



**CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA – UniCEUB**  
**FACULDADE DE TECNOLOGIA E CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS – FATECS**

**FERNANDA MARTINS ROCHA**

**A DESCOLONIZAÇÃO DO PENSAMENTO  
COLETIVO ATRAVÉS DA ARTE URBANA: RESISTÊNCIA  
E CRITICIDADE**

**Brasília-DF,**

**2019**

**FERNANDA MARTINS ROCHA**

**A DESCOLONIZAÇÃO DO PENSAMENTO  
COLETIVO ATRAVÉS DA ARTE URBANA: RESISTÊNCIA  
E CRITICIDADE**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Centro Universitário de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Prof. MSc. Julia Maass

**Brasília-DF,  
2019**

**FERNANDA MARTINS ROCHA**

**A DESCOLONIZAÇÃO DO PENSAMENTO  
COLETIVO ATRAVÉS DA ARTE URBANA: RESISTÊNCIA E  
CRITICIDADE**

Trabalho de conclusão de curso apresentado  
ao Centro Universitário de Brasília, como requisito  
parcial para a obtenção do grau de Bacharel em  
Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Prof. MSc. Julia Maass

Brasília, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2019.

**Banca Examinadora**

---

Prof. MSc. Aline Parada Ribeiro

---

Prof. MSc. D.ra Carolina Assunção e Alves

“A experiência é mais didática  
que a obediência cega”.  
- **Hélio Oiticica**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente a todos os professores que sempre estiveram dispostos a compartilhar todo o conhecimento e me ajudaram a construir parte do que sou hoje. Com certeza possuem papel primordial na minha caminhada não só acadêmica, mas como ser humano.

Também gostaria de agradecer todos os meus familiares e amigos que sempre estiveram comigo em todas as situações difíceis, principalmente meus pais por desde a infância me estimularem a buscar novos horizontes e priorizar a educação.

Sou grata especialmente pela minha orientadora Prof. MSc. Julia Maass por acreditar no meu potencial e desde os primeiros anos na faculdade me estimular, de forma humanizada, a perceber intervenções sociais e artísticas como objeto de estudo. Esta pesquisa só foi possível por conta de suas aulas e incentivos.

Dedico este trabalho a todos que lutam por um mundo melhor e acreditam na educação e na arte como ferramenta de libertação.

## RESUMO

Diante da complexidade da conjuntura política e social, a arte urbana surge nas ruas representando insatisfação e resistência quanto às problemáticas enfrentadas no cotidiano da população. Além de ser ferramenta de expressão para muitos, possui papel primordial na construção de memórias afetivas e sistematização de novas configurações cognitivas para quem interage com as intervenções. Essas interações permitem a descolonização de pensamentos já pré-estabelecidos e propõe ao espectador novas formas de enxergar o mundo. O seguinte trabalho, a partir do levantamento bibliográfico, busca analisar as relações que se estabelece entre a arte e a forma que o indivíduo contemporâneo interage com a mesma para a formação de novos pensamentos.

**Palavras-chave:** Arte Urbana; Política; Autonomia; Estética; Resistência;

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - André Senna – Itália.....	14
<b>Figura 2</b> - Os Gêmeos – Canadá.....	14
<b>Figura 3</b> - Kobra – Holanda.....	14
<b>Figura 4</b> - Pixo - Grife RGS.....	17
<b>Figura 5</b> - Pixo e pichação de Bruno Rodrigues no Muro de Berlim.....	18
<b>Figura 6</b> - Abaixo a Ditadura.....	20
<b>Figura 7</b> - Trouxas ensanguentadas - Artur Barrio.....	21
<b>Figura 8</b> - “Jovens trocam pichação pela arte do grafite”.....	22
<b>Figura 9</b> - “Rabiscos que infernizam a vida da cidade”.....	23
<b>Figura 10</b> - Os Gêmeos, 2013.....	26
<b>Figura 11</b> - Enivo - Grajaú (SP).....	29
<b>Figura 12</b> - Cildo Meireles, Inserções em circuitos ideológicos.....	33
<b>Figura 13</b> - Cildo Meireles, “Quem matou Herzog?.....	34

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
Metodologia .....	11
<b>ARTE URBANA, ESTÉTICA E POLÍTICA</b> .....	<b>12</b>
Grafite .....	13
Pixo .....	15
Classe, distinção e avaliações estéticas .....	17
Poder, subjetividade e arte política .....	19
<b>ESPAÇO PÚBLICO, PRÁTICA CRÍTICA E MARGINALIDADE</b> .....	<b>21</b>
Direito à cidade .....	24
A construção da resistência artística.....	28
<b>ARTE URBANA ENQUANTO TRANSFORMAÇÃO</b> .....	<b>30</b>
Ferramenta de educação, autonomia e consciência crítica .....	31
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>36</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>39</b>

## INTRODUÇÃO

As diversas manifestações artísticas no espaço urbano proporcionam reflexões e garantem à cidade um novo visual. Além de expressar resistência, têm papel fundamental na comunicação contemporânea levando em consideração a quantidade de informações distribuídas no cotidiano e o simbolismo por trás de cada elemento performático.

Com a globalização e o desenvolvimento das grandes economias, muito se diz a respeito da interação entre *homem, espaço e tempo*, temática muito abordada por Milton Santos na obra *Por uma geografia nova* (1978). Na obra, o autor compreende o espaço como um conjunto de representações sociais do passado e do presente que se estruturam a partir de processos e funções desenvolvidas pelo meio ou por quem o determina. “O espaço é um verdadeiro campo de forças cuja formação é desigual. Eis a razão pela qual a evolução espacial não se apresenta de igual forma em todos os lugares.” (SANTOS, 1978, p.122).

[...] O espaço por suas características e por seu funcionamento, pelo que ele oferece a alguns e recusa a outros, pela seleção de localização feita entre as atividades e entre os homens, é o resultado de uma práxis coletiva que reproduz as relações sociais, [...] o espaço evolui pelo movimento da sociedade total. (SANTOS, 1978, p. 171)

Portanto, além de fatores externos e históricos que determinam a variação de estruturação de cada sociedade, a evolução espacial se dá a partir de forças que reproduzem relações sociais e assim, a relação *homem e espaço* é resultado e condição dos processos sociais.

Mas qual é o papel do indivíduo na dinâmica desse *espaço* e como ambos se relacionam levando em consideração o papel de cada um na sociedade? Milton Santos aborda o conceito de espaço como fator social e não somente como reflexo do meio. Segundo o autor,

[...] o espaço organizado pelo homem é como as demais estruturas sociais, uma estrutura subordinadasubordinante. É como as outras instâncias, o espaço, embora submetido à lei da totalidade, dispõe de uma certa autonomia. (SANTOS, 1978, p. 145)

A cidade é um mecanismo vivo, e a partir da autonomia de criação de cada indivíduo perante a mesma é possível surgir várias intervenções que intrigam o olhar de quem passa na rua. Questões que não costumam ser abordadas em outros

espaços viram parte do cotidiano. A própria utilização do território cria o mesmo (SANTOS, 1978).

O homem que não se contenta em ser só mais um indivíduo, e se apodera de ferramentas artísticas para se desenvolver e se apropriar de experiências alheias, tem a arte como necessidade e forma de buscar a *plenitude* (FISCHER, 1983). Faz-se necessária a busca por expressão para atingir a satisfação e o olhar das pessoas. Assim, a existência desse indivíduo torna-se humana-coletiva, por tornar social sua individualidade. Na obra “A Necessidade da Arte” (1983), Ernst Fischer aborda a arte como ferramenta de transformação e o artista como ator social necessário para quem o circunda:

A arte pode elevar o homem de um estado de fragmentação a um estado de ser íntegro, total. A arte capacita o homem a compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la como a transformá-la, aumentando-lhe a determinação de torná-la mais humana e mais hospitaleira para a humanidade. *A arte, ela própria, é uma realidade social.* (FISCHER, 1983, p. 57)

Numa sociedade em decadência, é necessário expressar indignação. Portanto, a arte reflete a decadência, e essas características extrapolam sua composição e passam a fazer parte do cotidiano. A cultura urbana deixa de ser a mesma e toma forma por meio de discursos potentes e do surgimento de novas formas de sociabilidade. Todos esses elementos alteram a estruturação de laços sociais já consolidados e transformam a *performance* artística em uma nova linguagem.

Mas então, desde quando é necessário explorar tanto o espaço urbano? Qual é o papel dessas representações na sociedade e qual influência esses elementos têm na convivência e construção do pensamento contemporâneo? A arte urbana é política? Estes questionamentos serão analisados durante todo o processo de pesquisa e terão como pilar o viés estético e filosófico como base teórica. Além de abordar perspectivas no campo da antropologia visual e análise do discurso levando em consideração o papel transgressor que a arte urbana tem.

