

ARTE E TRANSGRESSÃO NA MODERNIDADE

Gabriela Cascelli Farinasso¹

gabrielacascelli@gmail.com

Resumo

O presente artigo busca explorar a arte como ferramenta para mudanças sociais na modernidade relacionando-a com os conceitos apresentados por Nicolas Bourriaud em seu livro *Estética Relacional*. A *Street Art* é apresentada como recorte dentre os movimentos artísticos, ressaltando-se sua importância e suas características do ponto de vista espacial e temporal e na criação de “lugares de pausa” no meio urbano, que levam o observador a refletir sobre a obra e o desviam do seu percurso. A transgressão é apresentada como ponto de ligação entre a *Street Art* e a arte relacional conceituada por Bourriaud.

Palavras-chave: modernidade; arte; street art; transgressão; mídia.

Abstract

This paper explores art as a tool for social changes in modern times. Relating it to the concepts presented by Nicolas Bourriaud in his book Relational Esthetics. Street Art is presented as a side view from the artistic movements, highlighting its importance and its ephemeral and spacial characteristics. It also emphasizes the creation of “pause places” in the urban centers. Which makes the viewer reflect about the art work, changing their course. The transgression is presented as a link between Street Art and relational art conceptualized by Bourriaud.

Key words: modernity; art; street art; transgression; media.

*“Sometimes doing something poetic can become political,
and sometimes doing something political can become poetic”
(Francis Alÿs)*

INTRODUÇÃO

A arte moderna é um conjunto de estilos, movimentos e escolas, que dificilmente são definidos e costumam se sobrepor, tornando complicada sua separação. Desde o impressionismo, no século XIX, até a *destination art*, e *fotografia artística*, existem cerca de

¹ Graduanda na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (FAU-UnB).

300 estilos (DEMPSEY, 2010, p. 11), que passam pela arquitetura, pintura, escultura e design. Apesar de inúmeros estilos, o fenômeno da *Street Art*, ou Arte de Rua, não se enquadra nesse conjunto. É um movimento marginalizado e essencialmente ligado a transgressões.

O fenômeno da *Street Art* pode ser definido como desenhos e mensagens (relacionados com seus autores) que são deixados no espaço público. *A priori* não possuem o objetivo de ser arte, tendo um caráter de intervenção efêmera. Eles são contextualizados político e esteticamente e a beleza não é o sentido de sua criação, mas surge como recompensa (STAHL, 2009, p. 06).

O *lugar* tem grande importância para a *Street Art*, que sendo em âmbito público garante que a arte seja acessível a todos, livre de censuras, porque tem ligação com a cultura de rua², é percebida de forma imediata e é um meio de confrontação política, podendo incentivar na criação de opiniões ou ao menos de agitação, que é a arte atrelada ao engajamento (STAHL, 2009, p. 65) Assim, por ser essencialmente arte pública, feita por meio de apropriação do espaço comum, sem caráter transgressor é uma de suas principais características.

Apesar dos jovens e do metrô de Nova Iorque terem se tornado referências no que diz respeito ao surgimento da forma contemporânea de *Street Art*, tanto o fenômeno em si quanto o *graffiti*, que é o tipo mais popularizado de *Street Art*, datam da época de Pompeia (STAHL, 2009, p. 65). e surgiram como termos para separar essa arte da arte oficial do governo. Buscando na história uma forma de compreender e explicar o movimento atual, cita-se casos como o de Luís Filipe, Rei da França em 1830, que teve seu retrato pintado e espalhado pela cidade, com sua cabeça substituída por uma enorme pêra, que fazia referência a sua cara redonda.

Entretanto, com o tempo, essa estética produzida nas ruas, marcada principalmente pelos grafites nos metrôs de Nova Iorque, popularizou-se e começou a ser absorvida pelo mercado como uma forma de arte, tal qual a estética oficial, até chegar em galerias e serem comercializadas a preços de obras de arte famosas, em torno de R\$40.000,00 um quadro, (*Exit Through The Gift Shop*, Banksy, 2010). Além disso, em algumas cidades como Berlim e Paris, o turismo passou a explorar essa arte urbana, oferecendo passeios voltados para essa vertente artística.

