Desse modo, apresenta-se como um acesso que vai da causa ao efeito, da intenção ao resultado (RANCIÈRE, 2012, p. 52).

Assim, qual seria o alcance político das já mencionadas obras de arte pública, como renomear uma ponte em Brasília, aplicando sobre sua placa de identificação o nome “Bezerra da Silva” acima do original “Costa e Silva” (figura 2, p. 16), justificando que o sambista tinha uma representação mais importante para a história e cultura brasileiras (G1 DF, 2012)? Ou instalar uma catraca acima de um pedestal vazio no Largo do Arouche, em o “Monumento à Catraca Invisível” (figura 4, p.17), a fim de inaugurar, dessa maneira, um programa intitulado “Programa de Descatracalização da Própria Vida”? Ao longo deste capítulo, essas obras servirão como referência para discussão acerca da pergunta inicial: a arte pública apresenta, em seu conteúdo, um desejo por democracia? Buscaremos responder à questão a partir tanto da análise de seus processos, quanto do seu desenrolar nos espaços das cidades. Dessa maneira, exploraremos, primeiramente, a intervenção do Coletivo Transverso realizada em Brasília, em 2012, investigando o conteúdo anárquico presente nesse tipo de atuação, à luz dos conceitos de Hakim Bey. Suas convicções culminaram no Terrorismo Poético, conjunto de ideias que influencia artistas desde os anos 1990 até a atualidade. Em seguida, discutiremos outro aspecto relevante desse tipo de manifestação, que é o caráter polêmico que possui, quando instaurado em espaços comuns, e a conseqüente disputa que acarreta nos lugares das cidades. Por último, buscaremos debater as obras analisadas nesta dissertação sob uma terceira perspectiva possível, que é resultado da interação entre as obras e o espectador, a criação de ficções.

### **3.1 Terrorismo Poético: arte como crime e busca de liberdade**

Em 2012, o Coletivo Transverso fez uma intervenção em que os artistas realizaram uma espécie de renomeação de uma ponte em Brasília, chamada Ponte Costa e Silva<sup>20</sup>, nome

---

<sup>20</sup> A ponte foi nomeada pelo arquiteto e autor do projeto Oscar Niemeyer, como “Ponte Monumental”. Entretanto, ao ser inaugurada, foi denominada “Ponte Costa e Silva” pelo presidente Ernesto Geisel, homenageando seu sucessor militar. Costa e Silva foi um marechal eleito indiretamente presidente pelo Congresso Nacional durante a época da ditadura militar, governando de março de 1967 até agosto de 1969, quando sofreu um derrame cerebral. Em dezembro de 1968, convocou o Congresso Nacional e emitiu o Ato Institucional nº 5 (AI-5), que autorizava o presidente da República, em caráter excepcional e, portanto, sem apreciação judicial, a: decretar o recesso do Congresso Nacional; intervir nos estados e municípios; cassar mandatos parlamentares; entre outros. No preâmbulo do ato, dizia-se ser essa uma necessidade para atingir os

dado em fevereiro de 1976, data de sua inauguração. Por meio de uma colagem sobrepondo a indicação original, a placa passou a informar o nome “Bezerra da Silva” (1927-2005), que foi um sambista, cantor, compositor e multi-instrumentista brasileiro. Questionado a respeito da atuação por uma reportagem do jornal *Correio Braziliense*, o Coletivo afirmou que pretendia chamar atenção para o fato de a ponte celebrar um cidadão que foi eleito presidente de forma não democrática. Com a substituição do nome, os artistas propunham homenagear uma pessoa que julgavam ser mais importante para a história e para a cultura brasileiras do que o ex-presidente (G1 DF, 2012).

Poderíamos considerar que o ato de utilizar placas nos espaços das cidades para inserir contrainformação serve como estratégia de comunicação, recuperando narrativas que são negligenciadas, ao mesmo tempo que se questiona os limites de representação das histórias oficiais. Além disso, essa intervenção reflete uma crítica realizada por meio de uma mensagem rápida, questionando diversos conteúdos, como: o condicionamento ao qual estamos habituados (não percebemos o ambiente que nos rodeia nas cidades); a manutenção de valores que atualmente não integram, ao menos aparentemente, a ordem política vigente (ideias e personagens do regime ditatorial); ou uma subversão ao uso dos equipamentos da cidade. Constitui uma provocação que é realizada de forma espirituosa, diferente dos modelos de denúncia comuns dentro da arte, integrantes do modelo de eficácia enunciado por Rancière. Essas propostas realizadas por meio de provocações são capazes de gerar ações descondicionantes diversas.

Lembrando as discussões realizadas no Capítulo 1, e que Hélio Oiticica apostava em seus “Programas Ambientais” como locais para a prática de comportamentos descondicionados, essas propostas esperam atingir o público tanto pelas provocações nos espaços das cidades, quanto pela divulgação e distribuição de suas obras por meio da internet, especialmente pelas redes sociais. Ao mesmo tempo, é possível reconhecer que a intenção não é defender uma bandeira, realizar indicação de uma proposta política como solução para o problema da suposta passividade dos cidadãos em relação ao patrimônio público, ou ainda reforçar homenagens e ideais relacionados a determinadas épocas e atitudes coercitivas nos espaços das cidades. Podemos entender que há uma crítica e a evidência de uma contradição, porém sem indicação de caminho ou alternativa para o cenário presenciado, apenas a

---

objetivos da revolução, "com vistas a encontrar os meios indispensáveis para a obra de reconstrução econômica, financeira e moral do país" ([http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ait/ait-05-68.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm)). No mesmo dia, foi decretado o recesso do Congresso Nacional por tempo indeterminado - só em outubro de 1969 o Congresso seria reaberto, para referendar a escolha do general Emílio Garrastazu Médici para a Presidência da República.



exposição de um fato que, de tão despercebido, aparentemente foi aceito pelos cidadãos: continuamos a prestar homenagem a um presidente que não foi eleito de forma democrática.

Esse ideal subversivo pode ser comparado às ideias de Hakim Bey, autor muito influente no meio artístico desde os anos 1990. Pseudônimo de Peter Lamborn Wilson, seus conceitos foram muito difundidos, tornando-se assim um relevante teórico do anarquismo do final do século XX e início do XXI. A conexão entre esse tipo de intervenção, bastante frequente nas cidades nas últimas duas décadas, e sua teoria<sup>21</sup>, se situa principalmente na divulgação de uma série de poesias subversivas e de cunho inconformista denominada “Terrorismo Poético (TP)”, cuja publicação em inglês é encontrada pelo nome de “*CHAOS: the broadsheets of onthological anarchism*”, e em 1985 foi traduzida para o português como “CAOS: terrorismo poético e outros crimes exemplares”. Bey publicou vários livros, entre eles, “TAZ: Zona Autônoma Temporária”.

O autor é um estudioso estadunidense do Sufismo e chegou a viver no Irã por alguns anos da década de 1970, trabalhando como pesquisador de uma ordem sufista com financiamento da Fundação Marsden, de Nova Iorque. O Sufismo, por sua vez, é uma vertente islâmica do misticismo, cujas técnicas se voltam para a busca de uma comunhão direta entre Deus e o homem. O objetivo, tanto do Islão quanto do Sufismo, é conduzir o praticante em direção à verdade e realidade. Dentro do Islão, o objetivo é alcançado pela prática dos preceitos religiosos, enquanto no Sufismo, além desses preceitos, entra em jogo uma série de fatores emocionais e intuitivos que estariam dormentes na maioria dos seres humanos e que, sob a supervisão correta, poderiam ser despertados e desenvolvidos.

Pela sua concepção de arte, Bey (2003) critica o meio e o trabalho que defendem discursos. Para ele, o mais importante para a arte seria “infeccionar a realidade com algo mais, algo que mudaria a maneira como é vista, viraria a mesa, colocaria no lugar os valores revolucionários da arte” (BEY, 1994, p. 41–42). Dessa maneira, sua proposta com o Terrorismo Poético seria então baseada em causar uma reação do público ou um choque-estético, uma emoção extremamente forte, cuja eficácia está condicionada a mudar a vida de alguém (BEY, 2003, p. 6–7). No contexto das cidades, a arte TP consiste em:

Dançar de forma bizarra durante a noite inteira nos caixas eletrônicos dos bancos. Apresentações pirotécnicas não autorizadas. *Land art*, peças de argila que sugerem estranhos artefatos alienígenas espalhados em parques estaduais. Arrombe apartamentos, mas, em vez de roubar, deixe objetos Poético-Terroristas. Sequestre alguém e o faça feliz.

---

<sup>21</sup> O *blog* dos artistas - <http://coletivotransverso.blogspot.com.br/> - também faz uma referência ao autor, uma publicação de trechos do livro “CAOS: terrorismo poético e outros crimes exemplares”.

Poemas rabiscados nos lavabos dos tribunais, pequenos fetiches abandonados em parques e restaurantes, arte-xerox sob o limpador de para-brisas de carros estacionados, *slogans* escritos com letras gigantes nas paredes de *playgrounds*, cartas anônimas enviadas a destinatários previamente eleitos ou escolhidos a acaso (fraude postal), transmissões de rádios pirata (BEY, 2003, p. 6–7).

Hakim Bey ainda desenvolve mais um conceito de arte, a Arte-Sabotagem (AS), que é a representação da arte através da destruição, uma ação como metáfora que constitui uma tentativa de livrar-se da ilusão através de um ato que sirva para a conscientização. Ilusão, nesse contexto, seria a ideia de realidade e ordem dominantes, que não poderiam ser consideradas como dados prontos, mas sim conceitos a serem questionados e entendidos, aspectos construídos histórica, econômica, social e subjetivamente. A intenção da Arte-Sabotagem é atacar, portanto, ideias (ou instituições) pela destruição de seus produtos. Como uma crítica definitiva, porque destrói, esse conceito aponta para além das relações de poder já conhecidas no mundo da arte, caso do artista visto como gênio, por exemplo, ou da autoria da obra de arte. Nesse caso, a arte não tem valor algum como produção individual. Assim, a AS não pode servir a nenhum partido ou niilismo, nem mesmo à própria arte, somente para causar danos. A ideia é modificar o que é determinado e viver fora das regras impostas. Sua atuação pode ser entendida da seguinte maneira: “Não faça piquetes – vandalize. Não proteste – desfigure. [...] Esmague os símbolos do Império, mas não o faça em nome de nada que não seja a busca do coração pela graça” (BEY, 2003, p. 12).

Entendemos, assim, que em seus conceitos de TP e AS, Bey (2003) recupera algumas noções do Sufismo, como o despertar de emoções e intuições dormentes nos seres humanos e o desejo de livrar as pessoas da ilusão da realidade dominante. Essas ideias também representam uma expectativa de alcançar as pessoas por meio de sua subjetividade e individualidade. Dessa maneira, é possível constatar que o Terrorismo Poético não pretende alvejar o outro, tampouco a natureza humana, mas sim a ordem vigente e os mecanismos de dominação, elevando o grau de liberdade social. A ideia é que essa atitude de vandalismo poderia ser capaz de aniquilar pontos de referência repressores, alicerçando novas possibilidades. Agir de forma ilegal constitui, assim, um modo de buscar maneiras de viver como um ser livre. Na verdade, esse modo de conduta apresentado por Hakim Bey sob o nome de Terrorismo Poético, está relacionado às ideias de um tipo de anarquismo difundido pelo mesmo autor, o Anarquismo Ontológico (AO), que concebe a anarquia como um modo de existência, empreendendo um exercício de liberdade e saindo do estado hipnótico e repressivo da consciência habitual. O AO é conhecido como uma prática de resistência que

admite o caos como a base do mundo. Assim sendo, para o autor, qualquer ideia de ordem e entropia seria pura ilusão (BEY, 2003, p. 5).

Como a realidade não pode ser completamente definida, a melhor maneira de pensar o mundo é metaforicamente, como “caos”, e é uma ilusão pensar o contrário. O anarquismo ontológico é, exatamente, a rejeição dessa ilusão. (CZIZEWESKI, 2016, p. 57).

É de certa forma o paradigma epistemológico colocado pelo pós-estruturalismo: de que a realidade é puro caos e a maneira como a percebemos/vivenciamos é um “recorte” desse caos feito pelo contexto (seja a linguagem, contexto histórico, cultura, ou uma mistura de todos). Ou seja, o contexto no qual estamos inseridos forma uma espécie de “moldura” no caos nos fazendo ver o mundo de uma determinada maneira. [...] o contexto é como uma grade em uma janela pela qual observamos o caos. Tudo o que vemos é o que a grade nos permite ver. Diferentes culturas têm grades diferentes, diferentes linguagens e diferentes contextos históricos proporcionam diferentes realidades. (CZIZEWESKI, 2011, p. 68).

Exaltar o caos constitui uma resistência contra as reivindicações de verdade, já que essas, segundo o AO, representam apenas maneiras de exercer autoridade e controle. É possível perceber, dessa maneira, que o AO se diferencia do anarquismo clássico por ter seu foco de resistência alargado para além das leis, instituições e governos. A intenção, portanto, é empoderar cada um com sua própria soberania, sem aguardar nenhum tipo de revolução ou luta:

Não há transformação, revolução, luta, caminho. Você já é o monarca de sua própria pele – sua liberdade inviolável espera ser completada apenas pelo amor de outros monarcas (BEY, 2003, p. 5).