A ideia de problematizar essas temáticas deve-se ao entendimento de que as intervenções urbanas refletem valores, opiniões, ideologias que ajudam a orientar o ponto de vista dos indivíduos sobre o que é considerado senso comum, além de guiar a população para um novo olhar do que é considerado *marginal* ou apropriado.

Partindo desse pressuposto, é possível explorar vários teóricos que abordam temáticas correlatas à essa questão como: Theodor Adorno e a relação social da arte

com a política; David Harvey e o direito à cidade; Milton Santos e a relação entre a globalização e a utilização do espaço público; Pierre Bourdieu e os vínculos de classe, distinção e dominação nas avaliações estéticas; Jacques Rancière na relação entre estética e política; Paulo Freire e a teoria da pedagogia da autonomia e descolonização das mentes; Darcy Ribeiro e suas perspectivas sobre a consciência crítica dos oprimidos.

Ao observar-se o cenário artístico-urbano atual, é possível notar movimentações dedicadas a expressar indignação a respeito das recentes movimentações políticas da conjuntura vigente. A partir desta observação, notou-se a viabilidade de elaborar uma pesquisa com ênfase nos efeitos que esse tipo de comunicação causa no subconsciente do espectador.

Este trabalho tem como objetivo compreender como a arte urbana oferece emancipação cognitiva ao espectador e os efeitos que isso se dá na descolonização do pensamento contemporâneo. Além de partilhar o referencial teórico-metodológico, bem como os resultados dos fatores que influenciam nessa descolonização e as contribuições acadêmicas para o estudo de estética e filosofia da arte.

## **Metodologia**

Para a realização desta pesquisa optou-se pela perspectiva qualitativa interpretativa, uma vez que é possível articular diferentes técnicas e cabe à escolha do pesquisador selecionar os artistas e representações artísticas que mais se enquadram na categoria arte urbana. A partir de uma perspectiva sociológica e filosófica, será possível desenvolver narrativas que gerem asserções de conhecimento para obtenção das conclusões finais. A pesquisa tem como questão principal investigar como se dá a descolonização do pensamento contemporâneo a partir da arte urbana com embasamento em teorias de Piaget, Rancière e Paulo Freire.

Além da orientação qualitativa, será levado em consideração fatores históricos que influenciaram a realidade vigente das narrativas abordadas, compreensão de fenômenos sociais, significados e experiências dos atores envolvidos. Também se caracteriza como do tipo exploratória, pois busca obter uma maior familiaridade com o tema de estudo proposto e aprimorar a sua discussão por meio da problematização.

Tendo estes elementos como ferramenta de pesquisa, será possível desenvolver um material focado nos significados atribuídos pelos sujeitos a suas

ações em realidade socialmente construída, através da observação e imersão no fenômeno de interesse.

## **ARTE URBANA, ESTÉTICA E POLÍTICA**

A arte de caráter urbano tem como característica a insatisfação e negação de espaços destinados a ela, como museus e galerias. A crítica aos modelos tradicionais e institucionalizados de manifestações artísticas tem sido um dos principais aspectos no surgimento de novas relações entre arte, corpo, subjetividade e ocupação do espaço público (SANDER, 2009). Como citado pelo autor Jardel Sander ( 2009, p. 390), “Experimentam-nos em seu poder de contágio, no improvável e provisório de seus devires”. A arte, quando exerce sua potência de criação e transformação, nos põe de frente a multiplicidades, questionamentos e experimentações do sensível. Se faz relevante quando são postas em cheque as mudanças no contexto político e a necessidade de expressão do artista como forma de colocar o homem em estado de equilíbrio com o meio circundante (FISCHER, 1983).

Desde que um permanente equilíbrio entre o homem e o mundo que o circunda não pode ser previsto nem para a mais desenvolvida das sociedades, trata-se de uma ideia que sugere, também, que a arte não só é necessária e tem sido necessária, mas igualmente que a arte continuará sendo sempre necessária. (FISCHER, 1983, p. 57)

Dentro do contexto pós-capitalista, a arte urbana teve suas primeiras manifestações na Inglaterra, nos anos 50. Tinha como intuito comunicar, através da escrita nas paredes, ícones do rock, a cultura punk e ideologias políticas. Nos Estados Unidos, se difundiu nos anos 70, grande parte nas periferias de Nova York e com forte influência da cultura Hip Hop<sup>1</sup>.

No Brasil, começou em meados dos anos 80. Por uma questão de recursos e ausência de produtos específicos para sua execução, a arte urbana no Brasil cresceu com características diferentes dos demais lugares do mundo. Os artistas foram obrigados a desenvolver outras técnicas por conta da falta de produtos e isso se tornou um diferencial estético<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Disponível em: < <https://www.todamateria.com.br/arte-urbana/>> Acesso em: 12 de Abril de 2019.

<sup>2</sup> Disponível em: < [http://obviousmag.org/archives/2014/03/o\\_movimento\\_de\\_arte\\_urbana](http://obviousmag.org/archives/2014/03/o_movimento_de_arte_urbana)> Acesso em 12 de Abril de 2019.

Também conhecida mundialmente como *street art*<sup>3</sup>, possui muitas técnicas de intervenção. As mais conhecidas são o grafite, o lambe-lambe, o pixo, o estêncil e as performances de rua. Dentre as citadas, o grafite e o pixo costumam se sobressair na estética e popularidade já que estão mais presentes no cotidiano da população seja nas ruas ou na mídia. Dependendo do contexto, não aparentam fazer parte do mesmo movimento porque funcionam majoritariamente a partir da identificação estética de grupos que se relacionam socialmente.

A busca pelo reconhecimento é uma realidade em todas as intervenções citadas acima. Quando se trata do grafite e do pixo, historicamente são retratados de forma distinta quanto à legitimação. Enquanto o grafite depois de anos de busca finalmente já é reconhecido como arte de fato, o pixo ainda ocupa espaço destinado a marginalização.

A arte urbana tem como origem a periferia, é de rua e feita para a rua, com finalidades distintas, mas tem como filosofia principal transgredir e se diferenciar da arte considerada “*burguesa*”. Essa discussão a respeito do que é considerado legítimo no movimento, levanta outra pauta muito importante: Por que o grafite é considerado arte e o pixo continua criminalizado e visto de forma marginalizada?

## **Grafite**

Utilizar o espaço público como “tela”, e dominar aqueles considerados não convencionais como forma de comunicação visual, é parte importante da cultura do grafite. Resulta de ações individuais e coletivas para comunicar e criar representações visuais. Além de construir laços sociais, se tornou meio de comunicação pública.

O grafite, conhecido por muitos do meio artístico como “*poesia marginal*”, não tinha fácil aceitação no mundo das artes por conta de sua origem e estética não pragmática. Isso se deve ao fato de que a arte há muito tempo abandonou os limites do artístico e invadiu terrenos que eram considerados *alheios*. A manifestação, com o passar dos anos, ganhou status de arte “legítima” quando o julgamento estético comparou o visual do grafite com o do pixo (PEREIRA, 2005).

---

<sup>3</sup> *street art* é a expressão que se refere as manifestações artísticas desenvolvidas no espaço público, distinguindo-se das manifestações de caráter institucional ou empresarial, bem como do mero vandalismo. Disponível em: < <https://www.historiadadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/arte-de-rua/> > Acesso em 25 de maio de 2019.

A aceitação é tanta que grafiteiros como o Kobra, Os Gêmeos e Alex Senna passaram a se tornar referência em galerias, museus e eventos sobre arte ao redor do mundo. Participaram inclusive de campanhas publicitárias e representam o Brasil em murais importantes do exterior (Figuras 1, 2 e 3).



(Figura 1) André Senna – Itália Fonte: < <http://www.alexenna.com.br/napoli> > Acesso em 1 de abril de 2019.



(Figura 2) Os Gêmeos – Canadá Fonte: < <http://www.osgemeos.com.br> > Acesso em 1 de abril de 2019.



(Figura 3) Kobra – Holanda Fonte: < <http://www.eduardokobra.com> > Acesso em 1 de abril de 2019.

Primeiro o artista transgride, logo o sistema anula a transgressão, em terceiro lugar o artista torna a transgredir dentro de um jogo vicioso, em que o sistema habilmente sai como deglutidor de quem pensa degluti-lo. (SANT'ANNA, 2017, p. 22)

O grafite contemporâneo não se caracteriza mais por uma distinção precisa entre a sua estética e as demais linguagens das artes plásticas praticadas nas ruas (PEREIRA, 2007), no entanto, muitos grafiteiros preferem deixar claro a diferença entre o grafite mais engajado, desenvolvido sem interesse capital, e o grafite comercial.