Assim, a *Street Art*, desde suas primeiras manifestações até a atualidade, é um movimento que vai contra a estética oficial, ou seja, contra a arte apreciada pelas referências

2 Costumes e tradições locais ligados principalmente aos moradores da região.

públicas da sociedade, como a elite intelectual, jornais, museus, galerias e exposições, sem o objetivo de se afirmar enquanto arte ou movimento artístico. A incoerência surge quando a essência dessa arte, que é a efemeridade e a apropriação de espaços públicos, passa a ser ignorada, dando espaço para exploração econômica que não assume a responsabilidade de diferenciá-la de outras vertentes artísticas, ou ao menos de reconhecê-la como uma, pois ao fazê-lo, a exploração econômica seria reconhecida como um engano frente ao que a *Street Art* comunica, pois se tornaria uma regência pública quando pretende transgredi-la. Isso se deve ao fato de o capital ser o principal incentivador de opiniões na sociedade contemporânea, o modelador de uma ideologia dominante que sustenta o poder político e o fator determinante da lógica de crescimento dos pólos urbanos.

Assim, podemos definir os aparelhos ideológicos do Estado como um mecanismo muito sofisticado de dominação ideológica, no qual uma ideologia se propaga através de instrumentos institucionais formalmente constituídos, forçando, assim, a “adesão” da sociedade à tese da ideologia dominante por um mecanismo relacionado à ação dos sujeitos. Ou seja, os AIE disseminam a ideologia ao determinarem “o que” e “como” as pessoas devem se comportar, e isso se dá com a criação de rituais que são praticados pelos sujeitos, então, inserindo a crença nos sujeitos de forma retroativa. (PARRA, 2008, p. 42)



*Figura 1 - It's not a job, it's a life style.
Intervenção em fachada de prédio em Amsterdam.
Fonte: acervo pessoal.*

Pelo fato a *Street Art* negar abrir mão de qualquer tipo de lucro, ela contesta essa lógica mercantil imposta e pretende colocá-la em xeque. Isso nos leva a refletir sobre o caráter opressor dos meios de propaganda. Por toda cidade somos obrigados a ver e conviver com enormes *outdoors*, vitrines, capas de jornais e revistas, telenovelas e filmes, comerciais e propagandas (BANKSY, 2012, p. 196). Todo esse excesso de informação pulsa no inconsciente das pessoas diariamente, criando uma cultura imposta e rotinas que não abrem espaço para manifestações pessoais. As imagens midiáticas ocupam os espaços públicos e neutralizam liberdades de expressão individuais (*Exit Through The Gift Shop*, Banksy, 2010). , o que motiva as pessoas a assumirem ações transgressoras, ocupando o espaço midiático para transmitir mensagens da forma que melhor encontram para isso, mesmo que seja ilegal (Brasil, Lei 12.408, de 25 de maio de 2011), como é o caso das pichações. Afinal, quando foi decidido que as cidades iriam disponibilizar seus espaços para a divulgação dos meios de propaganda? E por que a arte de rua não pode apropriar-se desses mesmos espaços?

ARTE E TRANSGRESSÃO

“A atividade artística constitui não uma essência imutável, mas um jogo cujas formas, modalidades e funções evoluem conforme as épocas e os contextos sociais.” (Bourriaud, 2009, p. 15). Não há como dissociar o projeto cultural e político que acompanha as intervenções, nem há como dizer que seus aspectos subversivos não tem embasamento teórico. Bourriaud é preciso ao fazer essas constatações, e ainda ao sugerir que as transformações nos contextos sociais, pelos quais os artistas pretendem transformar a realidade, não podem ser percebidas por todos (BOURRIAUD, 2009, p. 19).

Também é possível inferir que a ligação entre as pessoas e o contexto político e cultural reflete diretamente no conteúdo das intervenções que estão sendo feitas e a importância do caráter transgressor como forma de protesto em nossa sociedade fica evidenciada. A problematização da esfera política e econômica pela produção artística pode ser associada a um termo de Michel Foucault. É o conceito de ‘micropoderes’, que seria a compreensão e o controle do próprio corpo, o domínio da própria identidade sexual ou social (BOURRIAUD, 2011, p. 173). Por isso, as intervenções artísticas podem interferir no empoderamento pessoal de cada indivíduo.