A última *proeza* possível é aquela que define a própria percepção, um invisível cordão de ouro que nos conecta. (BEY, 2003, p. 6).

Assim, como qualquer apreensão do real é incapaz de conter a sua natureza caótica, os infinitos recortes possíveis sobre a realidade são como “mapas” que, mesmo sobrepostos, sempre deixam espaços em branco, como “frestas” (CZIZEWESKI, 2011, p. 68). Hakim Bey, portanto, trata os seguidores desse anarquismo como agentes ou avatares<sup>22</sup> do caos, que agem como espiões, sabotadores e criminosos, “engatinhando pelas frestas entre as paredes da Igreja, do Estado, da Escola e da Empresa [...] escavamos em busca de mundos perdidos, bombas imaginárias” (BEY, 2003, p. 6).

Essa ideia de utilizar espaços vazios foi desenvolvida pelo autor em seu livro “TAZ: Zona Autônoma Temporária”, de 2001. Nele, Hakim Bey discorre sobre diversos momentos

---

<sup>22</sup> Avatar é uma referência a um processo de transformação de uma coisa ou pessoa, na aparência, na forma, no caráter, etc.; metamorfose, mutação, transfiguração.

da história nos quais grupos de pessoas conseguiram algum tipo de autonomia em determinados lugares, montando sociedades ou comunidades onde as pessoas podiam viver efetivamente em liberdade, como nas redes formadas pelos piratas e corsários do século XVIII. Embora essas redes fossem voltadas para negócios cruéis, eles viviam fora da lei alegremente, livres de qualquer controle político. O ensaio realizado para este livro considera a cristalização do pensamento de Bey, uma síntese das pesquisas que desenvolveu. Nele, o autor não define a Zona Autônoma Temporária, abreviada como TAZ, como conceito, mas considera que é necessário colocar o termo em uso para que assim possa ser compreendido na ação, indicando maneiras de instituí-lo ou provocá-lo. Essa noção tornou-se uma espécie de fetiche em determinados círculos anarquistas contemporâneos, incluindo ativistas, comunidades virtuais e artistas, que a veem como um meio para criar espaços efêmeros de oposição.

A ideia da TAZ, surge de uma crítica à revolução e de uma análise a respeito do levante. Podemos dizer, atualmente, que a revolução, ou as tentativas socialistas de transformação social do século XX, não levaram a concretizar o sonho anarquista do fim do Estado, da comuna, da sociedade livre e da cultura livre, porque o Estado nunca deixou de existir, e isso tudo só levou à “fundação de um Estado mais forte e ainda mais opressivo” (BEY, 2001, p. 15). Ao contrário da revolução, o levante configura uma possibilidade mais interessante, porque representa a ideia de uma irrupção temporária. O conceito também guarda semelhança com o espírito do AO, visto que, ao contrário da revolução, não leva a soluções permanentes ou a outras cristalizações de poder, mas sim a uma aproximação de um ponto de vista mais libertário.

Apesar de defender a ideia de levante, Hakim Bey não incita um confronto direto com o Estado, pois seria inútil diante do seu poder opressivo, mas sim defende um outro tipo de ação, efeito de uma reflexão a respeito do segundo elemento gerador da TAZ: o "fechamento do mapa" (BEY, 2001, p. 22). Esse fechamento existe, atualmente, em decorrência de um processo histórico que hoje é revelado pela falta de “terras incógnitas” disponíveis no planeta. Nosso século é o primeiro sem terras delimitadas por propriedades e fronteiras, ou seja, terras livres, e o resultado disso é que os lugares se tornam verdadeiros mapas políticos, pois funcionam como uma malha de controle que gera proibições. Como alternativa a esse imperialismo "psíquico do Estado", Bey (2001, p. 23) apresenta o conceito de psicotopologia (e psicotopografia) da maneira a seguir:

[...] procura de ‘espaços’ (geográficos, sociais, culturais, imaginários) com potencial de florescer como zonas autônomas – os momentos em que estejam relativamente abertos, seja por negligência do Estado ou pelo fato de terem passado despercebidos pelos cartógrafos, ou por qualquer razão. A psicotopologia é a arte de submergir em busca de potenciais TAZs.

TAZ, portanto, é uma espécie de enclave livre, que consiste em lugares no tempo e no espaço (real ou virtual) onde a liberdade está presente; lugares capazes de desaparecer quando o Estado ou qualquer força dominadora tenha a intenção de destruí-los, ressurgindo assim em outro lugar e em outro tempo:

Em resumo, não queremos dizer que a TAZ é um fim em si mesmo, substituindo todas as outras formas de organização, táticas e objetivos. Nós a recomendamos porque ela pode fornecer a qualidade do enlevamento associado ao levante sem necessariamente levar à violência e ao martírio. A TAZ é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se refazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la. Uma vez que o Estado se preocupa primordialmente com a Simulação e não com a substância, a TAZ pode, em relativa paz e por um bom tempo, "ocupar" clandestinamente essas áreas e realizar seus propósitos festivos. Talvez algumas pequenas TAZ tenham durado por gerações – como alguns enclaves rurais – porque passaram despercebidas, porque nunca se relacionaram com o Espetáculo, porque nunca emergiram para fora daquela vida real que é invisível para os agentes da Simulação. (BEY, 2001, p. 17–18).

Dentro de um contexto no qual tudo pode ser vigiado e controlado, de que adiantaria enfrentar o Estado? Para Hakim Bey, a opção mais lógica, e que não abandonaria o projeto radical de liberdade, seria desaparecer (CZIZEWESKI, 2016, p. 69). A estratégia consistiria, então, em encontrar esse tipo de fresta, permanecer nela o tempo que fosse possível e, antes de ser encontrado, fugir ou reaparecer em outra fresta. Considerando a metáfora da grade fixada na janela e o que ela nos permite enxergar, a maneira de passar despercebido, nesse caso, e manter-se invisível, é não se relacionar com o espetáculo. Assim, é possível conservar-se fora da visibilidade do Estado.

Assim sendo, a TAZ é uma tática perfeita para uma época em que o Estado é onipresente e todo-poderoso, mas, ao mesmo tempo, repleto de rachaduras e fendas. E, uma vez que a TAZ é um microcosmo daquele ‘sonho anarquista’ de uma cultura de liberdade, não consigo pensar em tática melhor para prosseguir em direção a esse objetivo e, ao mesmo tempo, viver alguns de seus benefícios aqui e agora (BEY, 2001, p. 18).

Por isso, para Bey (2001, p. 18), a TAZ é um “acampamento de guerrilheiros ontologistas”. Com o fracasso das revoluções políticas e sociais mais recentes, deve-se buscar outras estratégias, como espécies de revoluções diárias, contínuas, em que a atitude deve ser

fundamentada na seguinte estratégia: ataque e fuga. Assim, permanecer invisível pode ser valioso quando se deseja uma liberdade política real no mundo, utilizando os espaços vazios para esse fim.

Como dito anteriormente, as ideias de Bey foram e continuam sendo bastante difundidas no meio artístico há algumas décadas. Pode-se perceber, assim, que o Coletivo Transverso demonstra, em sua obra da ponte, certa aproximação aos conceitos elaborados pelo autor. Por exemplo, ao utilizar a técnica estêncil, que favorece a rapidez de execução, e por não defender nenhum tipo de revolução ou luta, o Transverso recupera conceitos constitutivos da TAZ e do TP. Além disso, o coletivo atua em busca de um espaço de liberdade política sem desejar, exatamente, que aquela ideia se sobreponha, mas mais do que isso, que a atitude represente um ponto de vista defensor do uso dos espaços das cidades como mais libertário. Assim, a atitude do Coletivo constitui duas estratégias preconizadas por Bey (2001, 2003), ataque e fuga, criando espaços de liberdade nas frestas deixadas pelo Estado; e a prática da arte como crime.<sup>23</sup>

Mas será que esse desaparecimento, ou a intenção de agir como um criminoso, são capazes de atingir o objetivo de transmitir os autênticos impulsos humanos, “mudar a vida de alguém”, por uma expressão de arte totalmente livre ou até mesmo desconstruindo os conceitos de arte, conforme enunciado por Bey (2001, 2003, p. 7)? Sem dúvida, a atitude causa um choque estético e, para os artistas, significa também uma maneira de atuar em espaços efêmeros de oposição. Mas será que essa arte que rejeita o questionamento e a defesa de bandeiras e discursos em prol de temas diversos, isto é, que representa a negação desse modelo de arte crítica de hoje, seria capaz de se consumir como um projeto de liberdade ou como um tipo de arte comprometido com um desejo de democracia?

Nesse caso, é muito importante observar o desenrolar da obra no espaço da cidade. Propostas artísticas elaboradas para esse fim são suscetíveis a acontecimentos, reações

---

<sup>23</sup> Neste caso, pode-se conceituar a atitude do Coletivo como crime levando-se em consideração a lei brasileira que versa sobre o ato de grafitar (Lei nº 12.408, de 25 de maio de 2011). Nela, são diferenciados o ato de pichar da prática do grafite, descriminalizando a prática realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado, mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário ou pelo órgão competente. Quando tratar-se de bem público, é atribuída pena de 3 meses a 1 ano com multa a quem pichar ou por outro meio conspurcar, ou seja, desonrar, desvirtuar a edificação ou monumento urbano. Essa lei, que foi sancionada pela ex-presidente Dilma Roussef, alterou a redação da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, que considerava pichar e grafitar atos que sofriam penalidade de igual valor. Ainda a respeito desse tema, é digna de nota também a determinação da Lei nº 12.781, de 10 de janeiro de 2013, sancionada novamente pela ex-presidente Dilma Roussef, que proibiu, em todo o território nacional, atribuir nome de pessoa viva a bem público, de qualquer natureza, pertencente à União ou às pessoas jurídicas da administração indireta. Essa lei modificou o artigo 1º da Lei nº 6.454, de 24 de outubro de 1977, ao acrescentar ao texto original a impossibilidade de homenagear a pessoa que tenha se notabilizado pela defesa ou exploração de mão de obra escrava, em qualquer modalidade.

imprevistas, podendo, muitas vezes, tomar rumos bastante diversos daqueles vistos nos museus e galerias em geral. Analisando os desdobramentos da obra do Coletivo Transverso no espaço urbano, o que podemos perceber é que, em primeiro lugar, a intervenção na placa da ponte foi notada pelo Estado com uma rapidez impressionante, principalmente se levarmos em consideração o aparente esquecimento sob o qual os espaços das cidades brasileiras em geral se encontram. Mas tal descuido em relação a esses espaços também inclui a manutenção de uma placa que homenageia um presidente da época da ditadura militar, o marechal Costa e Silva, que não foi eleito de forma democrática e cujo regime de maneira alguma representou a maioria da sociedade brasileira. Assim, poderíamos acreditar que a permanência da placa naquele local estaria associada ao simples esquecimento de sua presença no espaço da cidade? O desenrolar dessa obra revela que há outros motivos para que esse tipo de afirmação pública permaneça exposta.

É importante informar também que, apesar de não ter sido amplamente divulgada, já existia nessa época da intervenção uma intenção de mudar a homenagem que a placa prestava. Nos anos 1999 e 2003, foram elaborados projetos de lei que pretendiam alterar o nome da ponte, porém os mesmos não tiveram grande repercussão. Somente em dezembro de 2012 – período pós-intervenção do coletivo – o Projeto de Lei nº 1.076/2012, da deputada Eliana Pedrosa, foi aprovado e revogou o decreto que dá à ponte o nome do ex-presidente Costa e Silva, bem como determinou que o novo nome seria escolhido por meio de audiência pública (ALVES, 2012).

No entanto, em 30 de junho de 2015, foi aprovado na Câmara Legislativa do Distrito Federal o Projeto de Lei nº 130, do deputado Ricardo Vale, que propunha alterar o nome para “Ponte Honestino Guimarães”. A partir da colocação da nova placa no local e em meio ao grande embate político presenciado durante as últimas eleições presidenciais realizadas em outubro de 2014, diversas manifestações ocorreram (figuras 22 e 23), demonstrando repúdio ao novo nome escolhido em sessão plenária. Tal situação teve como contexto o acalorado debate que se manteve, principalmente nas redes sociais, desde a época da campanha política para a presidência até o *impeachment* da então presidente Dilma Roussef, em 31 de agosto de 2016. Foi no mesmo período que se iniciou o crescimento e a visibilidade de posturas políticas conservadoras e manifestações de apoio ao Regime Militar (1964-1985).

A rejeição ao novo nome dado à ponte foi notada, principalmente, a partir de diversas intervenções realizadas sobre a sua placa de sinalização. Analisando-as atentamente, é possível notar que suas linguagens são bastante distintas. Uma delas constitui apenas uma

Figura 22 - Intervenções na placa da Ponte Honestino Guimarães. 2016.