A capitalização do grafite é polêmica e abala as estruturas desta comunidade. Banksy, um dos grafiteiros mais famosos do mundo, aborda essa questão em suas obras e recentemente fez uso dessa temática para “*trollar*”, ou seja, constranger apreciadores do seu trabalho em um leilão em Londres: quando foi decretada a venda de sua obra, a mesma começou a se autodestruir e parou na metade, deixando intacta a parte de cima. O artista utilizou esse espaço privilegiado para questionar seu papel na arte e trazer à tona a questão da capitalização do grafite no mundo. Afinal, por que o grafite consegue alcançar mais espaço? Até que ponto a arte marginal pode transgredir fora das ruas? Perde o sentido quando o faz?

Essas indagações possuem muitas variáveis, mas de modo geral, proporcionam dúvidas quanto à legitimidade da relativização estética aplicada no grafite. Tudo isso envolve questões de classe, linguagem, hierarquia estética e políticas públicas que limitam a participação da população na construção da cidade.

## **Pixo**

Como abordado pelo documentário “Pixo” (2009)<sup>4</sup>, a pixação é um movimento original de São Paulo. Possui como característica estética grafismos, muitas vezes ilegíveis para não os familiarizados com seu universo. Historicamente começou com riscos simples em paredes e prédios, e abordava questões do cotidiano como política, declarações de amor e marcação de território.

No Brasil, criou-se uma diferença entre o picho considerado burguês e o pixo considerado mais idealista e “raiz”. O pixo, com “x”, costuma ter linguagem mais abstrata e funciona como comunicação e autoafirmação não só para o pixador, mas

---

<sup>4</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew> > Acesso em: 18 de abril de 2019.

para uma comunidade de sujeitos com ideais parecidos. Dentro dessa categoria, existem várias outras subcategorias com nomenclaturas para designar significados existentes só para quem faz parte do movimento, como tags, grifes ou gangues.

Muito do que é construído no mundo do *pixo*, é reflexo de desigualdades sociais nas periferias das grandes metrópoles. Em São Paulo, por exemplo, existe a *grife* RGS: os Registrados Pelo Código Penal. Só é possível fazer parte da *grife* se possuir passagem na polícia e ser aprovado pelos componentes do grupo. Muitos pixadores deixam de riscar pixos pessoais para “levantar” a *grife* e fazer com que a mesma domine a cidade<sup>5</sup>.

Um exemplo de exaltação à essa cultura é a música “*Meus amigo pixador*”, do rapper FBC<sup>6</sup>. Na letra, o cantor ressalta o papel da prefeitura como inimiga do pixador, reafirma o movimento como uma resposta a opressões do dia a dia e enaltece a ideia de masculinidade “intocável” no trecho “[...] Orgulho é ser homem e ter um ibope respeitável [...]”.

A questão da performance do homem na pixação é muito ressaltada pelo Alexandre Pereira em sua obra “*Um rolê pela cidade de riscos: leituras da pixação de São Paulo*”. O autor ressalta a masculinidade como produtora e produto dessa prática. Valores como agressividade, virilidade e competição alimentam a construção de uma memória coletiva reconhecida por outros homens, e o *pixo* seria uma ferramenta de comunicar poder para o sujeito deixar de tornar-se um “ninguém” no meio (PEREIRA, 2005).

Já o *picho* com “ch” é uma manifestação artística semelhante ao *pixo*, só que menos complexa e com linguagem mais direta. É considerada uma variação do grafite pois tem a grafia com detalhes parecidos, com a escrita normal. Essa distinção nominal entre as duas expressões é algo específico do Brasil. (PEREIRA, 2018)

Os pixadores alimentam uma cultura “anti-sistêmica”, com rivalidade entre *grifes*, incentivo à busca por adrenalina e necessidade de performar a masculinidade como regra para reafirmar sua identidade e “*proceder*” (PEREIRA, 2018). Quanto mais desafiador, melhor é a performance. O status e reconhecimento na comunidade é consequência destas atitudes.

---

<sup>5</sup> Disponível em: < <http://vaidape.com.br/2017/03/entrevista-com-fundadores-do-rgs/>> Acesso em: 18 de abril de 2019.

<sup>6</sup> Disponível em: < <https://genius.com/Fbc-meus-amigo-pixador-lyrics>> Acesso em: 18 de abril de 2019.



(Figura 4) Pixo - Grife RGS (São Paulo) Fonte:< <http://vaidape.com.br> > Acesso em 1 de abril de 2019.



(Figura 5) Pixo e pichação de Bruno Rodrigues no Muro de Berlim – 2019  
Fonte:< <http://vaidape.com.br> > Acesso em 1 de abril de 2019.

Os pixadores têm uma forma muito particular de vivenciar a cidade. Apesar de serem acusados de sujá-la e torná-la mais feia, eles a conhecem como poucos, circulando pelos mais diferentes lugares e percorrendo todas as regiões. Portanto, discutir como pensam o espaço urbano e como funciona a distinção estética torna-se imprescindível nessa discussão. É importante levar em consideração o papel destes sujeitos e a influência das configurações sociais na distinção e legitimação dos mesmos.

### **Classe, distinção e avaliações estéticas**

O modelo capitalista nos proporciona estruturas sociais que modificam a construção de pensamento contemporâneo. Pensar classes sociais em contextos que consideram a subjetividade estética é primordial. Levando em consideração a conjuntura atual e as relações determinantes entre dominantes e dominados, é possível perceber algumas contradições no que diz respeito à legitimação estética de

determinadas obras de arte. Na arte urbana, por exemplo, é notável a hierarquização do que é considerado aceitável esteticamente.

Bourdieu (1983), quando aborda a questão da relação entre os *gostos de classe* e estilo de vida, reafirma a importância das estruturas estruturadas na construção de estruturas estruturantes. O autor acredita que a sociedade, ao mesmo tempo que interage entre si e pratica várias ações, determina as novas ações a serem geradas. Ou seja, ao mesmo tempo que o agente está exposto a categorias de classificação que guiam o que pode ser aceito socialmente, o mesmo também serve como modelo de novos esquemas generativos. Antes de um agente agir, há um leque de possibilidades para esta mesma ação. Deste modo, o autor acredita que o gosto não é apenas uma escolha subjetiva, mas sim uma “grade de leitura” dentre outras possibilidades.

Constituído num tipo determinado de condições materiais de existência, esse sistema de esquemas geradores, inseparavelmente éticos ou estéticos, exprime segundo sua lógica própria a necessidade dessas condições em sistemas de preferências cujas oposições reproduzem, sob uma forma transfigurada e muitas vezes irreconhecível, as diferenças ligadas à posição na estrutura da distribuição dos instrumentos de apropriação, transmutadas, assim, em distinções simbólicas. (BORDIEU, 1983, p. 1)

As características pertinentes à condição econômica e social só permite compreender ou prever a posição de tal indivíduo ou grupo no espaço dos estilos de vida de acordo com as práticas das quais ele está inserido. Estas variáveis possibilitam distinções simbólicas que influenciam diretamente na construção de preferências sistemáticas, que de certa forma fazem parte da estrutura do *habitus* de cada indivíduo.

O *habitus* é uma forma de capital cultural que faz parte da pessoa, que foi absorvida ao longo do tempo e trata-se de “um sistema de disposições duráveis e transponíveis que exprime sob a forma de preferências sistemáticas, as necessidades objetivas das quais ele é produto.” (BOURDIEU, 1983, p. 82). Portanto, para o autor o gosto não é totalmente originado do livre-arbítrio, mas sim determinado pelas condições e estilos de existência, que moldam as preferências do indivíduo e determinam suas concepções estéticas. Dentro desse contexto, um *campo* se caracteriza como um espaço de disputa entre interesses específicos, e o *habitus* seria uma condição determinante já que o agente já está exposto a uma estrutura específica (BORDIEU, 1983).

Ao levar em consideração estes aspectos, a problemática das classes sociais e sua consequência no que diz respeito aos indivíduos e as associações estéticas funcionam como parte determinante na distinção do aceitável. As relações de poder influenciam de forma significativa as concepções estéticas.

### **Poder, subjetividade e arte política**

O poder é um fator primordial nas construções de civilidade e disciplina, dentro do que pode ser explorado ou considerado legal e ilegal em uma sociedade. Foucault (1999) quando introduz poder, não trata da significação da palavra por si só, entende que o poder abrange outros dois elementos que se encontram em sua trajetória social: direito e verdade. Nessa relação o autor demonstra que o poder, junto ao direito, é visto pela forma como a sociedade se posiciona e se manifesta, ou seja, se há leis, há também quem as determina e quem deve obedecê-las.