Dessa forma os artistas passam a se concentrar cada vez mais nas relações que suas obras irão criar, e não na forma como elas se apresentam (BOURRIAUD, 2011, p. 40). O fato de a arte relacional (a que prioriza a relação em função do produto) funcionar numa esfera

pouco tangível permitiu que diversas críticas fossem dirigidas a ela, alegando que a estética devesse ser abandonada e nenhuma arte desse tipo poderia ocupar museus sem ser contraditória em sua essência. Para explicar a incoerência dessas críticas, Bourriaud fala de ‘critério de coexistência’ (BOURRIAUD, 2011, p. 115). Quando contextualizado em relação à história da arte e ao valor político das formas, a questão da relação criada pelo artista é uma projeção do simbólico no real, ou seja, o valor político e social acompanha o valor estético. Negar esse valor transformaria a obra ou em utopia ou em propaganda, pois ela seria essencialmente engajamento sem forma.



*Figura 2 - Intervenção em fachada cega de um prédio em Berlim.
Fonte: acervo pessoal.*

Então, o caráter transgressor busca questionar essa sociedade burocrática de consumo dirigido, em que boa parte da população não se reconhece ou sequer conhece a forma de funcionamento em que se está inserida (LEFEBVRE, 2010, p. 99). A democracia é refletida pela atitude que a população tem com a cidade, portanto, se há opressão, há transgressão, inclusive na prática. O meio urbano, a medida que se desenvolve tendo como princípio o automóvel, cria lugares desintegrantes, ou seja, lugares que desfavorecem a casualidade dos encontros e permanências em prol de lugares de passagem, marcados por vias e fluxo contínuo. As intervenções podem funcionar como momentos de trocas e de encontros criados para integrar lugares desintegrantes, tanto do ponto de vista físico como do ponto de vista emocional (LEFEBVRE, 2010, p. 101). Elas criam espaços de pausa, tirando o foco do

“passar” e transferindo-o para o “estar”, dando a possibilidade de gerar espaços de encantamento, suspensão e desvio (TERÇA-NADA, CAMPBELL, 2011, p. 7).

O caráter transgressor, além de ser uma característica, é também uma motivação. Ele contribui para o espírito revolucionário de quem quer colaborar com a construção de uma nova realidade e questionar a existente. Ao reconhecer que existe uma ideologia dominante, a ideologia do capital que incentiva o consumismo individual, o artista tem a possibilidade de contestar esse sistema através de sua obra. E esse sistema cria não só uma separação ligada ao poder de aquisição, mas também uma separação social, que coloca as pessoas da rale³ em um patamar abaixo do restante, sem levar em conta a individualidade de cada um. Questionar essa realidade é transgredir o sistema vigente ideologicamente e concretamente⁴. Quando uma ação direta é transposta do domínio da ação social para a esfera da arte, o sujeito se engaja e se compromete com aquilo que quer e com aquilo pelo qual ele luta (TERÇA-NADA, CAMPBELL, 2011, p. 108).

As intervenções são portanto um reflexo das relações que as pessoas tem com a realidade. O espaço público apropriado é uma extensão do que ele representa para cada um que nele intervém. Ao intervir na cidade, o artista cria possibilidades de novos tipos de relações, tanto com outras pessoas, como com a própria cidade.

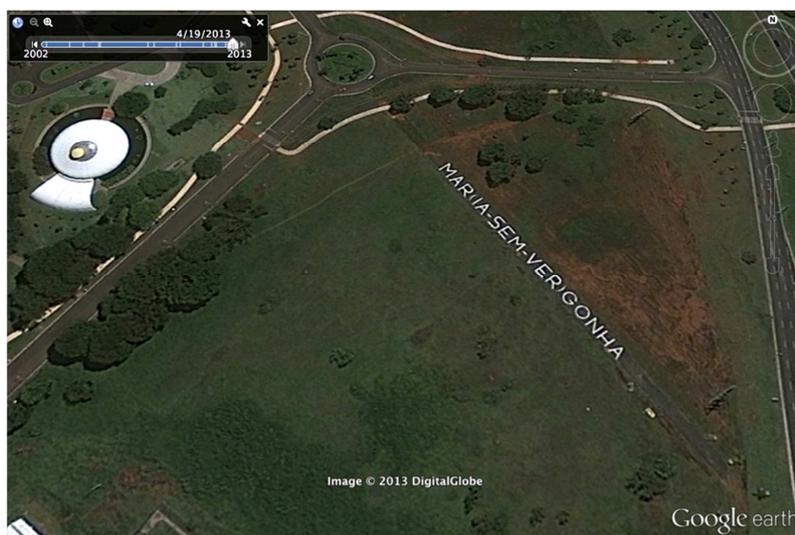


Figura 3 - Intervenção em pista fechada para veículos na Universidade de Brasília. Vista aérea. Fonte: Google Earth.