Fonte: <http://www.brasilianatrilha.com.br/2015/11/roteiro-7-de-bike-pontes-do-lago-sul.html>

Foto por: Michael Melo/Metrópoles. <https://www.metropoles.com/distrito-federal/justica-distrito-federal/tjdft-definira-nome-da-ponte-honestino-guimaraes-ou-costa-e-silva>





Figura 23 - Intervenções na placa da Ponte Honestino Guimarães. 2016.

Fonte: Foto por Michael Melo/Metrópoles. <https://www.metropoles.com/distrito-federal/vandalos-picham-placa-de-acesso-a-ponte-honestino-guimaraes>

Foto por Mel Bleil Gallo/Metrópoles. <https://www.metropoles.com/distrito-federal/politica-df/ponte-honestino-guimaraes-e-novamente-alvo-de-protestos-por-defensores-do-antigo-nome>



pichação feita por cima da placa original, Honestino Guimarães (figura 22). Constitui um trabalho realizado rapidamente, mas com uma forte expressão. Outra, está sobre uma placa turística de cor marrom, onde se lê, por meio de uma pichação: “Costa e Silva! Esse é o nome!”. Nessa intervenção, é possível perceber que, primeiramente, foi feita sobre a placa uma pintura que apaga a homenagem a Honestino Guimarães, para em seguida ser realizada a transcrição. Essa intervenção expressa, tanto pelo seu conteúdo, quanto pela maneira como foi escrita, uma reivindicação que nega o novo nome dado à ponte e afirma a designação antiga, reescrevendo-a por cima da atual (figura 23). Uma outra manifestação que demonstra ter sido de maior elaboração está na placa onde lemos “Ponte Costa e Silva”. Ela é de um tipo semelhante à que foi executada pelo Coletivo Transverso, porém com uma precisão propositadamente superior. Isso porque não deixa pistas de que aquilo seria uma negação, reivindicação, intervenção ou algo alternativo à ordem vigente, isto é, parece ser a homenagem vigente (figura 23).

Apesar de ter sido contestada a maneira como ocorreu a alteração do nome dado à ponte, já que não foi realizada a partir de consulta pública, outro aspecto dessas reivindicações chama ainda mais atenção: o fato de que o aparente esquecimento do conteúdo por ela exposto durante décadas, por meio de homenagem ao ex-presidente da ditadura militar, na verdade constitui o valor genuíno de parte da sociedade brasileira, que apoia ideias conservadoras, ainda que disfarçadas. Isso pôde ser percebido a partir das diversas reivindicações que indicaram total desagrado em relação à escolha de um novo nome a ser homenageado pela ponte, demonstrando a real vontade de seguir consagrando a ditadura e seus personagens, camuflada pelo aparente esquecimento da homenagem feita na placa. Não podemos esquecer também que o novo homenageado, Honestino Guimarães, foi um líder estudantil com atuação importante contra a ditadura militar, e a nova escolha do nome da placa representou também uma reverência maior a esse lado.

Assim, para entendermos o efeito dessa obra no espaço da cidade, será necessário retornarmos às definições de arte pública debatidas no Capítulo 1, pois, além do choque estético procurado pela atitude do Terrorismo Poético, vimos que a intervenção provocou reações ligadas à própria condição da obra de arte pública. Essas propostas mantêm uma estreita ligação com o cotidiano e possuem uma característica de abertura, que resulta na criação coletiva da obra de arte, agora explorada como uma experiência. Ao mesmo tempo, vimos que as reações à obra e a experiência vivenciada naquele ambiente urbano

demonstraram resultados específicos, que dizem respeito a uma situação e um local determinados.

Para Pallamin (2000, p. 24), o significado e a concretização da obra no domínio público acontecem dentro de espaços permeados de interdições, contradições e conflitos. Dessa maneira, a autora esclarece os efeitos complexos que certas obras ou intervenções artísticas são capazes de provocar, visto que podem ser estabelecidas em concordância com seu contexto, afluindo ora novas orientações, ora instaurando situações de confronto nos espaços urbanos, ainda que não permanentes. Pode-se assim chegar a extremos de destruição da própria obra. Trabalhos como esse também podem delegar aspirações difusas, provocar questões, trazê-las à baila ou ainda causar outros tantos reflexos. A autora interpreta essas obras de arte pública como agentes de produção do espaço que, por isso, adentram nas contradições e conflitos aí presentes e podem redefinir os modos usuais com os quais são caracterizados. Assim, e a partir de seu uso não funcional, obras de arte pública desestabilizam significados concretizados, como foi o caso desse episódio de intervenção na ponte, o qual, após a provocação do coletivo, terminou por acarretar verdadeira demonstração de disputa daquele lugar ou da homenagem ali presente.

Pallamin (2000, p. 24–26) afirma que esse tipo de confronto se dá pela diferenciação das formações sociais e pelo modo como estas se realizam por meio da linguagem:

Sua efetivação [da arte urbana] porta relações de força sendo exercidas entre grupos sociais, entre grupos e espaços, entre interpretações do cotidiano, da memória e história dos lugares urbanos. Potencialmente (sobretudo quanto às obras de caráter temporário) pode configurar-se em um terreno privilegiado para efeitos de choque de sentidos (negação, subversão ou questionamento de valores).

[...] Por um lado, a dimensão da cultura associa-se ao processo de diferenciação de grupos sociais, delineando suas identidades, legitimando-os. Por outro lado, abarca o modo como se dão as relações entre estes diferentes grupos, as quais, frequentemente, são rugosas, de caráter agonístico.

Assim, o caráter agonístico<sup>24</sup>, ou seja, questionador, que representa uma luta ou uma disputa de interesses, pode ser reconhecido nos acontecimentos observados durante a intervenção da ponte, que não dizem respeito apenas à escolha de um nome, mas sim da memória que se deseja preservar. No momento em que um símbolo é destituído, realizam-se diversas reivindicações, formando um campo onde se concentram e se dividem maneiras

---

<sup>24</sup> Agonístico: ETIM gr. *agōnistikós, é, ón* 'relativo a luta'. (i) Refere-se aos combates atléticos da Grécia antiga; (ii) que argumenta intensamente, combativo; (iii) favorável à luta, ao conflito.

diferentes de se posicionar e se identificar socialmente. Dessa maneira, entendemos que o Terrorismo Poético atua em um universo amplo (cultural, político, etc.), quando realizado nos espaços urbanos. Neles, aparentemente, o choque estético parece ser levado a consequências imprevisíveis, provocando, inclusive, reações de disputa. Para alguns autores, esse comportamento agonístico pode representar um papel importante no questionamento do consenso dominante. Ao contrário de um resultado meramente negativo, contra a cultura econômica em vigor, a ação do Coletivo Transverso deu origem a um debate que até os dias atuais se estende, e cujo desenrolar procuraremos analisar no próximo tópico. Além disso, o sentido agonístico despertado pela obra de arte pública também será discutido, investigando se, nesses conteúdos, é possível encontrar um desejo por democracia.

### **3.2 Reproduzindo ou desarticulando hegemonias**

Mesmo desejando representar uma mera força negativa, um empenho em mudar a vida de determinado indivíduo ou divulgar uma vida com liberdade, quando aplicado no espaço urbano, o TP pode resultar em uma disputa, ou em uma luta. Ocorre que, apesar de colocar-se de maneira apartidária, ou seja, contra a defesa de qualquer causa, a partir do momento em que uma crítica é realizada em um espaço comum, pode haver quem se identifique com ela ou contra ela. Como aconteceu, por exemplo, com o caso da “Ponte Bezerra da Silva”/“Ponte Honestino Guimarães”/“Ponte Costa e Silva”. O caso constituiu uma provocação cujo conteúdo explícito poderia ser somente o seguinte: por que homenagear um ex-presidente que não foi eleito de forma democrática? Ao invés disso, por que não homenagear Bezerra da Silva e colocar em destaque a crítica que esse artista representava aos problemas sociais brasileiros? Ou homenagear Honestino Guimarães, que, por seu papel de liderança no movimento de crítica ao regime militar (1964-1985) no Brasil, representa o lado oposto ao do marechal homenageado?

Sabemos que a partir dessa provocação, diversas manifestações em defesa de Costa e Silva e de sua homenagem surgiram. Dessa maneira, uma obra de arte pública que deseja simplesmente negar uma ordem vigente, praticar uma crítica contra o senso comum ou contra a hegemonia existente, mesmo que não deseje convencer ou defender outra perspectiva específica, poderá ser vista como algo que atrapalhe a ordem que ali está estabelecida, e contará com a salvaguarda de quem se identifique com aquela ideia.

Assim, podemos entender, primeiramente, que as intervenções artísticas são capazes de atuar na desestabilização de valores e significados consagrados em espaços, questioná-los e colocá-los à prova. Ou seja, agir por meio de uma provocação, como propõe o TP, muitas vezes pode representar um ideal contrário ao que é estabelecido como senso comum daquele lugar, mesmo em uma situação como essa, na qual o senso comum estava recalcado. Dessa maneira, Chantal Mouffe, por exemplo, não acredita que as obras de arte pública possuam ou afirmem um projeto político, mas sim que poderiam participar de um macroprojeto, dentro do qual grupos lutam e reivindicam espaços.

Essas lutas, nas quais certas práticas tentam desarticular e desafiar uma ordem estabelecida (ou hegemonia), buscando estabelecer outra hegemonia, podem ser vistas como lutas contra-hegemônicas (MOUFFE, 2013a). Nessa situação que estamos analisando, por exemplo, vimos que a provocação do Coletivo Transverso serviu para que fosse colocada em questão uma perspectiva já estabelecida a respeito daquele local: a visão de que a ponte servia como homenagem a um marechal que foi presidente do Brasil durante a época da ditadura militar. A ideia de honrar esse ex-presidente, materializada pela sinalização da cidade, foi aparentemente aceita por muitos anos, não sofrendo grandes contestações ou questionamentos que resultassem na desarticulação daquela ordem. Na época de sua inauguração (1976), durante o regime militar, qualquer crítica à escolha do seu nome seria fortemente repreendida. Dessa maneira, essa homenagem se estabeleceu como algo semelhante a uma ordem “natural”, pois fazia parte do senso comum que acompanhava a história daquela ponte. A partir do momento em que essa ordem “natural” foi contestada, e a representação do lugar estava prestes a refletir os interesses de outro grupo, o poder sobre aquele símbolo foi imediatamente reivindicado. Nesse contexto, a demanda pelo retorno do nome do marechal aparentemente se deu por comunidades de direita e extrema direita que demonstraram o interesse em continuar sendo representados por meio da homenagem. E mesmo que não fosse a intenção do Coletivo Transverso defender qualquer bandeira, a provocação resultou em uma luta entre grupos defendendo suas respectivas causas, um comportamento que pode ser observado frequentemente dentro das relações sociais.

Na visão de Chantal Mouffe (2013a), para que esse tipo de disputa representada pelas relações de poder dentro da sociedade seja compreendida, é necessário primeiramente o reconhecimento da negatividade radical presente na dimensão do político, que se manifesta na possibilidade sempre presente do antagonismo das relações. Essa característica, por sua vez, impede tanto a existência de um consenso sem exclusão, como a de uma sociedade sem

divisão de poder e, por isso, deve-se abandonar a esperança de haver uma sociedade perfeitamente harmônica, ou assumir que é necessário encontrar a harmonia dentro de uma tensão equilibrada. Reconhecendo o antagonismo presente na sociedade, é preciso perceber que a sociedade não só é múltipla, como também é dividida, e essa divisão não pode ser superada. Por isso há sentido na busca de uma harmonia tensionada.

Assim, analisar os acontecimentos processados pela provocação realizada na ponte dentro do modelo agonístico de democracia requer entender, primeiramente, dois conceitos fundamentais para compreender a natureza do político: antagonismo e hegemonia. Buscando assimilar o primeiro deles, Mouffe (2013a, 2015) esclarece que o antagonismo é próprio de todas as sociedades humanas e constitui a dimensão ontológica do “político”. Ou seja, refere-se à forma como a sociedade é fundada e está relacionado à própria formação da sociedade, aos espaços de poder e de conflito, que são constitutivos das sociedades humanas. Distingue-se da “política” que, vinculada ao nível ôntico, se relaciona ao ente, o existente múltiplo e concreto. Sua referência é o campo empírico, os fatos da atuação política, o conjunto de práticas, discursos e instituições que procuram estabelecer uma certa ordem e organizar a coexistência humana em condições que são potencialmente conflituosas, por serem sempre afetadas pela dimensão ontológica do “político”. Mouffe (2015, p. 8) organiza essa ideia mais claramente na citação abaixo, ao comparar o seu ponto de vista com outras visões a respeito do mesmo tema:

Alguns teóricos, como Hannah Arendt, encaram o político como um espaço de liberdade e de discussão pública, enquanto outros o consideram um espaço de poder, de conflito e de antagonismo. Minha compreensão do ‘político’ faz parte, evidentemente, da segunda perspectiva. Mais precisamente, é assim que diferencio ‘o político’ da ‘política’: entendo por ‘o político’ a dimensão de antagonismo que considero constitutiva das sociedades humanas, enquanto entendo por ‘política’ o conjunto de práticas e instituições por meio das quais uma ordem é criada, organizando a coexistência humana no contexto conflituoso produzido pelo político.