Já a relação com a verdade é vista quando trata de discursos predominantes, sendo a mesma reproduzida de forma consciente ou inconsciente (Foucault, 1999). A harmonia entre os três elementos apresentados pelo autor é essencial para o funcionamento de uma máquina de dominação social. Ao observar a disciplina percebe-se as relações de poder de forma explícita: é possível estabelecer as configurações opressor-oprimido. E quando se trata de subjetividade e classes dominantes, é concebível a influência política nessas relações. Na arte, a construção da resistência e discurso político predominante é uma forma de partilhar com o espectador vivências sociais e perspectivas das relações de poder predominantes.

Rancière (2009, p. 15), quando aborda a partilha do sensível, denomina o evento como “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas.” Para o autor, a partilha do sensível seria um comum compartilhado. E essa partilha determina a maneira como o *comum* reage ao meio e como o mesmo lida com essa partilha de acordo com suas perspectivas e vivências sociais. No campo das artes, na medida em que essa partilha questiona espaços e a forma de enxergar o mundo, não é considerado o poder de emancipação do artista, mas sim o nível de emancipação do espectador ao ser exposto a um novo campo de interpretação do sensível.

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre o olhar e o agir, quando se compreende que as evidências que

assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura de dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou que transforma essa distribuição de posições (RANCIÈRE, 2008, p. 17).

A emancipação é um mecanismo de transformação em que a política se torna atuante a partir da quebra de paradigmas e organização do sensível comum (RANCIÈRE, 2008), o que reafirma o papel da arte na democratização de acesso a estímulos transformadores e surgimento de novos questionamentos a partir do potencial do espectador. Essa partilha é uma forma de legitimação de corpos, obras, comportamentos, comumente sensíveis e, principalmente, visíveis.

Durante o regime militar brasileiro muitos artistas utilizaram essa sensibilidade em comum, e por grande parte do tempo era silenciada, como ferramenta de mudança e de protesto. Um exemplo importante, e um tanto simbólico, foi o pixo “Abaixo a ditadura” (1964) riscado em um patrimônio público do estado do Rio de Janeiro por um estudante ainda desconhecido. A ação se tornou um marco no que diz respeito à trajetória da pichação no Brasil.<sup>7</sup>



(Figura 6) 1964, “Abaixo a Ditadura” é considerada o marco inicial da pichação no Brasil  
Fonte: < <https://resistenciaemarquivo.wordpress.com>> Acesso em 5 de abril de 2019.

Outro exemplo foi a *performance* “Troupas ensanguentadas” (1970) do artista Artur Barrio, que tratou de utilizar 14 trouxas de pano preenchidas com restos de animais e materiais orgânicos, que lembravam um corpo humano violentado, para enfatizar a violência vivida pela população durante o regime. A tortura estava disseminada no Brasil, e para contextualizar sua intenção de questionamento e captar

---

<sup>7</sup> Disponível em: < <https://resistenciaemarquivo.wordpress.com>> Acesso em 5 de abril de 2019.

a atenção do espectador, o artista espalhou as trouxas de pano por locais específicos da cidade.<sup>8</sup>



(Figura 7) “Trousas ensanguentadas” - Artur Barrio  
Fonte: <<https://www1.folha.uol.com.br>>. Acesso em 5 de abril de 2019.

É muito potente pensar a utilização do espaço público como forma de resposta e protesto a um governo violento, fascista e opressor. O contexto pedia por mudanças, a cidade tem suas características identitárias, e faz parte do cotidiano das pessoas lidar com essas visualidades mesmo que de forma inconsciente. A relação entre o indivíduo e o espaço é um reflexo dessas opressões? Até que ponto isso respeita a liberdade do outro? Além do papel transgressor, a arte também ultrapassa limites geográficos, políticos e sociais?

## **ESPAÇO PÚBLICO, PRÁTICA CRÍTICA E MARGINALIDADE**

A origem da palavra cidadania vem do latim *civitas*, que significa cidade<sup>9</sup>. Exercer o papel de indivíduo com direitos e deveres na conjuntura urbana traz à tona indagações quanto ao uso desse espaço como meio de expressão artística.

Lícia Valladares, quando destrincha as teorias do sociólogo Robert Park, entende a cidade como “corpo de costumes, tradições, sentimentos e atitudes, associado intimamente aos processos vitais das pessoas que a compõem” (2018, p. 15). Valladares entende que ações transformadoras na cidade podem modificar o entendimento físico e moral de cidadãos e cidadãs a partir da formatação desses ambientes de convivência. Inclusive, em seu estudo sobre Park foi possível perceber

---

<sup>8</sup> Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/obras/trouxas-ensanguentadas-1970-de-artur-barrio/> Acesso em 19 de maio de 2019.

<sup>9</sup> Disponível em: < <https://dicionariodoaurelio.com/cidade>> Acesso em 20 de maio de 2019.

que o autor exterioriza muito bem o conflito que essas modificações alteram nas estruturas sociais

Em suma, a cidade mostra excessivamente o bem e o mal na natureza humana. Talvez esse fato seja, mais do que qualquer outro, o que justifica a visão que tornaria a cidade um laboratório, ou uma clínica, em que a natureza humana e os processos sociais podem ser estudados de maneira mais conveniente e proveitosa (PARK, 2018, p. 80).

Essas transformações citadas por Park podem ser observadas sob o viés maniqueísta da cidade como *zoológico humano* ou um observatório clínico que trata de olhar os comportamentos de forma mais detalhada e sociológica. Da mesma forma que o indivíduo exerce ações no meio, a cidade responde e as dilui coletivamente.

Todas essas indagações representam a complexidade que é julgar alguma performance artística como legítima ou não. O espaço e as pessoas que interagem com o mesmo interferem nessa percepção visual e cognitiva. Quando Park fala do homem marginalizado na obra “A migração humana e o homem marginal”, esclarece que quando um corpo ocupa um espaço visto como impróprio pelos agentes que a permeia, o sujeito marginalizado é assistido de maneira maniqueísta (PARK, 2018).



2005

(Figura 8) “Jovens trocam pichação pela arte do grafite” Acervo Estadão - 2005  
Fonte: <<https://acervo.estadao.com.br>>. Acesso em 9 de abril de 2019

# Rabiscos que infernizam a vida da cidade

Investimentos, porém, em um prédio, enquanto se, e de novo para a vida da cidade. Armados com o que se chama de "rabiscos", os grupos de artistas se apresentam em um espaço que não se apresenta como espaço público. Tula e sua obra, atropelada e logo que tudo estiver. E o público que, porventura, está passando o tempo em um espaço que não se apresenta como espaço público.

## Grupos demarcam os espaços em branco

Um grupo de artistas, liderado por Tula, se apresenta em um espaço que não se apresenta como espaço público. Tula e sua obra, atropelada e logo que tudo estiver. E o público que, porventura, está passando o tempo em um espaço que não se apresenta como espaço público.



## O vocabulário especial usado pelos grupos

Como todo "artista", os grupos de artistas se apresentam em um espaço que não se apresenta como espaço público. Tula e sua obra, atropelada e logo que tudo estiver. E o público que, porventura, está passando o tempo em um espaço que não se apresenta como espaço público.

Um grupo de artistas, liderado por Tula, se apresenta em um espaço que não se apresenta como espaço público. Tula e sua obra, atropelada e logo que tudo estiver. E o público que, porventura, está passando o tempo em um espaço que não se apresenta como espaço público.

Aspeto-retrido, grupo de artistas e público nos espaços brancos: grupo pelo artista



Fluxo no 'Espaço Branco'

Artista Regina, conferindo com o público em um espaço



Aspecto de um dos artistas em um espaço público: "Inventividade de uma artista"

## Prefeitura reprime, mas prejuízo é grande

Um grupo de artistas, liderado por Tula, se apresenta em um espaço que não se apresenta como espaço público. Tula e sua obra, atropelada e logo que tudo estiver. E o público que, porventura, está passando o tempo em um espaço que não se apresenta como espaço público.

## Dentista cansou de repintar sua parede

A dentista Regina, que se apresenta em um espaço que não se apresenta como espaço público. Tula e sua obra, atropelada e logo que tudo estiver. E o público que, porventura, está passando o tempo em um espaço que não se apresenta como espaço público.

(Figura 9) "Rabiscos que infernizam a vida da cidade" Acervo Estação - 26 de novembro de 1989  
Fonte: < <https://acervo.estadao.com.br>>. Acesso em 9 de abril de 2019

Estas manchetes de jornal representam bem a relação conflituosa entre o estado e a utilização dos espaços públicos. A seletividade quanto à estética de intervenções artísticas, e o discurso utilizado perante os sujeitos que as praticam, criminaliza os atos de forma maniqueísta. O que, de certa forma, dificulta o diálogo entre ambas as partes e piora a relação de pertencimento da população à cidade.