3 O termo “ralé” é usado por Jéssé Souza para designar a parcela da população que é discriminada não só por sua situação financeira, mas também pelo papel social que eles representam, são ditos incapazes.

4 Concretamente diz respeito a intervenções físicas em espaços públicos.

Cada indivíduo gera sua própria “forma” a partir do seu “ser”, que é sua maneira de se apresentar, de se dirigir e de se mostrar aos outros (BOURRIAUD, 2009, p. 27). Nossa “forma” é uma propriedade relacional que pode nos conectar a outras “formas”. Quando um encontro entre duas formas é duradouro, cria-se uma relação, um espaço de pausa e/ou mudança de direção. Na contemporaneidade a forma acaba perdendo sentido na medida em que deixa de ser um reflexo do ser e passa a ser um prolongamento do que se recebe pela mídia e pelas ferramentas de interação social. A arte busca então transgredir essa ideia vendida da forma e do visual padronizados pela mídia através das imagens, buscando criar novas formas de relação, criando novos vínculos e reconhecimentos.

Como essas relações podem partir da apropriação de espaços públicos e são um reflexo da relação das pessoas com a realidade, a arte pode ser uma maneira de dar voz à cidade, ou seja, uma maneira de se comunicar com as pessoas que não encontram espaço para isso nos meios mais populares de comunicação.

No caso do grafitti, que não é uma atividade legalizada e sua prática, quando não autorizada, pode levar à multa e até à prisão por dano ao patrimônio, caso a pessoa ou grupo seja pego em flagrante (Brasil. Lei 12.408, de 25 de maio de 2011), e também, por ser um ato muitas vezes rechaçado pela sociedade (principalmente pelo governo e a mídia), seus atores precisam lidar com situações de perigo - se colocam em risco e trasgridem os acordos sociais vigentes. Isso faz com que a motivação de quem realiza intervenções urbanas não seja aleatória. É necessário um preparo, um pensar o ato a ser realizado e um planejamento da ação.



*Figura 4 - We all find your place in this world.
Intervenção em fachada de casa em Porto.
Fonte: acervo pessoal.*

Ao utilizar as intervenções como forma de estimular transformações sociais, o artista pode inquietar as pessoas com a possibilidade de uma mudança positiva em suas vidas, transformando desejos em imagens que poderão relacionar-se com os observadores. Há várias maneiras de fazer isso, mas a que pode mais facilmente ser relacionada às intervenções, ao meu ver, é a ludicidade, que é o fator que mais estimula a união de ideias⁵. O caráter lúdico reúne as pessoas em torno de um conteúdo. Uma cultura, uma educação, uma formação e/ou uma informação tiram a sensação de tédio quando tem-se um caráter lúdico. E essa é uma das formas de estímulo que pode ser feita pelas intervenções, que assim tiram o observador da inércia e o levam a ação, através da meditação sobre o que foi percebido por ele. A ideologia dominante, representada pelo capitalismo de consumo dirigido, se sobrepõe a medida que não estimula a reflexão, cria uma falsa versão da realidade através de imagens midiáticas e estimula a busca por uma falsa ideia de vida bem sucedida. Ela pode ser questionada quando através de pequenas iniciativas revolucionárias feitas na prática, como essas intervenções, tenta-se romper um ciclo vicioso da manutenção de uma ordem imposta.

Pode-se então perceber que é com uma ferramenta lúdica que se agrega pessoas e transmite ideias, sem um ostensivo controle político e monetário, sem associação à pessoa que criou a intervenção e com interatividade direta com o observador. É na busca por uma ferramenta lúdica, que incentive a criatividade e a divulgação da arte ligada à cultura do lugar, que as intervenções podem ser compreendidas como efetivas ações de transformação social.

Esse fenômeno é descrito também pelos Situacionistas, “grupo que surge em 1957 e se mantém atuante até o início da década de 70, teve como uma de suas questões principais dar visibilidade à perda de um certo *caráter lúdico* nas cidades” (DIAS, 2007, p. 210), que sugerem que as cidades são a imagem daqueles que a controlam, e que são os artistas que possuem o privilégio de estimular a radical mudança social e impulsionar ideias no cotidiano (*Museum Of Contemporary Art San Diego*, 2011, p. 20).