É nessa dimensão do político que acontece a criação das identidades coletivas, cuja natureza é formada pela dicotomia nós/eles. O político lida com a formação de um “nós” que se identifica em oposição a um “eles”. Ele está sempre relacionado a formas coletivas de identificação e tem a ver com conflito e antagonismo. Assim, toda identidade é relacional, na verdade, e a afirmação da diferença, isto é, a percepção de algo diferente que constitui seu “exterior constitutivo”<sup>25</sup>, é a pré-condição para a existência de qualquer identidade. Isso quer

---

<sup>25</sup> Esse termo foi originalmente proposto por Henry Staten em *Wittgenstein and Derrida* (1985).

dizer que, em determinadas condições, as relações podem se basear em uma relação entre amigo/inimigo (MOUFFE, 2013a, 2015), mas essa é apenas a sua versão negativa.

A partir desse entendimento a respeito da formação das identidades coletivas, é possível compreender que a “paixão”, ou seja, a dimensão afetiva, representa a característica central da constituição dessas formas coletivas de identificação e exerce papel crucial no campo da política. Constitui a força motriz do campo político, pois sem tais identificações, seria impossível compreender como se dá a construção das identidades políticas (MOUFFE, 2013b).

Assim, compreendida a característica antagonística das relações sociais, é necessário apreender o segundo conceito que define a natureza do político: a hegemonia. Para Mouffe (2013a), os desdobramentos em torno da intervenção realizada pelo Coletivo Transverso podem ser entendidos como movimentos em torno da construção de uma hegemonia:

Em nosso vocabulário, isso significa reconhecer a natureza “hegemônica” de todo tipo de ordem social e encarar a sociedade como um produto de uma série de práticas cujo objetivo é estabelecer uma ordem num contexto de contingência. Nós chamamos de ‘práticas hegemônicas’ as práticas de articulação através das quais uma ordem dada é criada e o significado das instituições sociais, fixado. De acordo com essa abordagem, toda ordem é a articulação precária e temporária de práticas contingentes. As coisas poderiam sempre ser de outra maneira e toda ordem é sempre a expressão de uma configuração particular de relações de poder. O que em certo momento é aceito como a ordem ‘natural’, juntamente com o senso comum que o acompanha, é resultado de uma sedimentação de práticas hegemônicas. Isso nunca é a manifestação de uma objetividade profunda que é exterior às suas práticas. Toda ordem é, portanto, suscetível de ser desafiada por práticas contra-hegemônicas que tentam desarticulá-la em um empenho de instalar outra forma de hegemonia. (MOUFFE, 2013a, p. 2, tradução nossa).

Assim, para Mouffe (2013a), o mundo comum é sempre resultado de uma composição hegemônica. No entanto, esses processos de articulação de hegemonia não são realizados em um terreno neutro, são eminentemente políticos, e por isso é necessário examinar as relações de poder que estão atuando dentro deles. Para a autora, “interesses conflitantes estão em jogo nas articulações hegemônicas do comum, e é por isso que um elemento de crítica está sempre enredado em qualquer tentativa de desarticulação” (MOUFFE, 2013a, p. 81). Foi o que pudemos observar no desenrolar da obra do Coletivo Transverso, entendendo que a arte e suas práticas são igualmente afetadas por essa condição ontológica do político, representando, portanto, um terreno que também não é neutro.

Dentro dessa lógica, para que uma ordem seja criada, é necessário uma série de movimentos de articulação até que ela se estabeleça. Por outro lado, isso também acarreta a sua suscetibilidade, pois a qualquer momento essa ordem pode ser desafiada por práticas

contra-hegemônicas que, ao tentarem desarticulá-la, são capazes de estabelecer uma outra hegemonia. Dentro dessas disputas pela hegemonia, devem ser travadas lutas entre adversários, constituídas por uma relação “nós *versus* eles”, não entre inimigos, que consistiria em uma relação entre “amigo *versus* inimigo”. Para que as disputas possam ser mantidas ativas, como em um jogo, devem ser respeitadas suas regras, como, por exemplo, a vitória da maioria dentro de um regime democrático.

Nesse sentido, para Mouffe (2013a, 2013b), os artistas são capazes de desempenhar um papel fundamental dentro das lutas políticas ao realizarem práticas artísticas e culturais, ou seja, trabalharem no caminho da reprodução ou desarticulação de uma dada hegemonia. Esse constitui, portanto, o potencial político da arte, em sua visão. Já para a política, a condição necessária é a de uma disputa permanente. Essa abordagem tem importância para as práticas artísticas e sua relação com o político, porque destaca a existência das confrontações hegemônicas fora das instituições, abrindo o seu campo para quaisquer lugares onde hegemonias são construídas.

Aqui é onde, como Antonio Gramsci argumentou, uma concepção particular do mundo é estabelecida e um entendimento específico da realidade é definido – ao que ele se refere como um “senso comum” que fornece o terreno no qual formas específicas de subjetividade são construídas. E ele enfatizou repetidamente a centralidade das práticas artísticas e culturais na formação e difusão do senso comum, salientando o papel decisivo realizado por essas práticas na reprodução ou desarticulação de uma dada hegemonia (MOUFFE, 2013a, p. 89-90, tradução nossa).

As ideias de Mouffe (2013a) giram em torno do desenvolvimento de uma democracia radical pluralista e agonística, baseada na luta e nos movimentos contra-hegemônicos. Ela acredita que esses movimentos, articulados pelo engajamento de mudanças dentro das instituições, deveriam buscar a manutenção de uma disputa constante e a conservação da harmonia dentro de uma tensão equilibrada, para assim serem capazes de realizar uma mudança significativa nas estruturas de poder (MOUFFE, 2013a). Para isso, seria necessário também estabelecer uma sinergia entre diversos atores, como sindicatos, partidos e movimentos sociais, de forma a transformar profundamente as instituições em veículos de expressão das múltiplas demandas democráticas que possam estender o princípio de igualdade a tantas relações sociais quanto possível (MOUFFE, 2013a).

Pensando nos acontecimentos desencadeados pela ação do coletivo na ponte de Brasília, percebemos que uma atitude provocadora e negativa nos espaços das cidades pode gerar reações que não sejam apenas ligadas ao âmbito subjetivo, como defendido pelo TP, que



busca mudar a vida de alguém. Na verdade, estão associadas ao antagonismo inerente à dimensão ontológica do político. E é atuando nessa dimensão que práticas artísticas terminam por sempre operar a favor ou contra a hegemonia vigente.

Relatando os últimos episódios sobre a “Ponte Bezerra da Silva”, trazemos ainda uma complementação sobre o efeito dos trabalhos de arte pública. Em agosto de 2016, o juiz Carlos Frederico Medeiros, da Vara de Meio Ambiente e Desenvolvimento Urbano de Brasília, a pedido de um grupo que se opunha à denominação “Honestino Guimarães”, proferiu sentença pela nulidade do processo de renomeação, baseando-se no fato de a escolha não ter contado com a participação pública. Assim, determinou a nulidade da lei aprovada pela Câmara Legislativa do Distrito Federal mantendo o nome firmado originalmente, “Costa e Silva”. Ao mesmo tempo, afirmou que a volta ao nome anterior da ponte seria uma ofensa aos valores democráticos da Constituição, decidindo, por fim, manter as placas atuais com o nome “Honestino Guimarães”, principalmente por questões de economia por parte do governo de Brasília. Ainda, deliberou que a instituição deverá abrir um outro processo para escolher o novo nome para a ponte (ALVES, 2017).

Podemos entender que, neste caso, a decisão tomada pelo juiz foi parcial, pensando que outras soluções poderiam ter sido pensadas, como simplesmente pintar a placa. Também consideramos que a relevância política da questão colocada inicialmente pelo Coletivo Transverso é maior do que o dispêndio para confeccionar uma placa nova. Mas não cabe a este trabalho discutir as questões e deficiências da democracia.

Mas, apesar dessa decisão realizada de forma abrupta por parte do juiz, concluímos que a “Ponte Bezerra da Silva” representa a manifestação da condição antagonista da sociedade e da dimensão ontológica do político, mobilizando identidades políticas distintas a respeito dela como acontecimento. Além disso, gerou uma considerável discussão, praticada em diversos episódios a respeito de um tema comum. Percebemos, assim, que é possível perturbar o senso comum por meio desse tipo de intervenção, utilizando, muitas vezes, conteúdos bastante simples.

Para Mouffe (2013a), por nunca estar fundada em um terreno neutro e, por isso, sempre estar criticando ou promovendo a ordem vigente, a obra de arte é invariavelmente política. Mas percebemos, ao mesmo tempo, que o seu desdobramento vai sempre depender do contexto em que a obra é exposta. Assim, perguntamos: as obras de arte pública seriam, portanto, passíveis de servir como gatilhos para reflexões que poderiam, por exemplo, despertar o descontentamento com o estado presente das coisas? É possível convencer pessoas

a agirem a partir de um despertar de consciência para o que está faltando em suas vidas? Esse tipo de provocação seria capaz de levá-las a sentir, por exemplo, que a vida poderia ser diferente? Ou, existiria uma forma para a arte política?

### **3.3 Política da arte e emancipação intelectual no regime estético**

Nos dois tópicos anteriores, vimos que a arte pública, pelo ponto de vista do Terrorismo Poético, significa um choque-estético que pode despertar as pessoas para novas formas de liberdade. Já de acordo com a Teoria Agonística, ela representa um conjunto de práticas capaz de mobilizar os afetos e modificar o senso comum, ao estar sempre associada à articulação/desarticulação de uma dada hegemonia. Mas ações como essas articulariam um projeto político ou apenas traços dele? E o que seria, portanto, uma arte política? Aquela que pretende lidar com subjetividades ou a que intenciona atuar nesse contexto de mobilização, modificando as estruturas de poder?

Para Rancière (2012a), para se entender o que é hoje uma obra de arte política, é preciso ultrapassar a dificuldade de se compreender o trabalho artístico atual, que se apresenta com diversos formatos desconhecidos e não se integra a uma forma já legitimada de arte crítica. Essa forma legitimada de arte baseia-se em fórmulas às quais ele dá o nome de “modelo de eficácia”. São modelos que normalmente mostram os estigmas de dominação, ridicularizando os ícones reinantes ou saindo dos seus lugares próprios da arte para transformar-se em prática social. Mas, além disso, deixam clara uma passagem da causa ao efeito, de uma intenção que leva a um resultado já conhecido previamente, como se pode assimilar a seguir:

Supõe-se que a arte nos torna revoltados quando nos mostra coisas revoltantes, que nos mobiliza pelo fato de mover-se para fora do ateliê ou do museu, e que nos transforma em oponentes do sistema dominante ao se negar como elemento desse sistema. (RANCIÈRE, 2012a, p. 52).

Assim, é como se existisse nesse modelo uma relação de continuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis segundo as quais são afetados os sentimentos e pensamentos de quem as recebe (RANCIÈRE, 2012a). Funciona como um modelo pedagógico da eficácia da arte, o qual exemplificaria os comportamentos, virtudes e vícios, oferecendo situações para orientar as pessoas sobre formas de pensamento e ações a serem imitadas ou evitadas. Esse modelo continua a marcar a produção e o julgamento de

nossos contemporâneos. Tornando claro esse padrão, resta a pergunta: se não acreditamos que as artes possam corrigir os comportamentos humanos, por que então seria capaz de nos erguer contra um império capitalista, por exemplo? Para Rancière (2012a, p. 54), portanto, o problema reside no seguinte:

O problema está na própria fórmula, na pressuposição de um *continuum* sensível entre a produção de imagens, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que empenhe pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores.

Dessa maneira, se a arte, ocupando o papel de esclarecedora de processos de dominação, não constituiria uma arte política, qual poderia ser o condutor da arte para a realização de uma arte crítica? Seria possibilitar ao espectador a participação nos processos de criação das obras de arte? Ou propor mobilizações de pessoas em torno de projetos dentro da internet e das redes sociais? Ou, ainda, dar visibilidade ao que está obscurecido pelas hegemonias dominantes?

Pressupor uma relação entre o que é produzido na arte e como isso será percebido pelos espectadores reproduz, por outro lado, uma lógica de embrutecimento, dentro da qual existe uma pessoa ou um mestre que ocupa a posição daquele que sabe e ensina perante um aluno, aquele que não sabe. É um jogo no qual a ignorância é o oposto do saber e que opera para confirmar a distância que existe entre as duas posições ocupadas (RANCIÈRE, 2012a).

Em contrapartida a essa lógica, Rancière (2012a, p. 54) proclama a igualdade de inteligências e opõe a emancipação intelectual à instrução pública. É nesse sentido que existe um outro modelo de eficácia sendo desenvolvido dentro da arte, o modelo de eficácia estética, no qual a rede de pressupostos é desfeita. Nele é suspendida “a relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado”. Para Rancière (2012a, p. 75):

As práticas da arte não são instrumentos que forneçam formas de consciência ou energias mobilizadoras em proveito de uma política que lhes seja exterior. Mas tampouco saem de si mesmas para se tornarem formas de ação política coletiva. Contribuem para desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível e do factível. Forjam contra o consenso outras formas de "senso comum", formas de um senso comum polêmico.