O Estado também tem papel primordial nessa seletividade: se a pixação é vista como "problema", essa demonização é importante na medida em que permite que os atritos sociais possam ser apontados como responsabilidade dos "outros", geralmente percebidos como seres às "margens" da sociedade. Quando visto dessa forma, há uma inversão da realidade causal: em vez de reconhecer que temos problemas na sociedade por causa de contradições no núcleo básico da ordem social, afirma-se que a culpa reside neles próprios (YOUNG, 1999).

O indivíduo que questiona seus direitos vê esses conflitos como combustível para fomentar novas formas de intervenção, logo, o espaço que une é o mesmo que separa. A tentativa de fugir de sistemas morais já pré-estabelecidos nas estruturas sociais permite maior conexão e ao mesmo tempo incômodo ao receptor. Quando o sujeito transgressor ocupa esses espaços, ele instaura novas relações com o espaço e o tempo, e essa é uma das funções da arte.

Partindo do pressuposto que a utilização do espaço urbano é um direito de todos, quando o artista interfere nesses espaços ele próprio é visto como um risco para a cidade. Segundo a visão dominante de uma parcela da população, toda intervenção que foge da racionalidade industrial e mercantil acaba sendo vista como uma agressão. Essa visão formada a partir de ideais capitalistas é uma forma de reduzir a vida urbana ao mínimo, o que leva a cidade a não aceitar as alterações conduzidas pelos próprios habitantes.

### **Direito à cidade**

Antes de qualquer coisa, para estabelecer uma linha de raciocínio mais precisa, é importante citar o pensamento de David Harley a respeito da relação do homem com a cidade: “Se a cidade é o mundo que o homem criou, doravante ela é o mundo onde ele está condenado a viver.” (HARLEY, 2008, p. 58). Seguindo essa lógica, é primordial entender construções históricas que permitiram chegar à conjuntura atual.

O processo de urbanização é um fenômeno de classe, e claro, o poder de decisão é extraído de algum lugar já que as cidades emergiram da concentração social e geográfica fruto do excedente de produção capitalista. Quando trata-se de um modelo capitalista, obviamente poucas pessoas possuem esse poder de decisão. Quando Harvey conclui que a cidade é o mundo que o homem está condenado a viver, também trata das problemáticas que isso resulta. Nesse sentido, a liberdade individual está muito longe de ser fator definitivo nas estruturas urbanísticas. Trata-se de variáveis sociais e econômicas, e o direito de mudar a si mesmo pela mudança da cidade (HARLEY, 2008).

A luta pela posse, as relações de poder entre o estado, o povo e o sistema capitalista decorrem da construção de um modelo individualista que valida somente o que é desejo, seja individual ou coletivo. Historicamente, o mundo viveu mudanças

econômicas e o espaço urbano também passou a ser mercadoria já que a posse é questão de subsistência, além de ser um direito comum.

O crescimento das cidades grande modernas dá à terra de algumas áreas, particularmente daquelas centralmente localizadas, um progressivo valor artificial e colossal. As construções nestas áreas desvalorizam ao invés de valorizar, porque elas não pertencem mais às circunstâncias alteradas. Elas são demolidas e substituídas por outras. Isto ocorre, sobretudo, com as moradias dos trabalhadores centralmente localizadas e cuja renda, mesmo com superlotação, nunca pode, senão muito lentamente, se elevar além de um certo maximum (ENGELS, 1935, p. 23).

Portanto, a situação contemporânea incorpora muitas problemáticas. Falar de agentes transformadores na sociedade engloba fatores financeiros, cognitivos, subjetivos e relações de poder. O capital cultural expressa papel importante na emancipação de indivíduos atuantes na construção de cidades mais democráticas e equilibradas. Para Bordieu, o capital cultural também serve como perímetro para definir se um indivíduo possui acesso a referências culturais ou não.

[...] conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e de interreconhecimento ou, em outros termos, à vinculação a um grupo, como conjunto de agentes que não somente são dotados de propriedades comuns (passíveis de serem percebidas pelo observador, pelos outros ou por eles mesmos), mas também são unidos por ligações permanentes e úteis (Bourdieu, 1998, p. 28).

Seguindo este pensamento, onde há democracia há estética. Onde há estética há sensibilidade. Onde há sensibilidade há emancipação. O acesso permite o reconhecimento de signos e símbolos e a cultura da cidade diz muito sobre o que esta última permite cultivar. O Estado tem papel primordial na legitimação de ações de intervenção urbana. O Estatuto da Cidade, denominação oficial da lei 10.257, regulamenta o capítulo “Política Urbana” da Constituição Brasileira.<sup>10</sup> De forma resumida, o estatuto tem como função garantir que todo brasileiro possa usufruir da estrutura e dos espaços públicos de sua cidade com igualdade de utilização. Por estes direitos em prática é a principal dificuldade de quem pretende intervir no espaço urbano.

---

<sup>10</sup> Disponível em: < [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm)>. Acesso em 22 de maio de 2019.



(Figura 10) *Os Gêmeos*, 2013.

Fonte < <https://revistatrip.uol.com.br>>. Acesso em 15 de maio de 2019

Em 2013, a Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano de São Paulo travou uma disputa com grafiteiros da metrópole por conta das intervenções nos grafites desenvolvidos na cidade. A prefeitura, de forma sistemática, estava passando tinta cinza por cima das obras de arte como mecanismo de política de limpeza urbana. Esse movimento de luta por reconhecimento e direito à cidade se tornou tão reconhecido que se transformou em um documentário com objetivo de mostrar para a sociedade o impacto do grafite na função social do espaço urbano<sup>11</sup>.

Nessas circunstâncias, o papel do artista vai além do individual. As cidades suportam estruturas vivas que se modificam diariamente. Mas o que faz o artista transgredir as barreiras do senso comum é a sensibilidade. Sensibilidade essa que ultrapassa o âmbito individual e é transformada em algo partilhável.

A arte pode elevar o homem de um estado de fragmentação a um estado de ser íntegro, total. A arte capacita o homem para compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la como transformá-la, aumentando-lhe a determinação de torná-la mais humana e mais hospitaleira para a humanidade. A arte, ela própria é uma realidade social (FISCHER, 1976, p. 57).

Quando agentes transformadores ultrapassam a barreira entre essas limitações políticas e estéticas, utilizam o espaço público como “tela” e reiteram a importância da luta pelo reconhecimento para emancipação artística. É claro que em alguns casos como no pixo, muitas vezes o prazer de fazer arte provém da adrenalina. Mas se a cidade ao povo pertence, por que não ocupa-lá? Isso faz sentido no

---

<sup>11</sup> Disponível em: < <https://revistatrip.uol.com.br/trip/osgêmeos>> Acesso em: 24 de maio de 2019.

pensamento de um artista que tem como base a desobediência para se expressar, o que não desqualifica necessariamente seu papel social.

É muito fácil questionar a questão estética das cidades e o direito à propriedade privada, mas como observa-se no mundo, os espaços privilegiados pertencem a pessoas privilegiadas. Como definido judicialmente no Brasil, a propriedade privada "assegura ao seu titular diversos poderes, como usar, gozar e dispor de um item ou espaço, de modo absoluto, exclusivo e perene"<sup>12</sup>. A questão relatada aqui é que, em países em que o modelo capitalista é adotado, dificilmente alguém se incomoda com a estética "*suja*" das favelas, ou qualquer "problema" que não seja visto nas áreas mais nobres. Quando essas manifestações atingem os grandes centros urbanos, incomodam muito mais porque o que está em questão é quem as faz e o que isso remete socialmente.

Darcy Ribeiro, na obra "O povo brasileiro e a formação do sentido no Brasil" (1995), retrata o Brasil desigual e preconceituoso:

A estratificação social gerada historicamente tem também como característica a racionalidade resultante de sua montagem como negócio que a uns privilegia e enobrece, fazendo-os donos da vida, e aos demais subjuga e degrada, como objeto de enriquecimento alheio. Esse caráter intencional do empreendimento faz do Brasil, ainda hoje, menos uma sociedade do que uma feitoria, porque não estrutura a população para o preenchimento de suas condições de sobrevivência e de progresso, mas para enriquecer uma camada senhorial voltada para atender às solicitações exógenas. (RIBEIRO, 1995, p.212)

Esse trecho retrata a vontade dos mais privilegiados de encarar o povo como mera força de trabalho destinada a desgastar-se no esforço produtivo, sem outros direitos ou questionamentos (RIBEIRO, 1995). Os artistas de arte urbana estão lutando cada vez mais para que esse cenário mude, inclusive nas legislações. A arte urbana mais do que nada, é vivência.