ARTE E MÍDIA

Uma prática que é adotada tanto por alguns artistas quanto pela indústria do consumo material é a da repetição. É a ideia de que se você vê algo várias vezes, mesmo sem saber o

5 Nesse contexto da Street Art, os grafites, por exemplo, são intervenções que possuem uma grande capacidade de síntese (resumem significados a imagens), pois são símbolos criados para transmitir uma ideia de forma lúdica, para atrair a atenção dos observadores e gerar inquietação. Muitos deles partem da ideia de intervir de forma direta em espaços públicos, buscando uma auto-afirmação enquanto parte da sociedade e questionando o direito de expressão e o que está autorizado a ocupar esses espaços de grande visibilidade.

que é, aquilo irá ficar marcado em sua memória. Assim, alguns interventores criam símbolos que espalham por vários lugares de forma a disseminar sua marca ou ideia. A diferença substancial entre este tipo de intervenção e a feita pelas grandes empresas através das propagandas são as trocas proporcionadas e a abertura ao diálogo. As empresas tem capital para bancar o que o Estado cobra para tornar a propaganda algo aceitável e legalizado. No casos das intervenções artísticas, como não há venda de produto, não há acúmulo de capital, logo não há possibilidade de pagar pelo espaço, que contraditoriamente é um espaço público.

O caso do Brandalismo pode ser aqui citado para exemplificar as trocas que acontecem entre o observador e o espaço público:

“Qualquer anúncio num espaço público que não permite que você escolha se quer vê-lo ou não é seu. Ele lhe pertence. Você pode se apropriar dele, rearrumá-lo e reutilizá-lo. Pedir permissão para isso é como perguntar se você pode ficar com a pedra que alguém jogou na sua cabeça”. (Banksy, 2012, p. 196)



*Figura 5 - Love stories suck!.
Intervenção em outdoor em Berlim.
Fonte: acervo pessoal.*

Se a cidade faz uma contínua imposição aos seus cidadãos (deixando de lado as estruturas legais e financeiras e atendo-se ao campo visual e tátil), reinventá-la é reagir. Uma pichação, por exemplo, além de poder ser um tipo de reação, também pode ser uma afirmação de individualidade e liberdade, que pode inspirar a própria pessoa ou até outras a observar a cidade ou suas próprias vidas de uma nova forma.

O contexto cultural é determinante neste caso, pois para os pichadores (*O Pixo*, William Sernagiotto, 2009), suas intervenções são belas e legítimas, estão contestando o sistema e afirmando eles enquanto grupo reprimido e dito incapaz pela sociedade moderna. Eles sentem-se deslocados e utilizam sua arte como um direito de resposta a essa situação, para serem reconhecidos socialmente. A pichação é o esporte da periferia (*O Pixo*, William Sernagiotto, 2009), é a sua forma de comunicar-se com a cidade utilizando os muros, é uma demonstração de que há nessas ações um engajamento político que é feito através da ludicidade e da libertação envolvendo o ataque gera a adrenalina da transgressão física do espaço.

ARTE E MODERNIDADE

A noção de modernidade na qual a análise se baseia pode ser definida pela seguinte citação:

“(...)é a impossibilidade de permanecer fixo. Ser moderno significa estar em movimento. Não se resolve necessariamente estar em movimento – como não se resolve ser moderno. É-se colocado em movimento ao ser lançado na espécie de mundo dilacerado entre a beleza da visão e a feiúra da realidade – realidade que se enfeiou pela beleza da visão. Nesse mundo, todos os habitantes são nômades, mas nômades que perambulam a fim de se fixar. Além da curva, existe, deve existir, tem de existir uma terra hospitaleira em que se fixar, mas depois de cada curva surgem novas curvas, com novas frustrações e novas esperanças ainda não destroçadas.”
(BAUMAN, 1998, p. 92)

Analisando o contexto no qual se inserem os pichadores, temos a cultura contemporânea nascida na modernidade, como citada por Bauman, que é dominada por um modo de viver que gradualmente se tornou almejado. Essa cultura possui alguns símbolos, tais como: a família patriarcal, as roupas da moda, as cidades espetaculares, a viagem à Paris, o romance ideal, o celular de última geração, o carro próprio, a casa com quintal, o *status* etc, ou seja, a sociedade de consumo dirigido. A importância da emancipação dos indivíduos se tornou almejada por aqueles que idealizam uma sociedade mais igualitária. Porém, como Bourriaud explica (BOURRIAUD, 2009, p.84), a forma de prosseguir ante a modernidade seria emancipando as relações e proporcionando a comunicação inter-humana. Isso se reflete

também na forma de fazer arte, onde o público e a comunidade ganham papel cada vez mais central nas obras, deslocando a centralidade do objeto para o coletivo. Assim, o papel da pichação é o de emancipação e de busca por mais inserção social, onde o pichador ganha um papel central ao pichar uma parte de destaque no meio urbano, descolando o foco do que já é consolidado para a intervenção.