Assim, entendemos que a provocação feita pela “Ponte Bezerra da Silva”, e as obras de arte pública como um todo, constituem uma contribuição para a formação de uma nova perspectiva e são capazes de causar uma perturbação na ordem existente, porque agenciam o

comum, tanto pelo lugar que ocupam, espaços que são de todos, quanto pelo tema que versam, o cotidiano, tocando igualmente em algo que diz respeito a todos.

Quando pensamos no modelo de eficácia, começamos a perceber que o problema não se refere à mensagem transmitida, à validade moral ou política dela, mas ao próprio dispositivo utilizado. Para Rancière (2012a), crítica é a arte que desloca as linhas de separação, cuja eficácia está alinhada à suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada em um lugar de arte, o olhar e o espectador. Assim, é preciso reexaminar a rede de pressupostos, o jogo de equivalências e oposições que sustenta a possibilidade desse modelo: equivalências entre público teatral e comunidade, olhar e passividade, exterioridade e separação, mediação e simulacro; oposições entre coletivo e individual, imagem e realidade viva, atividade e passividade, posse de si e alienação (RANCIÈRE, 2012a).

A distância que é criada entre essas posições vem, na verdade, da vontade de eliminá-la. As oposições entre olhar/saber, aparência/realidade, atividade/passividade, definem uma divisão apriorística das posições e das capacidades e incapacidades vinculadas à ocupação desses lugares, a qual Rancière (2009) denomina como “divisão do sensível”:

O que permite declarar inativo o espectador que está sentado em seu lugar, senão a oposição radical, previamente suposta, entre ativo e passivo? [...] Elas definem propriamente uma divisão do sensível, uma distribuição apriorística das posições e das capacidades e incapacidades vinculadas a essas posições. Elas são alegorias encarnadas da desigualdade. [...] Os termos podem mudar de sentido, as posições podem ser trocadas, mas o essencial é a permanência da estrutura que opõe duas categorias: os que têm uma capacidade e os que não a tem. (RANCIÈRE, 2012a, p. 16–17).

Essa divisão (ou partilha), a qual Rancière (2009) denomina partilha do sensível, é aquilo que fixa, ao mesmo tempo, o comum partilhado e suas partes exclusivas. Para explicar essa ideia, Rancière lembra Aristóteles, que expressou que o cidadão é quem toma parte no fato de governar e de ser governado. Na verdade, essa partilha determina, anteriormente, os que tomam parte.

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. (RANCIÈRE, 2009, p. 16)

A partilha, portanto, é o que determina quem pode ou não participar das coisas comuns, o que define o fato de ser visível ou não em um espaço comum, dotado de uma

palavra comum, etc. Portanto, na base da política existe, então, uma “estética”. Em outras palavras, pode-se entendê-la tal como Foucault no livro “A Arqueologia do Saber” (1969) descreve o sistema de formas que, *a priori*, determina o que se dá a sentir. São sistemas que restringem a experiência e recortam as possibilidades (RANCIÈRE, 2009).

A partilha do sensível aponta, por um lado, para a existência de uma “lei” que governa a ordem sensível, na qual cada sujeito encontra o seu lugar, se inscreve e inclui a participação em um mundo que é comum e, por outro lado, para as delimitações que definem e simultaneamente excluem as diferentes partes que constituem essa comunidade. A “distribuição do sensível” resulta, primariamente, de um ato específico da percepção que se encontra sediado nos fatos da experiência sensível, tomados por autoevidentes (e, assim, tidos como leis). Esses fatos, por um lado, tendem a “distribuir” e a atribuir um “lugar específico” à identidade das coisas em um espaço que é comum; por outro lado, simultaneamente, buscam definir e delimitar os “contornos” que organizam, de forma hierarquizada, a relação entre essas mesmas identidades. Essa forma de distribuição, diz-nos Rancière, é consensual.

O que Rancière nos diz é que a relação entre Arte e Política, mediada por esta noção peculiar de experiência ‘estética’ (*sensus e dissensus*) que ‘rompe’ ou ‘suspende’ as ‘leis’ da experiência normal, consiste numa ‘distribuição (ou redistribuição) do sensível’, isto é, numa reconfiguração das matérias/formas sensíveis que definem o comum de uma comunidade. Por outras palavras, Arte e Política constituem-se como formas de atividade dissensual que procuram acabar com as ‘formas de dominação’ habituais e, desse modo, ‘dar voz’, ‘libertar’, ‘tornar expressivo’ aquilo que habitualmente tende a ficar condicionado a uma mera posição funcional num quadro de ‘posição definida’ e que tende a ser visto de modo consensual. (SILVA, 2013, p. 411 e 412).

Rancière (2012a) aponta a mistura de gêneros que percebemos atualmente nas obras de artistas, como o teatro mudo e a dança falada, as instalações e performances à guisa de obras plásticas, as fotografias tratadas como quadros vivos ou cenas históricas pintadas. São obras que confluem para a atualidade da arte contemporânea e demonstram distribuição de papéis subvertidos, fronteiras transpostas e artistas trocando suas competências específicas.

Dentro dessa mistura de gêneros, há propostas que propõem concebê-la como uma nova cena de igualdade, que miram pôr em causa uma relação de causa-efeito e a rede de pressupostos que sustenta uma lógica de desigualdade, a lógica do embrutecimento. Investigando as relações de causa e efeito, isto é, perturbando as fronteiras, alterando a distribuição de papéis, pode-se subverter a divisão do sensível. Isso é possível de ser realizado através de processos de observação, seleção, comparação e interpretação, refazendo o trabalho

de arte à sua maneira, traduzindo-o de acordo com seu idioma e sua própria história (RANCIÈRE, 2012a).

Ao modificar a relação entre as produções das habilidades artísticas dos fins sociais definidos, entre formas sensíveis, significações que podem nelas ser lidas e efeitos que elas podem produzir, pode-se dizer que a ruptura estética instaurou um dissenso, um conflito de vários regimes de sensorialidade, tocando na política.

A emancipação intelectual surge, portanto, do questionamento da oposição, da compreensão da estrutura de dominação e sujeição. É a comprovação da igualdade de inteligências, em todas as suas manifestações. A inteligência em ação utiliza comparações, construção de hipóteses, comunicação e compreensão do outro. É um trabalho de tradução, cerne da aprendizagem. Cada ato intelectual é um caminho entre uma ignorância e um saber, que abole, com suas fronteiras, a fixidez e a hierarquia das posições. A emancipação intelectual envolve um trabalho poético de tradução que está no cerne de toda aprendizagem, no qual a inteligência traduz signos em outros signos e se utiliza de comparações e figuras para comunicar suas aventuras intelectuais e compreender o que outra inteligência se esforça por comunicar. Essa prática é operada por todos, sem distinção (RANCIÈRE, 2012a).

Os artistas, assim como os pesquisadores, constroem a cena em que a manifestação e o efeito de suas competências são expostos, tornados incertos nos termos do idioma novo que traduz uma nova aventura intelectual. O efeito do idioma não pode ser antecipado. Ele exige espectadores que desempenhem o papel de intérpretes ativos, que elaborem sua própria tradução para apropriar-se da 'história' e fazer dela sua própria história. Uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores. (RANCIÈRE, 2012a, p. 25).

Assim, a característica que define a configuração do “regime estético da arte”, o qual efetivou a neutralização da oposição que tradicionalmente a caracterizava, é a eficácia estética da suspensão de qualquer relação entre as produções das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado.

Por isso, enxergar tais “práticas estéticas” a partir dessa estética primeira, é entendê-las como “formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que ‘fazem’ no que diz respeito ao comum” (RANCIÈRE, 2009, p. 17). Ao mesmo tempo, entender a partilha enquanto cerne da política e, portanto, de uma certa estética da política, é também encarar a política na arte por esse ponto de vista, que capacita ver atos estéticos como configurações da experiência, que ensejam novos modos de sentir e induzem a novas formas da subjetividade política.

Questionar esses papéis dentro da arte é discutir os pressupostos de uma lógica embrutecedora disseminada. Essa rede é sustentada por jogos de equivalências e oposições. Assim, a crítica que se faz em relação às implicações políticas de propostas artísticas pode ser respondida a partir do entendimento da emancipação intelectual do espectador (RANCIÈRE, 2012a). Ao contrário da crença da emancipação do espectador no ato da participação da obra de arte, essa emancipação intelectual reside no poder de exercer um jogo imprevisível de associações e dissociações. Dessa maneira, Rancière (2012a, p. 21) afirma:

Não há forma privilegiada, assim como não há ponto de partida privilegiado. Há sempre ponto de partida, cruzamentos e nós que nos permitem aprender algo novo caso recusemos, em primeiro lugar, a distância radical; em segundo, a distribuição dos papéis; em terceiro, as fronteiras entre os territórios.

O equívoco acontece quando o artista produz algo fundado na identidade de causa-efeito. Deseja propor apenas uma forma de consciência, um sentimento intenso ou uma energia para a ação, mas supõe sempre que o que será percebido, sentido e/ou compreendido é o que ele propôs. É essa expectativa que denuncia o princípio desigualitário das produções. Ao contrário disso, as propostas podem representar algo comum que se situa entre o artista e o espectador, sem significar uma transmissão de saber, sem que nenhum deles seja proprietário do sentido da obra, afastando qualquer transmissão fiel (RANCIÈRE, 2012a). Rancière (2012a) aponta para a possibilidade de uma multiplicidade de formas de arte crítica, uma multidão de formas dissensuais:

As que se empenham em mostrar o que permanece invisível na suposta enxurrada de imagens; as que põem em ação, com formas inéditas, as capacidades de representar, falar e agir que pertencem a todos; as que deslocam as linhas de divisão entre os regimes de apresentação sensível, as que reexaminam e reconvertem em ficção as políticas da arte. [...] Crítica é a arte que desloca as linhas de separação, que introduz separação no tecido consensual do real e, por isso mesmo, embaralha as linhas de separação que configuram o campo consensual do que é dado. (RANCIÈRE, 2012a, p. 75).

O que podemos entender como a arte crítica, portanto, são produções que questionam as linhas de separação entre regimes de expressão, que examinam os limites próprios à sua prática e que se recusam a antecipar seu efeito, levando em conta a separação estética pela qual esse efeito é produzido. “É, em suma, um trabalho que, em vez de pretender suprimir a passividade do espectador, reexamina a sua atividade” (RANCIÈRE, 2012a, p. 76).

Dessa maneira, para discutir essa ideia de arte crítica, cuja característica seria reexaminar sua própria atividade, gostaríamos de trazer ao debate a intervenção chamada

“Monumento à Catraca Invisível” (figura 24). A obra integrou, em 2004, o projeto “Zona de Ação”, que foi idealizado e realizado pelos coletivos artísticos Contrafilé, Grupo de Arte Callejero (GAC), Frente 3 de Fevereiro, Cobaia e Bijari, além de Suely Rolnik e Brian Holmes, sendo que os dois últimos se constituíram, neste caso, como conferencistas com poder inventivo, ao passo que produziram diversos pensamentos ao longo de toda a experiência desse trabalho.

Essa experiência foi relatada de forma pormenorizada por Joana Zatz Mussi (2012) em sua dissertação de mestrado intitulada “O Espaço como Obra: Ações, Coletivos Artísticos e Cidade”. No texto, como integrante do Coletivo Contrafilé, a autora relata detalhes importantes a respeito de todo o projeto. Por exemplo, os *releases* que nortearam o evento apresentavam a seguinte frase: “Quais são as regras do jogo da imagem no mundo do capitalismo integrado?”. Não obstante o apelo questionador ao imaginário social imposto pelo capitalismo, a intenção, sem dúvida, residia em transformar as regras do jogo social e construir uma autonomia partilhada dentro do contexto dos produtores de acontecimentos urbanos. A ideia era que cada grupo recebesse uma zona da cidade de São Paulo (norte, sul, leste, oeste e centro) para interagir e criar uma inscrição político-simbólica que ajudasse a compreender melhor o lugar no qual vivemos e as formas possíveis de discuti-lo e reinventá-lo.

Expondo particularmente a experiência do grupo Contrafilé nesse projeto, incumbido pela zona leste de São Paulo, é preciso relatar que o modo como ele foi proposto (pelos próprios artistas, que foram os idealizadores da ação) causou inicialmente grande incômodo aos integrantes do coletivo. Levou-os a se perguntar se a proposta que eles mesmos criaram fazia sentido, e interrogando-se ao lhes suscitar o questionamento sobre o quão forçado parecia ser esse tipo de relação com uma estrutura dada e financiada.

Assim, a ideia de atuar em uma zona determinada da cidade foi sendo transformada em realizar uma inscrição simbólica na cidade que levantasse a seguinte problemática: “do encontro que acontece somente através de uma estrutura que seja dada”. Mas não sem o questionamento dos outros grupos – para quem pareceu se tratar de uma negação por parte do Contrafilé a falar de outro “lugar” que não fosse o de uma classe média.