A arte de rua nos instiga a pensar a vida social nos grandes centros urbano-industriais a partir da perspectiva dos desafios de configuração de uma comunidade política, do processo de construção de um sentido comum para as formas de associação, com o que ela justifica sua legitimidade. (ROCHA; ECKERT; 2016, p. 33)

---

<sup>12</sup> Disponível em: < [http://bdjur.almedina.net/item.php?field=node\\_id&value=291804](http://bdjur.almedina.net/item.php?field=node_id&value=291804) > Acesso em 10 de maio de 2019.

Inclusive, Ana Rocha e Cornélia Eckert, quando tratam de arte urbana, utilizam o exemplo da vivência com as intervenções artísticas que ocorrem em Berlim. Ao contrário do que é considerado senso comum por muitos no Brasil, na cidade mencionada o grafite serve como agente valorizador na construção de novos prédios da cidade. As artes desenvolvidas nas paredes valorizam os imóveis e tornam o local mais atrativo para turistas (ROCHA; ECKERT, 2016). Esse fato só reafirma como essas questões variam muito de acordo com a cultura construída a respeito da arte de rua.

### **A construção da resistência artística**

Nas estruturas sociais há hierarquias culturais que julgam distinção de valor quanto à cultura popular e erudita. Quando é necessário distinguir o papel dos artistas nessas performances urbanas, é importante entender que ao longo do tempo a cultura erudita, mesmo que pertencente a poucos, sempre foi objeto de desejo para muitos. Quando fala-se de manifestações artísticas nas grandes favelas, também fala-se da apropriação dos espaços públicos para desempenhar ações identitárias da região.

Darcy Ribeiro, quando trata de destrinchar a questão da cultura no Brasil, ressalta o papel do Estado na limitação dessas ações consideradas menos legitimadas, populares:

[...] política cultural não pode ser mais que o estímulo generoso do Estado para que a criatividade popular e erudita floresça, sem nelas jamais interferir. A mão do Estado é sempre uma mão possessa, onde quer que ela queira ditar normas ou impor diretrizes. [...] (RIBEIRO, 1986, p. 2)

Mesmo após anos de luta por legitimação das ações artísticas desempenhadas no espaço urbano, em 2011 o Brasil sancionou a Lei nº 12.408 em que o grafite, quando autorizado pelo dono do espaço utilizado como intervenção, não é crime, mas o pixo continua criminalizado com pena de três a um ano de multa<sup>13</sup>. O que está em jogo não é a revitalização do espaço público, já que se investe ainda menos em entretenimento no cotidiano, mas sim quem pratica tais ações.

Um dos pontos mais importantes para a construção da resistência artística em regiões de vulnerabilidade social, ou grandes centros urbanos, é a identificação com

---

<sup>13</sup> Disponível em: < [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ Ato20112014/2011/Lei/L12408.htm#art6](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ Ato20112014/2011/Lei/L12408.htm#art6)>  
Acesso em: 20 de maio de 2019.

esses espaços. A sensação de pertencimento ou a necessidade de reconhecimento da mesma são fundamentais na construção da credibilidade de todo artista que luta por voz. Enivo (Figura 11), por exemplo, utiliza seu trabalho como grafiteiro para retratar a realidade dos bairros que convive. De certa forma, suas representações gráficas nas paredes retratam a realidade local e potencializam o discurso por possibilitar identificação.



(Figura 11) “Ânimo... Pois somos feitos dos sonhos do tamanho que a gente quiser”  
Enivo - Grajaú (SP) Fonte < <https://pt.globalvoices.org>>. Acesso em 25 de abril de 2019

Nestas intervenções há construção de um discurso predominante e como em todo processo linguístico, a linguagem é um constante processo de interação intermediada pelo diálogo. Bakhtin (2011), um dos maiores pensadores no campo da linguística, apontava bastante essa problemática em suas obras. O autor acredita que a língua só existe de acordo com a função que os locutores e interlocutores dão à ela. E essa função é modulada pelo falante de acordo com o contexto social, histórico, cultural e ideológico.

Como conceituado pelo Nestor Canclini (1997), as culturas híbridas desconstruem as culturas de ordem habitual e misturam o que é considerado culto e popular. Esse tipo de movimentação só ocorre quando há uma comunidade de pessoas que constroem esse pensamento. E dentro dessas comunidades há fomentação de discursos que legitimam comportamentos e reforçam costumes.

Esses costumes, mesmo que de forma inconsciente, emancipam pessoas com potencial de transformação. As representações simbólicas determinam a intenção e abrem um leque de possibilidades de interpretação para o espectador.

Em processos revolucionários com ampla participação popular, as ações da população expressam o impulso histórico dos movimentos de massa. São parte da disputa por uma nova cultura visual em meio aos signos da velha ordem (CANCICLINI, 1997). Essa disputa, na rua, facilita que a memória interaja com a mudança.

No movimento da cidade, os interesses mercantis cruzam-se com os históricos, estéticos e comunicacionais. As lutas semânticas para neutralizar, perturbar a mensagem dos outros ou mudar seu significado, e subordinar os demais à própria lógica, são encenações dos conflitos entre as forças sociais: entre o mercado, a história, o Estado, a publicidade e a luta popular para sobreviver. (CANCICLINI, 1997, p.7)

Portanto, quando a arte urbana se expressa nesses espaços, constrói memórias semânticas, e interage com os demais elementos urbanos, ela expressa a crítica popular à ordem comum imposta.

## **ARTE URBANA ENQUANTO TRANSFORMAÇÃO**

Viver em sociedade significa lidar com um bombardeio de informações no cotidiano. Quando o homem é lançado a essas informações, construções cognitivas são formadas, e o gosto, o pensamento, é construído diariamente até se formar uma ideia concreta à respeito de algo.

Piaget e Vygotsky, quando abordam a teoria construtivista, propõem que o conhecimento é construído em ambientes de interação social natural, estruturados culturalmente. Quando o sujeito e o objeto interagem, há a construção e reconstrução constante de estruturas cognitivas. Vygotsky defende que todos os processos sociais são adquiridos no contexto social e depois internalizados (ARGENTO, 2008).

Na Teoria Psicogenética de Piaget, o autor entende que é o indivíduo que constrói o conhecimento. Apesar dos fatores socioculturais, Piaget acredita que a inteligência do indivíduo está relacionada com a complexidade da sua relação com o meio e a adaptação do mesmo em situação novas. Essa adaptação e absolvição seria uma forma de passar o conhecimento habitual para outro patamar. Não existe um novo conhecimento sem que o organismo já não tenha uma predisposição para assimilá-la (ARGENTO, 2008).

Em relação ao conhecimento, indica que é a representação da realidade em sistemas organizados de elementos que se relacionam entre si. O indivíduo ao longo de sua vida, constrói diferentes modelos desta realidade, cada vez mais complexos, pois o que tem que entender é que estes modelos apresentam uma certa estabilidade

temporal, mas, ao mesmo tempo, estão submetidos a processos de mudança que modificam os sistemas construídos a cada momento. (MERCHÁN, 2000, p. 49)

Muito se discute acerca da configuração das novas construções epistêmicas e as ferramentas de emancipação nesse processo de construção cognitiva. O homem está condicionado ao meio e, apesar desse pensamento assustar, o espaço é reflexo do homem. Um dos desafios de viver na era da informação e do espetáculo é que, muitas vezes, as informações se perdem, está cada vez mais difícil diferenciar discursos confiáveis. Em situações que o opressor tem mais voz que o oprimido, é necessário pensar em movimentações de sobrevivência para deter ideais distorcidos. Nesse processo, a rua e as artes têm papel fundamental.

### **Ferramenta de educação, autonomia e consciência crítica**

Se pensarmos no processo de aprendizado do indivíduo hoje, é importante levar em conta a autonomia como ferramenta fundamental na construção das configurações sistêmicas. Piaget acredita nessa autonomia como primordial para o desenvolvimento cognitivo de uma pessoa. Segundo o autor (2011), é graças à essa autonomia e à linguagem que uma criança consegue tornar-se capaz de deixar de processar percepções imediatas e passa a construir um quadro conceitual e racional que contribui significativamente para a construção do conhecimento.

A linguagem é necessariamente, interindividual, sendo constituída por um sistema de signos (=significantes arbitrários ou convencionais). Mas, ao lado da linguagem, a criança pequena - menos socializada que a de 7-8 anos e sobretudo que o próprio adulto - tem necessidade de outro sistema de significantes, mais individual e mais motivado: os símbolos, cujas formas mais correntes na criança pequena se encontram no jogo simbólico ou de imaginação..., o jogo simbólico aparece mais ou menos ao mesmo tempo da linguagem... (PIAGET, 2011, p.77).