As cidades se tornaram o centro das trocas humanas com o adensamento dos centros urbanos a partir da revolução industrial. Como forma de organizar esse adensamento, o lugar das atividades que configuram as cidades passou a ser pré-determinado pelo Estado: habitações, comércios, indústrias, instituições e áreas públicas, tudo tem seu lugar e sua forma de ocupação definidos pelos planos diretores. A dinâmica dos grandes centros urbanos foi se desenvolvendo até o ponto em que tornou-se necessário pré-definir o encontro entre duas pessoas, pois imersos no caos urbano, encontros que possibilitam trocas passaram a se tornar cada vez mais raros. A rua foi aos poucos deixando de ser um lugar de encontro e passou a configurar um lugar de passagem, destinado principalmente ao tráfego, seja de automóveis, seja de pessoas. Ao mesmo tempo que se encontra uma quantidade enorme de pessoas todos os dias, e ao mesmo tempo em que se recebe uma quantidade massante de informações visuais, não sobra tempo para a apreciação do momento e a busca pelo sentido. Bourriaud discute a ideia de vínculo, como algo que é dotado de sentido e fundador do diálogo (BOURRIAUD, 2009, p. 21). A arte teria a função de estreitar os espaços, diminuindo as distâncias entre as relações e criando esses vínculos, que abririam margem para uma zona de comunicação de caráter contrária a que nos é imposta pela atual configuração destes grandes centros urbanos caóticos, desenvolvendo um projeto político pela problematização da esfera das relações.



*Figura 6 - Escultura em escada em Porto.
Fonte: acervo pessoal.*

A obra de arte, ao criar uma relação com o observador, faz surgir um vínculo de responsabilidade. A imagem é dita "imoral" quando nos coloca "onde não estávamos", criando um desconforto, tomando assim o lugar de uma imagem já existente (BOURRIAUD, 2009, p. 32). A forma numa imagem é apenas a representação do desejo, ou modelo de um mundo viável: produzir uma forma é criar condições de uma troca. Essa troca que a obra pode proporcionar surge a partir da relação criada e pode ser entendida como um contrato entre o espectador e o artista. A ideia de contrato, nas quais se baseiam as relações de trabalho na modernidade, surge da noção de que o tempo é uma forma de realizar trocas de produção. Com isso, a arte moderna (do século XX) questiona essa relação de produção, ora para desvirtuá-la, ora para negá-la. Bourriaud explica que como forma de transgredir essa ideia a arte propõe um esbajamento das forças produtivas, exaltando os gestos, a gratuidade e dilapidação das energias (BOURRIAUD, 2011, p. 15). Assim, a arte não pretende ser separada da vida, e sim criar pontos de passagem de uma para a outra, induzindo as pessoas de formas criativas a questionarem às normas impostas pela sociedade capitalista de consumo dirigido.

Dito isso, passamos a outro aspecto: o espacial. Como a função da arte passou a permear no campo das relações, houve a necessidade de também modificar sua inserção no espaço. Se antes havia discussões que ditavam quais eram as obras dignas de ocupar as

galerias e/ou museus, hoje essa realidade é outra. Os artistas passaram a buscar locais próprios, ou mais que isso, locais públicos e de grande visibilidade. Eles deixaram de priorizar os espaços de exposição e passaram a considerar a complexidade das redes de comunicação e produção para divulgar suas obras (BOURRIAUD, 2011, p. 171). Se por um lado a rua passou a ser um novo espaço a ser explorado pela *Street Art*, a *internet* aliou-se para ajudar no registro dessa arte efêmera. A rua e as redes de comunicação passaram a ser os principais locais para a difusão dessas obras. Se o artista busca atingir o espectador que está imerso em sua rotina, o local da obra precisa ser deslocado até onde seja possível realizar esse encontro, por isso a rua com o apoio do mundo virtual tornou-se o foco da *Street Art*.