Além da atuação a partir de um lugar novo para os artistas, do lugar do propositor para um conjunto de coletivos, e do desenvolvimento da proposta, compuseram também esse processo, com grande importância, mais dois elementos primordiais: uma “Assembleia Pública de Olhares” (figura 25) realizada na região atribuída ao Coletivo Contrafilé, na zona



Figura 24 - "Monumento à Catraca Invisível", Grupo Contrafilé (gestão). São Paulo, 2004.  
Fonte: MUSSI (2012, p. 205)



leste de São Paulo, cuja metodologia foi criada pelo próprio Coletivo e que serviu para colocar em pauta inquietações junto à comunidade local, construindo um projeto comum; e o conceito de “sobreidentificação” proposto pelo grupo GAC, que consiste em utilizar um código existente para dele desdobrar outros significados e, inclusive, questionar os valores transmitidos pelo símbolo original. Neste caso, utilizou-se um *slogan* da Prefeitura de São Paulo como referência (figura 25).

A catraca havia sido escolhida como símbolo daquela inquietação pois representava as impossibilidades e possibilidades do projeto do grupo. Por um lado, havia o controle e a dificuldade de atravessar fronteiras visíveis e invisíveis daquela proposta. Ela foi levada à Assembleia e, aos poucos, diversas experiências foram sendo relatadas a respeito das vivências cotidianas e individuais ligadas ao objeto, a catraca. As narrativas foram diversas e inquietantes. A catraca foi associada a diversas situações: lugares que, mesmo públicos, davam a impressão de serem privados; olhares de desconfiança e a sensação de ser visto como alguém suspeito; medo de não conseguir passar para o outro lado a que ela dava acesso, devido a uma determinada condição social ou mesmo física, como no caso de gestantes; entre outros relatos. De um modo ou de outro, a catraca simboliza um impedimento ou uma barreira para a maioria das pessoas.

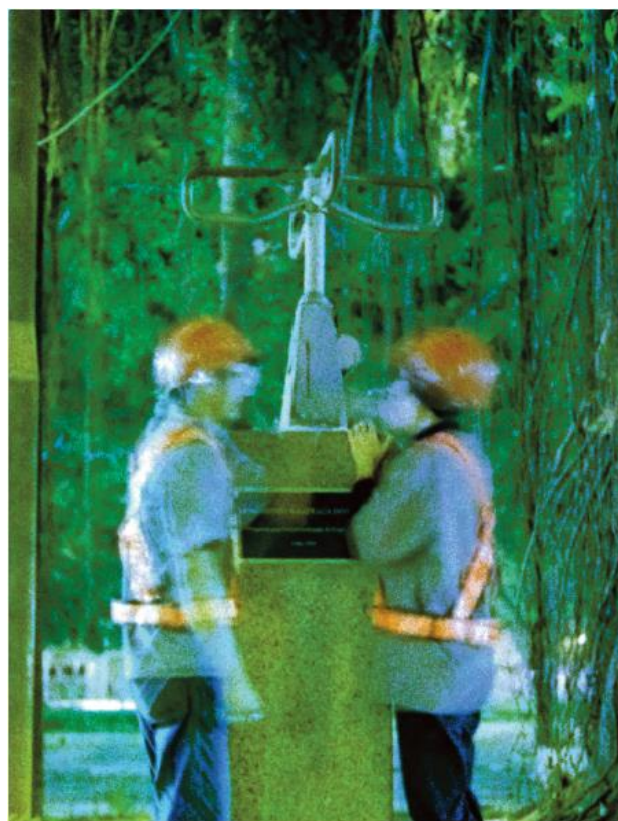
Dessa maneira, o evento evidenciou a potência daquele símbolo, visto que despertava a dimensão afetiva e a reflexão da sociedade. No meio desse contexto complexo se desenvolveu, portanto, o “Programa de Descatracalização da Própria Vida” (figura 25), cuja ideia para sua inauguração foi coletivamente pensada na forma de um “Monumento à Catraca Invisível”. Assim, de um projeto local, a ideia transformou-se em algo com um sentido mais universal, desvio possibilitado pela liberdade de desenvolvimento da proposta, e por isso foi dada preferência para executar o projeto no centro da cidade, lugar que mais amplamente representa a todos que nela habitam e para onde confluem todos os tipos de pessoas e regiões.

Decidiu-se por instalar uma catraca, portanto, acima de um pedestal, cujo busto havia sido roubado do Largo do Arouche. Desse modo, sua execução também representou uma metáfora de como os símbolos oficiais são construídos e desconstruídos dentro da dinâmica de uma cidade. A instalação da catraca, em junho de 2004, representou um ato de pura ousadia e transgressão, contando com o uso de uniformes de garis por parte dos artistas a fim de despistar policiais militares que realizavam rondas no local durante a madrugada (figura 25).



Figura 25 - Assembleia Pública de Olhares; integrante do Grupo Contrafilé vestidos com uniformes de garis para instalar a catraca no Largo do Arouche; *slogan* Prefeitura de São Paulo e *slogan* “Programa para Descatracalização da Própria Vida”; manifestantes queimando uma catraca em frente ao prédio da Fuvest.

Fonte: MUSSI (2012, p. 199, 200, 204, 216)



*Slogan* “Programa para a descatracalização da própria vida”

A repercussão do gesto foi conhecida somente em setembro de 2004, quando noticiada no jornal *Folha de São Paulo*. A reportagem constituiu uma espécie de investigação sobre o ato, em tom de condenação, em que autoridades locais, comunidade e polícia buscaram uma explicação para a aparição da catraca no local e foram atrás dos responsáveis pela ocupação indevida.

Depois dessa primeira reverberação noticiada, surgiram diversas outras. A cartunista Laerte, por sua vez, evidenciou a catraca/descatracalização em diversas tiras de Histórias em Quadrinhos do mesmo jornal a partir dessa data, criando um novo personagem, o “Homem-catraca”, um “agente da descatracalização” (figura 26). Porém, mais surpreendente foi o fato de a Fundação Universitária para o Vestibular (Fuvest), da Universidade de São Paulo (USP), ter utilizado o “Programa de Descatracalização da Própria Vida” como tema de redação do vestibular de 2005. A atitude significou, de certo modo, uma espécie de legitimação da intervenção e de seu conceito, criado coletivamente e gerido pelo Coletivo Contrafilé. No entanto, devido à exposição que a Fuvest proporcionou ao acontecimento, agora já transformado em símbolo, instaurou-se uma grande polêmica, sendo a Fundação criticada duramente pela escolha do tema. O que foi interessante durante essa contenda instaurada pela Fuvest é que ela motivou uma discussão que evidencia o debate contido na obra sobre emancipação intelectual. Em meio à discussão sobre o tema da redação, questionou-se o que efetivamente um vestibulando oriundo de um bairro desfavorecido da cidade poderia debater a respeito da descatracalização da própria vida. A resposta assinada pela vice-diretora da Fuvest esclarece que as redações dos vestibulandos provavam o quanto é possível a todos realizar uma discussão a respeito desse tema, comprovando a emancipação intelectual dos concorrentes (figura 26), e expondo o que, desde o início do processo da obra, foi uma busca do Coletivo: a busca de igualdade.

A partir desse momento, textos opinativos e de publicidade, além de participações em movimentos sociais, começaram a tratar e utilizar a catraca como símbolo. Por exemplo, manifestantes incendiaram uma catraca em frente ao prédio da Fuvest para protestar contra a taxa do seu vestibular (figura 26) e o movimento “Passe Livre” passou a utilizar a catraca como símbolo de suas reivindicações e em suas manifestações é comum que a peça seja incendiada.

Nesse contexto, entra em cena o aproveitamento do potencial de deslocamento de símbolos e imagens, prática muito comum entre artistas da atualidade, que também revela o grande potencial de contaminação contido nas obras de arte pública. Apesar de não ser



Figura 26 - Quadrinhos, cartunista Laerte; Jornalista critica tema de redação e vice-diretora responde.  
 Fonte: MUSSI (2012, p. 211, 218, 219)

**PIRATAS DO TIETÊ - Laerte**



**PIRATAS DO TIETÊ - Laerte**



FERNANDO DE BARROS E SILVA

**Pegadinha do Fuvestão**

SÃO PAULO - A Fuvest, desta vez, se superou. Exigiu antecipe como tema de redação do vestibular uma dissertação em torno do "Programa para a descatractalização da vida" —isso mesmo. Explico: no ano passado, um grupo de ativistas chamado "Contra Filé" colocou uma catraca velha sobre um pedestal no largo do Arouche, centro de São Paulo. A instalação foi batizada de "monumento à catraca invisível". Era uma maneira de criticar, segundo os próprios autores, o controle "biopolítico, através de forças visíveis e/ou invisíveis", a que estaríamos todos submetidos.

Com base nisso, a Fuvest pediu ao estudante que se posicionasse sobre o "excesso de controles, dos mais variados tipos, que se exercem sobre os corpos e as mentes das pessoas" etc. etc.

Nada contra a simpática anarquia dos "Contra Filé", pelo contrário. Deve ter mais valor do que muita instalação da Bienal. O problema é o espírito meia-oito requentado que anima os examinadores da USP.

Soa regressivo. A começar pela construção infeliz — "descatractalização" dói nos ouvidos. Tratando-se da prova de redação do maior vestibular do país, seria de esperar, pelo menos, que desse o exemplo. Que tal "descatractalizar" primeiro a língua em que devemos todos nos comunicar?

O que pretendiam, afinal, esses examinadores? Que os alunos discorressem sobre o "homem unidimensional" de Marcuse? Que dissertassem a respeito da "microfísica do poder" de Foucault? Que fizessem a apologia do "bom selvagem"? Francamente...

Dá vontade de ser um pouco grosseiro: perguntem ao morador de Guaianazes o que ele pensa da descatractalização do "busão" lotado...

Pretendendo despertar o senso crítico do pobre aluno, a redação só induz ao devaneio e a clichês sem substância. Coroa assim um processo de seleção torturante, burro e obsoleto.

A elite brasileira entra e sai da universidade lendo e escrevendo muito mal. Por que será? Perguntem ao pessoal da Pegadinha do Fuvestão.

**Redação na Fuvest**

"Gostaria de tecer alguns comentários em relação ao artigo 'Pegadinha do Fuvestão' (Opinião, pág. A2, 11/1), de Fernando de Barros e Silva.

A Fuvest não admite 'pegadinhas'. Verificamos sempre se as propostas nas provas são bem feitas, não exigindo 'decorebas' e não permitindo que os candidatos entrem nas 'saídas justas' que recobrem tais pegadinhas.

A Fuvest, diferentemente do que diz o jornalista, não solicitou que o estudante se posicionasse sobre o 'excesso de controles dos mais variados tipos que se exercem sobre os corpos e as mentes das pessoas'. Na proposta, lê-se: 'Tudo indica (...) que o grupo responsável por este programa acredita que haja um excesso de controles (...) etc. Tendo em vista as motivações do grupo, você julga que o programa por ele desenvolvido se justifica?' (...). Redija uma dissertação em prosa argumentando de modo a apresentar seu ponto de vista sobre o assunto'. Assim, o vestibulando deveria posicionar-se de maneira afirmativa ou negativa sobre o tema.

Quanto à palavra 'descatractalização', não creio que 'doa nos ouvidos' para sempre. Trata-se de uma divertida brincadeira do grupo Contra Filé, um 'travaleguas', como se diz em espanhol. Fala-

da pela primeira vez, a palavra não é fácil de ser pronunciada, mas logo se torna familiar.

O que pretendia a banca examinadora ao propor o tema? Receber textos bem escritos, mas sem nenhum preciosismo ou academicismo. Textos que dessem conta de um tema que nos atinge a todos. Já temos como resultado da correção dos primeiros lotes de redações um número bastante bom de textos que não fogem ao tema, bem articulados e que revelam, na maioria dos casos, um profundo senso crítico por parte dos candidatos. Um senso crítico muito maior e mais agudo do que se pode imaginar.

Diferentemente do que o jornalista registrou em seu texto, também os candidatos de Guaianazes sentem, refletem e vão fundo! Eles não se limitam, não, a se preocupar tão-somente com a 'descatractalização do busão lotado'.

Quanto aos 'devaneios', eles não existem! 'Clichês', sim, alguns, mas não irrelevantes. Eles permitem, ao contrário do que se pensa, a progressão dos textos.

Com enorme prazer, reafirmamos que esses jovens são muito, mas muito melhores mesmo do que as pessoas acreditam."

Maria Thereza Fraga Rocco, vice-diretora da Fuvest (São Paulo, SP)

possível prever de antemão qual será seu resultado, sua repercussão ou como a obra será recebida no espaço urbano, entendemos, pela obra “Ponte Bezerra da Silva”, que situações urbanas, por operarem dentro de um espaço que é comum, estão sujeitas a reações de disputa, de rejeição, ou de aceitação. Conhecendo as diferenças que compõem a formação do tecido social, percebemos que o mais provável é que todas as reações aconteçam misturadas, porém sem nenhuma previsão de como, exatamente, se darão.

No nosso contexto atual, artistas e coletivos desenvolvem, junto com o público, formas de pensar a cidade e a realidade a partir da invenção de estratégias de resistência que, apesar de se basearem em problemáticas locais, hoje atuam por meio de redes, que levam e trazem informações, produzindo conteúdos, estratégias e métodos que desafiam os discursos socialmente hegemônicos, realizando uma produção conjunta do comum.