Esse raciocínio imediato, quando pensado em imagens, reflete nas construções cognitivas ainda mais rápido: o significado da imagem não está somente nos elementos da imagem “mas são adquiridos quando esses elementos são consumidos, vistos e interpretados” (STURKEN; CARTWRIGHT, 2001). Portanto, além da facilidade de assimilação, cada vez que a imagem for vista será possível gerar uma interpretação e, possivelmente, uma evolução de um pensamento já pré-estabelecido.

Quando pensa-se em educação, é possível entendê-la como uma forma de instruir pessoas e, por meio de metodologias que objetivam a autonomia, proporcionar evolução cognitiva. Paulo Freire, considerado como um visionário no campo da educação e pedagogia libertadora, discutiu o processo de aprendizagem de um indivíduo e o potencial da educação na consolidação da libertação do mesmo.

Essa liberdade não seria o “*fim*”, a verdade absoluta do homem em sua plenitude, mas uma busca constante.

Ninguém tem liberdade para ser livre: pelo contrário, luta por ela precisamente porque não a tem. Não é também a liberdade um ponto ideal, fora dos homens, ao qual inclusive eles se alienam. Não é ideia que se faça mito. É condição indispensável ao movimento de busca em que estão inscritos os homens como seres inconclusos medida em que está implicando a expulsão desta sombra, exigiria deles que “preenchessem” o “vazio” deixado pela expulsão com outro ‘conteúdo’ – o de sua autonomia. O de sua responsabilidade, sem o que não seriam livres. A liberdade, que é uma conquista, e não uma doação, exige uma permanência. (FREIRE, 1987, p.34)

Isso implica no reconhecimento crítico da situação, para que seja possível instaurar outras alternativas que proporcionem a busca pelo inesperado. Segundo o autor, o conhecimento e a aprendizagem são problemas políticos porque o que nos constitui como sujeitos *cognoscentes*, é sermos sujeitos de uma *práxis*. As limitações a essas possibilidades estão totalmente ligadas à ordem social, que pode ser um obstáculo quando se internaliza ou se transforma. (FREIRE, PICHON–RIVIÈRE, 1991)

Como o homem possui diversas formas de codificar e decodificar o conhecimento e, de alguma forma partilhar experiências a fim de alcançar a busca pelo inesperado, o grafite e o pixo possuem essa característica de ruptura: consegue alcançar pessoas do cotidiano para abordar questões de relevância. Esse contato proporciona ruptura de possibilidades limitadoras e o reconhecimento crítico da situação.

Muitos artistas brasileiros utilizaram essa busca pela liberdade como um gatilho de conscientização política para a população. Cildo Meireles, artista brasileiro reconhecido internacionalmente, buscou tratar dessas intervenções nas estruturas institucionalizadas para questionar temáticas importantes para o contexto político-social.

Em 1970 resolveu criar a obra “*Inserções em Circuitos Ideológicos*”, que, segundo o artista, surgiu da necessidade de criar sistemas de circulação como uma

forma de transmitir suas ideias e críticas. O “Projeto Coca-Cola” e o “Projeto Cédula” são fundamentais na história da arte no Brasil. (FERREIRA; VIVELA, 2015)

O “Projeto Coca-Cola” (1970) consistia na impressão de garrafas de vidro vazias com mensagens contrárias ao consumismo pregado pela marca. A Coca-Cola se tornou um símbolo capitalista por ser um case de sucesso da implementação de um produto onipresente na vida da população em escala mundial. Após escrever as frases nas garrafas, as mesmas passaram a ser comercializadas, já que na época existia a possibilidade de devolução da mesma ao fabricante para reaproveitamento do material. Como havia instruções nas garrafas, as pessoas participavam de todo o processo de circulação. (FERREIRA; VIVELA, 2015)



(Figura 12) Cildo Meireles, Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca Cola, 1970. Fonte: <<http://lucianotriqo.blogspot.com>> Acesso em 25 de maio de 2019

O “Projeto Cédula”, considerado por muitos um marco na construção da arte urbana no Brasil, foi primordial na resistência crítica ao governo ditatorial da época. O artista carimbava mensagens nas cédulas de dinheiro do período e, neste caso, a circulação foi mais bem-sucedida do que a das garrafas. Entre as mensagens escritas, a mais famosa é “Quem matou Herzog?” - uma referência ao jornalista Vladimir Herzog que foi morto de forma inexplicada durante o regime militar. O jornalista foi encontrado morto com uma corda no pescoço, e a notícia espalhada pelo governo vigente foi de que Herzog teria se suicidado. Mas era claro, levando em consideração as evidências, que o caso não foi de suicídio, mas resultado de um governo militar violento.



(Figura 13) Cildo Meireles, "Quem matou Herzog? Fonte: "Revista Ciclos, Florianópolis, V. 2, N. 4, Ano 2, Fevereiro de 2015. Acesso em 7 de maio de 2019

A revolta de Cildo Meireles e toda a construção cognitiva que o mesmo possibilitou ao levar o assunto à tona e contribuir para novos questionamentos, foi primordial na construção de memórias afetivas e visuais.

José Eustáquio Romão (2012) aborda bastante a questão da razão revolucionária e a descolonização das mentes. Razão é o termo utilizado para designar a racionalidade de um grupo de pessoas, construída a partir de suas trajetórias históricas e condicionamentos sociais.

O autor entende que os grupos sociais oprimidos, ao ler o mundo criticamente, desenvolve sua própria consciência. Isso só acontece porque um indivíduo que é marginalizado possui vivência suficiente para construir uma visão de mundo coerente e unitária sobre a realidade. Portanto, somente os oprimidos podem possuir uma Razão Revolucionária. Para José Romão (2012), a razão só se torna revolucionária quando ela assume um compromisso incondicional com a democracia cognitiva, não apenas no sentido de construir conhecimentos elaborados. E quando se trata de arte urbana, essa razão possui ainda mais significado: além de ser internalizada pelo artista, é compartilhada através das intervenções públicas.

O processo de descolonização surge da necessidade de transgredir sistemas linguísticos já decodificados e de origem colonizadora. Com o processo de globalização, esses discursos linguísticos tomam formas variadas para ir a encontro do receptor. Quando indagado sobre as diferentes formas que a educação tomou a partir dos avanços tecnológicos, Paulo Freire abordou questões de relevância quanto às formas codificadas que a educação forma no cotidiano:

A codificação surge em minha investigação exatamente como sendo aquela parte do mundo, aquela parte da realidade social da qual o alfabetizando faz parte e que agora vou apresentar através de uma pintura, de uma foto, de uma canção popular, ou de uma experiência teatral, para conseguir - apresentando-lhe esse pedaço da realidade da qual faz parte - provocar nele, pela discussão que chamaremos de decodificação, a leitura do concreto. (FREIRE, PICHON-RIVIÈRE, 1991, p. 48)

Ou seja, no processo de codificação o indivíduo absorve uma parte da realidade e na decodificação o educando faz leitura de sua prática no mesmo contexto como forma de entender a prática social que o constitui. Fazer parte da realidade facilita o processo de decodificação e faz com que o receptor da mensagem trate o objeto de observação como uma releitura da realidade (FREIRE, PICHON-RIVIÈRE, 1991). Levando em consideração que o artista quando interfere nas configurações já instauradas nos espaços públicos ele faz uma releitura da realidade, quando o espectador interage e decodifica os elementos ele além de fazer uma releitura por conta da identificação, absorve o conteúdo mais rápido já que quando se trata de imagem a transferência das informações é instantânea.

Para Paulo Freire, educar sempre será uma relação de gente com gente. O caráter renovador da educação está intrinsecamente relacionado às relações humanas. Com a formalização do diálogo na interação social, constitui-se a identificação como pilar primordial da execução da *práxis* (FREIRE, 1983).

[...] não é possível fazer uma reflexão sobre o que é educação sem refletir sobre o próprio homem. [...] começemos por pensar sobre nós mesmos e tratemos de encontrar, na natureza do homem, algo que possa constituir o núcleo fundamental onde se submete o processo de educação. Qual seria este núcleo palpável a partir de nossa própria experiência existencial? Este núcleo seria o inacabamento ou a inconclusão do homem (FREIRE, 1979, p. 27).

Nesta premissa está inserida a concepção de que promover a capacidade de interpretação dos diferentes contextos em que estão inseridos, bem como qualificar estas concepções, proporciona o exercício da criticidade como forma de transformação e libertação do indivíduo em processo de construção de novos pensamentos. E já que a arte possui a capacidade de proporcionar diferentes interpretações e quebrar paradigmas, ela promove a inserção de novos pensamentos nas configurações urbanas e sociais.

Como a arte urbana está quase que onipresente nas grandes capitais, o potencial de transformação de sistemas linguísticos já pré-estabelecidos é importante

quando se trata de uma sociedade em que o acesso ao conhecimento de qualidade é para poucos. Exercitar a capacidade crítica de um indivíduo é proporcionar cada vez mais autonomia ao mesmo para construir suas próprias cognições. O processo de descolonização se dá pelo ato de pensar além da ordem social imposta, e como abordado, o pixo e o grafite possuem potencial político já que as relações oprimido-opressor dificultam o diálogo e esclarecimento de questões sociais importantes para a pauta popular. Estar presente no dia a dia das pessoas é uma das principais potências da arte urbana já que o espaço está em constante transformação e os novos sistemas cognitivos também.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Considerando “descolonização” uma forma de fugir de sistemas semânticos colonizadores, a arte urbana consegue refletir problemáticas sociais no convívio comum. Estas intervenções nos espaços públicos geram conflitos de interesse e proporcionam ao receptor questionamentos antes não expostos.

Como visto na perspectiva de Milton Santos (1978), o espaço urbano construído pelo homem dispõe de uma certa autonomia. Mesmo com leis que limitam e criminalizam de certa forma esses movimentos, a necessidade do homem de alcançar a plenitude capacita os demais envolvidos a pensar novas configurações cognitivas.

A arte por si só não é libertadora, o artista e o telespectador têm papel fundamental no processo de descolonização. Quando Ranciére (2009) aborda a partilha do sensível, e esclarece que para haver um comum compartilhado, o nível de emancipação do espectador define a relação do mesmo com o meio e com a obra com a qual o mesmo interage.

A emancipação só começa quando se questiona a oposição entre o olhar e o agir. Se é possível compreender as evidências que estruturam essa relação, a mesma faz parte da estrutura cognitiva dominante do espectador. E como a emancipação é um mecanismo de transformação, a política passa a fazer parte do processo já que há quebra de paradigmas e reorganização do sensível comum.

Essas transformações advêm de configurações sociais. É importante levar em consideração as variáveis apresentadas no ato de descolonização, como: classe social, raça, capital cultural, educação, direito à cidade, estética. É um processo diário

que exige do Estado o papel de estimular esses sistemas cognitivos. E como essa relação não é fácil, cabe aos indivíduos a oportunidade de mudar este cenário.

Quando é abordado Paulo Freire, o principal objetivo é demonstrar o papel dessas sistematizações no processo de aprendizagem e compreensão da realidade. A arte urbana seria uma “*educação informal*” que proporciona libertação e autonomia já que faz com que a realidade do espectador seja re-contada. É um código que além de transmitir informações a partir da relação com o espaço e o tempo, faz juízo às relações já concretizadas entre o público e a obra.

Portanto, além de ter papel importante na construção de memórias identitárias, ultrapassa barreiras entre essas limitações e utiliza o espaço público como ferramenta de combate à ordem comum. O descontentamento coletivo gera reações significantes, o que faz com que a demanda por justiça social aumente. A libertação cognitiva é uma utopia necessária para que seja possível alcançar o que é de direito das classes menos favorecidas: o direito à liberdade de expressão e utilização dos espaços públicos. E o conhecimento é a melhor forma de reconhecê-los. Quando Hélio Oiticica popularizou a frase “Seja Marginal, Seja Héroi”, mais do que polemizar a questão da glamourização da arte considerada marginal, o artista queria reiterar o direito do povo que sempre é marginalizado a um papel de protagonismo. Ser protagonista da sua própria história é fundamental no processo de construção da autonomia crítica. Portanto,

[...] enquanto o homem julgar que o mal na terra se origina dos erros específicos e deficiências individuais das pessoas e instituições, permanecerá no estágio intelectual da infância. O momento da maturidade só virá quando ele se tornar consciente da deficiência intrínseca do mundo, uma deficiência que pode ser amenizada, mas jamais será inteiramente removida. (FISCHER, 1983, p. 57)

A arte é uma forma de mostrar a infinita capacidade humana para associação, circulação de experiências e ideias. Enquanto houver arte haverá transformação. Portanto, este trabalho proporciona uma reflexão quanto a construção de novos pensamentos na sociedade contemporânea e abrange questões de importância social e política no âmbito dos estudos da filosofia da arte.

Além de tratar de questões cognitivas, permite por conta da metodologia interdisciplinar a construção de novos pensamentos e a possibilidade de propor novos caminhos de pesquisa acerca da interação entre o espectador, as obras de arte do espaço urbano, hierarquias estéticas e classes sociais. Abre possibilidade para

estudos dentro do campo das urbanidades, nova história da arte contemporânea, artificação e arte-educação.

## REFERÊNCIAS

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas. In: *A cidade do pensamento único : desmanchando consensos*[S.l.: s.n.], 2000.

ARANTES, O. Urbanismo em fim de linha. São Paulo: Edusp, 1998. 220p. . Urbanismo em fim de linha. 2.ed. rev. São Paulo: Edusp, 2001.

ARGAN, G. C. História da arte como história da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 281p.

ARGENTO, Heloisa. Teoria construtivista. 2008. Disponível em: < [http://www.robertexto.com/archivo5/teoria\\_construtivista.htm/](http://www.robertexto.com/archivo5/teoria_construtivista.htm/)> Acesso em: 15 de abril de 2019.

BACHELARD, G. A poética do espaço. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. Estética da Criação Verbal. Introdução e tradução de Paulo Bezerra. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 261-306.

BLACKBURN, Simon. Dicionário Oxford de filosofia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BORDIEU, Pierre. “Gostos de classe e estilos de vida”. In. ORTIZ, Renato (org.). 1983. Bourdieu – Sociologia. São Paulo: Ática. Coleção Grandes Cientistas Sociais, vol. 39. p.82-121.

BOURDIEU, Pierre. A distinção: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

ENGELS, Friedrich. The Housing Question. New York. 1935.

FREIRE, P. Pedagogia do oprimido. 13. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983 a.

FREIRE, P. Educação e mudança. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

FREIRE P, PICHON–RIVIÈRE E. O processo educativo segundo Paulo Freire e Pichon–Rivière. 3<sup>4</sup> ed– Petrópolis: Vozes; 1991. p. 59–61.

FREIRE, P; CABRAL, A. A descolonização das mentes. São Paulo: Editora e Livraria Instituto Paulo Freire, 2012

FURLAN, Reinaldo; ROZESTRATEN, Annie Simões. Arte em Merleau-Ponty. Revista Natureza humana, São Paulo, v.7, n.1, p. 59-93, 2005.

FISCHER, Ernest. A Necessidade da Arte. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

HARVEY, David. Condição Pós-Moderna. 13 ed. São Paulo: Edições Loyola. 2004.

HARVEY, D. A liberdade da cidade. In: MARICATO, E. [et al.]. Cidades rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo/Carta Maior, p. 47 – 61. 2013.

HONNETH, Axel. *Teoria Crítica*. In: GIDDENS, Antony; TURNER, Jonathan. (org.). Teoria Social Hoje. São Paulo: Unesp, 1999.

Jardel Sander CORPOREIDADES CONTEMPORÂNEAS: DO CORPO-IMAGEM AO CORPO-DEVIR Revista de Psicologia, v. 21 – n. 2, p. 387-408, Maio/Ago. 2009

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 9-13. (Coleção Cosac Naif Portátil).

PIAGET, Jean. Seis estudos de Piaget. Tradução: Maria Alice Magalhães D' Amorim e Paulo Sérgio Lima Silva. 25ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. 2005 De “rolê” pela cidade: os “pixadores” em São Paulo. São Paulo, dissertação, FFLCH-USP.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. 2007 “Pichando a cidade: apropriações ‘impróprias’ do espaço urbano”. In MAGNANI, J.; MANTESE, B. (orgs.), Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade. São Paulo, Terceiro Nome.

RANCIÉRE, Jacques. (2009). A partilha do sensível: Estética e Política. São Paulo: ed. 34.

RANCIÉRE, Jacques. (2008). *O Espectador Emancipado*. Rio de Janeiro: Martins Fontes.

SANTOS, Milton. Pensando o espaço do homem. São Paulo: Hucitec, 1986.

SANT'ANNA, A. R. de. *Nova história da Arte*. São Paulo: Editora Unesp, 2017

STURKEN, M.; CARTWRIGHT, L. Practices of looking: an introduction to visual culture. Oxford/New York: Oxford

VALLADARES, Licia do Prado. “Introdução”. In: A sociologia urbana de Robert E. Park. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2018, pp. 11-19.

YOUNG, J. The exclusive society: social exclusion, crime and difference in Late Modernity. Londres: Thousand Oaks; Nova Déli; Sage Publications, 1999.