O que se pode entender a respeito da produção de obras de arte pública, e que é muito bem representado pelo “Monumento à Catraca Invisível”, em particular, é que ela rompe a rede de pressupostos estabelecidos em diversos sentidos. E isso pode ser compreendido a partir do entendimento do próprio processo de execução da obra, que é um trabalho de reflexão intensa, mas acima de tudo, um processo transparente. Nele, rompe-se o entendimento do artista gênio e coloca-se o espectador como artista. Pensando que não há nada que o detenha em seus lugares, muitos lugares são possíveis. O processo criado pelo Grupo Contrafilé é o próprio dissenso, no qual não há nada oculto, mas sim pessoas interagindo com uma troca de experiências e elaboração conjunta, sendo possível, assim, reconfigurar experiências sob outro regime de percepção e significação. A descatractalização é a proposta materializada da construção de novos acessos, lugares, limites possíveis, para além das catracas visíveis e invisíveis, dentro e fora da arte.

É dessa maneira que obras de arte pública atuam dentro de uma busca política, que significa uma busca de igualdade, segundo Rancière:

[Política] se dá quando a lógica promovida pelas partilhas desigualitárias ou a ordem da dominação, tido como supostamente natural, são perfuradas por lutas e conflitos empenhados na atualização do princípio de igualdade. Aqui reside uma das teses fundamentais do filósofo [Rancière]: a igualdade é trabalhada como o ponto de partida a alimentar as lutas de natureza política e não um objetivo ou um destino que nunca chega. (PALLAMIN, 2010, p. 8).

Se a política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns, nela rompe-se a evidência sensível da ordem "natural" que destina os

indivíduos e os grupos ao comando ou à obediência, à vida pública ou à vida privada, votando-os, sobretudo, a certo tipo de espaço ou tempo, a certa maneira de ser, ver e dizer.

Com essa sucessão de acontecimentos provocada pelo “Monumento à Catraca Invisível”, o “Programa para a Descatracalização da Própria Vida” não só foi inaugurado, como de fato pôde disputar, simbolicamente, diversas questões normativas: a decisão por aquilo que se monumentaliza; a existência ou não de uma taxa para realizar o exame de uma universidade pública; o uso ou não de um neologismo em uma prova “formal”. Na medida em que os seus vários níveis se tornaram visíveis, o “Programa” se converteu, efetivamente, em uma imagem da multiplicidade de vozes que o trabalho, como sistematização da experiência, possibilitou. Dessa maneira, entendemos que a arte pública é também caracterizada por processos de subjetivação política, que, segundo Rancière (2012a), acontecem da seguinte maneira:

São simplesmente cenas de dissenso, capazes de sobrevir em qualquer lugar, a qualquer momento. Dissenso quer dizer uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos a sua evidência. É que toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação. Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades. [...] É nisso que consiste o processo de subjetivação política: na ação de capacidades não contadas que vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível. A inteligência coletiva da emancipação não é a compreensão de um processo global de sujeição. É a coletivização das capacidades investidas nessas cenas de dissenso. (RANCIÈRE, 2012b, p. 48–49).

Retomando a pergunta inicial do trabalho, é preciso diferenciar o que seria um desejo de democracia de um projeto político. Se pensarmos em um projeto político, entendemos, a partir das obras estudadas, que isso não faz parte das pretensões da arte. Já o desejo de democracia fica visível através da transparência dos processos criativos, da mobilização de coletividades e da aceitação do outro, condição necessária a esse modo colaborativo da arte, que inclui uma atitude de confiança no participante para que as propostas se realizem. Afirmamos que a obra “Monumento à Catraca Invisível” é a materialização da multiplicidade de vozes, porque, através da dissertação de mestrado elaborada por Joana Zatz Mussi, integrante do Coletivo Contrafilé, foi possível visualizar integralmente seu processo. Mas essa condição também está presente em outras obras de arte pública, inclusive nas que foram comentadas em capítulos anteriores deste estudo, como “Monumento Mínimo”, “Confio”, “O Céu nos Observa”, entre outras.

A materialização que destacamos para as obras de arte pública é melhor entendida considerando o percurso realizado pela arte desde a sua desmaterialização, passando pela rematerialização. Compreendemos que o processo de desmaterialização foi realizado pela associação da arte ao seu estado conceitual e abstrato. Com as propostas do “Programa Ambiental”, criado por Oiticica, vimos a obra de arte ser rematerializada através de suas proposições vivenciais, que não tinham intenção de propor algo como um projeto, ou um programa, de fato, a seguir, mas provocavam os participantes. Estavam marcadas por um conteúdo anárquico e se opunham às formas de governo e estruturas sociais opressivas daquela época ao mesmo tempo que também contrariavam os próprios conceitos de arte vigentes. Oiticica se recusava a elaborar qualquer proposta em prol da liberdade do participante, visando possíveis manifestações de comportamento individual. Pensava que seria necessário primeiro destruir o que era considerado a ordem corrente para depois propor algo. Assim, se comparadas ao “Programa Ambiental”, as obras de arte pública buscam, através de seus processos abertos, que convocam à participação e à criação coletiva, materializar a multiplicidade (ou a busca dessa multiplicidade) de vozes que motiva seus trabalhos.

Já em relação a um projeto político, não entendemos que a arte proponha algum, mas sim que ele constitua um processo que acontece apenas dentro da própria disciplina, ao suspender a relação de causalidade entre as produções e os efeitos esperados sobre o público, propondo a criação das obras a partir de cenas de igualdade e transparência. Dessa maneira, a participação pura e simples nas obras de arte pública ou a mobilização de estruturas coletivas através da internet não constituem, exatamente, um projeto político ou democrático da arte, mas sim ferramentas que auxiliam os artistas na construção de estruturas coletivas dentro desses processos artísticos transparentes.

O que pudemos vislumbrar através das obras analisadas e seus desdobramentos é que as propostas de arte pública terminam expondo determinadas formas de organização da sociedade que corresponderiam a certos projetos políticos. Por exemplo, para Chantal Mouffe, a arte desempenha um papel importante dentro do contexto de lutas políticas porque, ao realizar práticas artísticas ou culturais, estão sempre trabalhando no caminho da reprodução ou desarticulação de uma dada hegemonia. Ou seja, as obras não precisam ser contra um grande sistema econômico ou financeiro para serem consideradas como arte política. Promovendo ou criticando uma dada hegemonia, a arte é sempre política, e auxilia na manutenção de uma disputa que é essencial para a existência da política. Ela é extremamente importante para viabilizar o contraditório e mostrar ou alertar a respeito de algo obscurecido,



como pode ser o caso, por exemplo, de quando acontecem tomadas de posturas políticas extremadas. Assim, para manter o equilíbrio, é necessário que sejam preservadas as tensões.

Isso constituiria um projeto político. Entretanto, entendendo que os significados e concretizações da arte dependerão do contexto em que a proposta esteja inserida, e também considerando a condição formativa da obra de arte, depreendemos ser impossível prever os efeitos que as propostas artísticas causariam. Desse modo, a participação da arte nesse tipo de projeto político exposto por Chantal Mouffe é aberta o suficiente para que a obra seja sempre a arte promovendo ou resistindo ao estado hegemônico de organização da sociedade.

Por outro lado, entretanto, com Hilde Hein, por exemplo, as obras de arte pública estariam sempre associadas à promoção de um debate, condição que não pôde ser confirmada nas obras investigadas dentro deste trabalho, pois entendemos que nem toda obra de arte pública provoca esse tipo de reação. Assim, como evidenciado no estudo da obra “Monumento Mínimo”, essas produções de arte lidam com outros aspectos, interferem na percepção da realidade e permitem, por meio de obras abertas, que espectadores desempenhem o papel de intérpretes das propostas artísticas, elaborando sua própria tradução a respeito de determinado acontecimento.

É nesse sentido que entendemos as obras de arte pública como processos abertos ligados diretamente à subjetivação política. Podemos admitir que essas propostas, agindo por dentro dos processos de subjetivação, sejam capazes de mudar aspectos da vida das pessoas, como afirma o Terrorismo Poético, formulado por Hakim Bey. Apesar disso, o resultado desses processos jamais será algo que possamos antever. São processos livres, criados individual e/ou coletivamente. Mas entendemos que, acima de tudo, ao lidar com a dimensão da subjetividade, é possível à arte realizar uma reconstrução política pelo nível individual, ao invés de um projeto político de amplitude global, e, a partir dele, quem sabe, construir uma nova política e um novo regime sensível, por onde possa surgir uma abertura para um novo regime ou projeto político.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscando compreender as obras de arte pública, percebemos que, ao longo da transformação operada pela arte durante o século XX, teve início um processo de crítica à Arte como instituição, desencadeando uma mudança nos trabalhos artísticos. Essa mudança questionava: o objeto de arte e sua imposição hermética ao público; o espectador como sujeito que mantém uma relação apenas de contemplação com as obras; e a perspectiva de museus e galerias como locais exclusivos da arte. Como consequência, as obras passaram a privilegiar os processos de trabalho e a multidisciplinaridade, voltando-se para o cotidiano, dirigindo-se a toda sociedade e passando a depender da dedicação do público para dar-lhes significado e sentido. Nesse aspecto, a rejeição aos valores do monumento tradicional, que constitui uma importante característica da arte pública, acompanha a mudança operada pela arte ao longo de todo o século XX.

A partir dessa transformação da arte, pode-se entender que o artista se tornou alguém que, ao invés de criar objetos artísticos, passou a interferir na percepção social da realidade, a criar mais situações do que obras acabadas, a provocar reflexões e, portanto, a participar de um processo de transformação da maneira como olhamos e percebemos o mundo ao nosso redor. Essa troca de posicionamento do artista em relação à obra, não mais como um gênio criador, mas como um proponente de experiências, é acompanhada pelos novos lugares que são ocupados pelo espectador (não mais com olhar contemplativo) e pela própria obra (agora aberta ao diálogo, não mais entendida como estrutura fechada), como vimos anteriormente. O reposicionamento dos lugares ocupados dentro dessas propostas artísticas demonstra que, muito além de criticarem universos externos, as obras são, em si mesmas, processos de crítica que questionam, a partir desses deslocamentos, o próprio conceito de arte.

Entendemos que as obras de arte pública acompanham o percurso iniciado pelas propostas conceituais, voltadas para a desmaterialização da arte, mas não representam apenas dispositivos que provocam o espectador a criar um significado para aquele acontecimento, mas, sobretudo, depositam na relação com o público sua finalidade. Ao mesclarem a desestetização com a proposição de experiências, representam a herança do “Programa Ambiental” de Hélio Oiticica, e são munidas, da mesma maneira, por um desejo de transformação social que não se guia por nenhum projeto político específico, além da construção de uma experiência particular dentro da obra de arte.

Assim, é devido à sua relação característica com o público que essa arte é denominada como “arte pública”, pois dispõe de uma condição pública ao se relacionar com o espectador como participante da obra. Esse modo peculiar de operar na arte resulta, portanto, em criações coletivas das obras de arte, particularidade que demonstra um modo democrático de criação dentro do campo da arte na atualidade.

No nosso contexto atual, artistas e coletivos desenvolvem junto com o público formas de pensar a cidade e a realidade a partir da invenção de estratégias de resistência que, apesar de se basearem em problemáticas locais, hoje atuam através de redes que levam e trazem informações, produzindo conteúdos, estratégias e métodos que desafiam os discursos socialmente hegemônicos, realizando juntos uma produção do comum.

Por meio das obras analisadas e de seus desdobramentos, vislumbramos que as propostas de arte pública terminam expondo determinadas formas de organização da sociedade que corresponderiam a certos projetos políticos. Por exemplo, a arte desempenha um papel importante dentro do contexto de lutas políticas porque, ao realizar práticas artísticas ou culturais, estão sempre trabalhando no caminho da reprodução ou desarticulação de uma dada hegemonia. Ou seja, promovendo ou criticando uma dada hegemonia, a arte é sempre política, e auxilia na manutenção de uma disputa que é essencial para a existência da política. Para se manter o equilíbrio é necessário que sejam preservadas as tensões e, por isso, a arte é extremamente importante para viabilizar o contraditório e mostrar ou alertar a respeito de algo obscurecido, como pode ser o caso, por exemplo, de quando acontecem tomadas de posturas políticas extremadas.

Dessa maneira, obras de arte pública são processos, acima de tudo, abertos e ligados diretamente à subjetivação política. Podemos admitir que essas propostas, agindo por dentro dos processos de subjetivação, sejam capazes de mudar aspectos da vida das pessoas. Apesar disso, o resultado desses processos jamais será algo que possamos antever. São processos livres, criados individual e/ou coletivamente. Mas entendemos que, acima de tudo, ao lidar com a dimensão da subjetividade, é possível à arte realizar uma reconstrução política pelo nível individual e, a partir dele, quem sabe, construir uma nova política e um novo regime sensível, por onde possa surgir uma abertura para um novo regime ou projeto político.

Dessa forma, o desejo de democracia fica visível através da transparência dos processos criativos, da mobilização de coletividades e da aceitação do outro, condição necessária a esse modo colaborativo da arte, que inclui a confiança no participante para que as propostas se realizem. Podemos entender, a respeito dos processos de produção das obras de

arte pública, que eles rompem a rede de pressupostos estabelecida em diversos sentidos. E isso pode ser compreendido a partir do próprio processo de execução da obra, que é um trabalho, acima de tudo, transparente. Pensando que não há nada que os detenha em seus lugares, muitos lugares são possíveis. São cenas de dissenso, nas quais não há nada oculto, e sim pessoas interagindo em uma troca de experiências e elaboração conjuntas, sendo possível, assim, reconfigurar experiências sob outro regime de percepção e significação. São propostas materializadas da construção de novos acessos, lugares, limites possíveis, dentro e fora da arte.

Assim, a Arte atua, portanto, pela democratização da própria disciplina ao suspender a relação entre as produções e os efeitos esperados sobre o público, propondo a criação das obras a partir de cenas de igualdade e transparência. Assim, a participação pura e simples nas obras de arte pública ou a mobilização de estruturas coletivas através da internet não constituem, exatamente, um projeto político ou democrático da arte, mas sim ferramentas que auxiliam os artistas na construção de estruturas coletivas dentro desses processos artísticos transparentes.

Mostra-se interessante, a partir dessa dissertação, dar continuidade ao estudo desse conceito de “público” atribuído às obras de arte, porém utilizando-o para analisar as obras de arquitetura, explorando, por exemplo, o quão “arquiteto” é possível ser o fruidor de espaços projetados, ou o quão democrático vem sendo o movimento dentro da própria disciplina da Arquitetura ou, ainda, qual o peso da criação coletiva dentro do objeto arquitetônico, ou o quanto arquitetos atuais transmitem, por meio de suas obras, preocupação com tais questões se compararmos suas atividades com as dos artistas atuais.

Também é relevante aprofundar o estudo das novas formas de fazer arte pesquisando os editais, patrocínios e plataformas que hoje financiam projetos de artistas, analisando como são seus desdobramentos, quais seus limites de atuação e etc.

Como neste trabalho foi reforçado o ponto de vista das mídias digitais como facilitadoras de um ambiente comum onde acontece um novo tipo de sociabilidade, há outros aspectos dentro desse campo que poderiam ser investigados. Por exemplo, as relações entre a espacialidade física e a virtual e o uso desse espaço virtual por parte dos artistas no sentido de ampliar o alcance territorial e temporal de ações que às vezes são muito pontuais, efêmeras.

Mas, se por um lado é bastante positiva a abertura que as mídias oferecem às experiências sociais, por outro, há também o aspecto negativo hoje refletido nas *fake news*, na

articulação de redes de terroristas e de criminosos via internet, na disseminação dos discursos de ódio e racistas por meio das redes e na própria espionagem cibernética atual.

Ou seja, a esperada abertura que ferramentas como o computador e a internet proporcionariam por meio de novas conexões entre as pessoas e de emancipação social é mesmo possível? Hoje vivemos uma enorme tensão política permeada pelas redes digitais, mas, ao mesmo tempo, poderia haver democracia sem comunicação? Pois, se a democracia depende da comunicação, o tipo de comunicação que a sociedade utiliza também vai influenciar as possibilidades de desenvolvimento da democracia. Em suma, esses seriam conteúdos que poderiam ser melhor aprofundados a partir dessa dissertação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, J. G. As Origens Históricas da Arte Pública. **Convocarte. Revista de Ciências da Arte**, Lisboa, Tema: Arte Pública, v. 1, p. 14–27, dez. 2015.

ALVES, J. F. Arte Pública: Produção, Público e Teoria. In: Simpósio de Artes Plásticas: Experiências Atuais em Arte Pública, 16º, 2007, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008.

ALVES, L. C. Plenário aprova 22 projetos de deputados em primeiro turno. Brasília: **Coordenadoria de Comunicação Social da Câmara Legislativa do Distrito Federal**, 12 dez. 2012. Disponível em: <http://www.cl.df.gov.br/ultimas-noticias/>. Acesso em: 28 mar. 2018.

ALVES, P. Ponte Costa e Silva ou Honestino Guimarães? Vote em seu nome preferido. **Metrópoles**, 1 fev. 2017. Disponível em: <<https://www.metrolopes.com/distrito-federal/ponte-costa-e-silva-ou-honestino-guimaraes-vote-em-seu-nome-preferido>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

AZEVEDO, N. **Monumento Mínimo**: Proposta Plástica do Mínimo como Monumento Inserido na Cidade. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2003.

BARCELLOS, V. Arte Pública: um Conceito Expandido. In: Simpósio de Artes Plásticas: Experiências Atuais em Arte Pública, 16º. 2007, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008.

BEY, H. Vernissage. In: **Immediatism**: Essays by Hakim Bey. 2ª ed. San Francisco: AK Press, 1994. p. 41–44.

BEY, H. **TAZ**: Zona autônoma temporária. São Paulo: Conrad, 2001.

BEY, H. **CAOS**: Terrorismo Poético e Outros Crimes Exemplares. São Paulo: Conrad, 2003.

BRAGA, P. Conceitualismo e Vivência. In: \_\_\_\_\_. **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 259–287.

BRITO, R. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

CAMPBELL, B. **Arte para uma Cidade Sensível / Art for a Sensitive City**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.

CASTELLS, M. Creatividad, Innovación y Cultura Digital. Un Mapa de sus Interacciones. **Telos**, Madrid, v. 77, out-dez 2008. Disponível em: <<https://telos.fundaciontelefonica.com/telos/articulocuaderno.asp?idarticulo=2&rev=77.htm>>. Acesso em: 27 out. 2017.

CHOAY, F.; MERLIN, P. **Dictionnaire de L'Urbanisme et de L'Aménagement**. 4ª ed. Paris: Imprensa da Universidade da França, 2015.

COCCHIARALE, F. A (Outra) Arte Contemporânea Brasileira: Intervenções Urbanas Micropolíticas. **Rizoma.net - Artefato**, [s.l.], p. 12–20, ago. 2005. Disponível em: <http://virgulaimagem.redezero.org/rizoma-net/#artefato>. Acesso em: 20 out. 2017.

COLETIVO TRANSVERSO, C. **Coletivo Transverso**. Disponível em: <<http://coletivo-transverso.blogspot.com.br/2013/02/coletivo-transverso-procura.html>>. Acesso em: 31 out. 2017.

CZIZEWESKI, G. M. **O Fim está Próximo**: Poder, Tensão e Nostalgia na Visão da Guerra Fria a Partir de Watchmen. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

CZIZEWESKI, G. M. **É Apenas um Jogo**: Pensamento, Condição Humana e Pós-Modernidade no Final do Século XX na História em Quadrinhos “Os Invisíveis”, de Grant Morrison. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

FAVARETTO, C. **A invenção de Hélio Oiticica**. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1992.

FIDELIS, G. A invenção da escala: apontamentos para determinar com maior precisão a denominação “arte pública”. In: ALVES, J. F. **Transformações do Espaço Público**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2006. p. 135.

FREIRE, C. **Poéticas do Processo**. Arte Conceitual no Museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FUNARI, P. P. **A vida quotidiana na Roma Antiga**. São Paulo: Annablume, 2003.

G1 DF. Grupo “rebatiza” ponte em Brasília com homenagem a Bezerra da Silva. [S.l.]: **G1**, 11 jul. 2012. Disponível em: <<http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2012/07/grupo-rebatiza-ponte-em-brasilia-com-homenagem-bezerra-da-silva.html>>. Acesso em: 16 ju. 2016.

HEIN, H. What is Public Art?: Time, Place, and Meaning. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Philadelphia, v. 54, n. 1, p. 1–7, 1996.

LIMA, D. **O Céu Nos Observa**. Disponível em: <<http://oceunosobserva.blogspot.com.br/2009/10/projeto-em-escala.html>>. Acesso em: 1 nov. 2017.

LIPPARD, L. R.; CHANDLER, J. A Desmaterialização da Arte. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 25, p. 150–165, maio 2013.

LOEB, A. V. Os Bóides do Programa Ambiental de Hélio Oiticica. **ARS**, São Paulo, v. 9, n. 17, p. 48–77, 2011.

MARINHO, A.; CROSS, T. W. Arte, Tecnologia e Direito à Cidade. In: \_\_\_\_\_. **Insurgências**. Arte, tecnologia e território. São Paulo: Edital Redes e Ruas de Inclusão, Cidadania e Cultura Digital, 2016. p. 18–27.

MCCORMICK, C. et al. **TRESPASS: História da Arte Urbana Não Encomendada**. [S.l.]: Taschen do Brasil, 2010.

MESQUITA, A. L. **Insurgências poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000)**. Dissertação (Mestrado em História da Cultura) - Departamento de História da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.



MITCHELL, W. J. T. The Violence of Public Art: Do the Right Thing. **Critical Inquiry**. Chicago, v. 16, n. 4, p. 880–899, 1990.

MOASSAB, A. **Pelas fissuras da cidade:** composições, configurações e intervenções. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontífica Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

MOUFFE, C. **Agonistics:** Thinking The World Politically. London: Verso, 2013a.

MOUFFE, C. Quais espaços públicos para práticas de arte crítica ? **Arte e Ensaios**. Rio de Janeiro, n. 27, p. 18, dez. 2013b.

MOUFFE, C. **Sobre o Político**. 1ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

MUSSI, J. Z. **O Espaço Como Obra:** Ações, Coletivos Artísticos e Cidade. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

NAPOLI, F. **Luigi Pareyson e a Estética da Formatividade:** Um Estudo de sua Aplicabilidade à Poética do Ready-made. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2008.

OITICICA, H. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PAIM, C. T. **Coletivos e Iniciativas Coletivas:** Modos de Fazer na América Latina Contemporânea. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

PAIVA, A. M. S. **São Paulo e Buenos Aires:** “cidades-suporte” para a nova arte urbana. Tese (Doutorado em Ciências de Integração da América Latina) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PALLAMIN, V. **Arte Urbana**. São Paulo - Região Central (1945 - 1998): Obras de Caráter Temporário e Permanente. São Paulo: Annablume, 2000.

PALLAMIN, V. Aspectos da relação entre o estético e o político em Jacques Rancière. **RISCO - Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo**, São Carlos, v. 12, n. 2, p. 6–16, 2010.

PALLAMIN, V. Espaços Urbanos e Práticas Artísticas Coletivas em São Paulo: um Comentário Sobre a Ação “O Céu nos Observa”. **IARA: Revista de Moda, Cultura e Arte**, São Paulo, V. 4, n° 1, p. 21–33, abr. 2011.

PAREYSON, L. **Estética. Teoria da Formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993.

PAREYSON, L. **Os Problemas da Estética**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PIANOWSKI, F. **Arte Postal Arte**. Monografia (Trabalho de conclusão de curso em Artes Visuais) - Departamento de Letras e Artes da Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2003.

PLAZA, J. Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção. **ARS**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 8–29, 2000.

PRADO, G. **Arte Telemática**. Dos Intercâmbios Pontuais aos Ambientes Virtuais Multiusuário. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

PRADO, G. Redes e Espaços Artísticos de Intervenção. **RUA - Revista Universitária do Audiovisual**, São Carlos, n° A Era Digital e seus Desdobramentos Estéticos, Campinas, v. 1, p. 11, 2008.

RANCIÈRE, J. **A Partilha do Sensível: Estética e Política**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, J. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

REGATÃO, J. P. Do Monumento Público à Arte Pública Contemporânea. **Convocarte. Revista de Ciências da Arte**, Lisboa, Tema: Arte Pública, v. 1, p. 66–76, 2015.

ROLIM, H. Poéticas da Arte Pública Relacional: da Forma ao Agenciamento das Relações

como Motor da Obra. **Convocarte. Revista de Ciências da Arte**, Lisboa, Tema: Arte Pública, p. 28–42, dez. 2015.

ROSAS, R. Gambiarra - Alguns Pontos para se Pensar uma Tecnologia Recombinante. **Rizoma.net. Artefato**, [s.l.], p. 242–250, 2002. Disponível em: <http://virgulaimagem.redezero.org/rizoma-net/#artefato>. Acesso em: 20 out. 2017.

ROSAS, R. **Truquenologia** - Elementos para se Pensar uma Teoria da Gambiarra Tecnológica, [2007?]. Não publicado. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/marketinghacker/truquenologia>>. Acesso em: 23 out. 2017.

SEVCENKO, N. **A Corrida para o Século XXI** - No Loop da Montanha Russa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SILVA, N. A “experiência estética” na arte e na política segundo J. Rancière. **Biblos: Estética e Política**, Coimbra, nº XI, p. 403–423, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/35515>>. Acesso em: 6 mar. 2017.

SODRÉ, M. **Antropológica do Espelho: Uma Teoria da Comunicação Linear e em Rede**. 6ª ed. Petrópolis: VOZES, 2011.

COLETIVO TRANSVERSO. **Coletivo Transverso**. Disponível em: <http://coletivo-transverso.blogspot.com.br/2013/02/coletivo-transverso-procura.html>>. Acesso em: 31 out. 2017.

WISNIK, G. Interatividade e Contágio. In: **URBE – Mostra de Arte Pública**. CCBB - Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2011.

WISNIK, G. **Dentro do nevoeiro: Diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.