Representado principalmente pelos grafites nas ruas e pelas fotografias das intervenções difundidas pela internet, o movimento artístico começou a inserir-se na esfera pública e modificar a ideia de que há um local próprio para a arte, mostrando uma infinidade de possibilidades artísticas em espaços urbanos. Quando Bourriaud afirma (BOURRIAUD, 2009, p. 43) que a arte desafia o rolo compressor imposto pela sociedade do espetáculo, ele quer dizer que essas pequenas formas de transgressão praticadas pelas comunidades de artistas podem ser muito mais significativas do que tentativas de revoluções sociais, pois essas seriam ilusórias. A arte de hoje se baseia na transformação de espaços concretos em espaços de suspensão ou troca que possibilitem relações, não em concretizar utopias (BOURRIAUD, 2009, p. 63).



Figura 7 - Intervenção no Muro de Berlim. Fonte: acervo pessoal.

CONCLUSÃO

A intervenção artística é uma resposta à cidade, ao espaço público e a tudo que o determina. É uma ação que pretende mudar, transformar e dar novos significados ao que é consolidado. É um chamado para que mais pessoas participem, pensem e se engajem, tanto na ideia que se quer passar com a intervenção, como no espaço que a engloba. O artista é o responsável por substituir o “promover/receber” (que diz respeito ao caráter extremamente visual promovido pela rede televisiva e pela mídia em geral) pelo “mostrar/ver” (que abre margem para novas interpretações e relações), buscando uma essência da imagem, marcada pela abertura do diálogo entre as formas (BOURRIAUD, 2009, p. 33). Esse “promover/receber” determina nossa cultura na medida em que não favorece trocas, incentiva a generalização das relações em diversos níveis e prioriza a existência individualista, descartando o senso de coletividade (BOURRIAUD, 2009, p. 117). Essas formas de relações (formas capitalistas de trocas, baseadas na ideia de contrato) só podem ser entendidas e combatidas com a criação de novos modos de relação (BOURRIAUD, 2009, p. 119).

Portanto, é pensando que a arte, “meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e idéias” (FISCHER, 1966, p. 17), e aqui particularmente a *Street Art*, que além disso possui caráter transformador e seus valores estão diretamente relacionados com o engajamento e a curiosidade intelectual, onde ela não pode ser determinada pelo mercado, pelo Estado ou qualquer forma de controle (KEPES, 1972, p. 63), possibilita lugares de comunicação que ajudam a democratizar a sociedade através da expressão artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANSKY. *Banksy: Guerra e Spray*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CAMPEBELL, Brígida; TERÇA-NADA!, Marcelo. *Intervalo, Respiro, Pequenos Deslocamentos: ações poéticas do poro*. São Paulo: Radical Livros, 2011.
- CREEDY, Jean. *O contexto social da Arte*. Zahar Editores, 1970.

- DIAS, J. M. M. “O grande jogo do porvir”: *a Internacional Situacionista e a idéia do jogo urbano*. Estudos e pesquisas em psicologia. UERJ, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 210-222, agosto de 2007.
- DUVIGNAUD, Jean; FISCHER, Ernst; GOLDMANN, Lucien; HAUSER, Arnold; LUKÁCS, Gyorgy; ROBBE-GRILLET, Alain. *Sociologia da Arte*. Zahar Editores, 1966.
- DEMPSEY, Amy. *Estilos, Escolas e Movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. 2a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- EXIT THROUGH THE GIFT SHOP. Banksy, Mr. Brainwash, Debora Guetta, Space Invader, 87 minutos, 2010, documentário.
- KEPES, Gyorgy. *Arte Privada e Arte Pública*. In: CREEDY, Jean. *O contexto social da arte*. 1a edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- LEFEBVRE, Henri. *O Direito à Cidade*. Editora Centauro, 2010.
- MAFFESOLI, M. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. 2a edição. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1998.
- MISCHE, Ann. *De estudantes a cidadãos: Redes de jovens e participação política*. Revista Brasileira de Educação, número 5 e 6, 1997.
- MONTANER, Josep Maria. *A modernidade superada: ensaios sobre arquitetura contemporânea*. 2a edição. São Paulo: G. Gili, 2012.
- PARRA, Eduardo Barbosa. *Zizek: Conceito de Ideologia e Aparelhos ideológicos*. Vol. 1, número 1, 2008. Disponível em: www.marilia.unesp.br/filogenese.
- PIXO. João Wainer e Roberto T. Oliveira. Produtora: Sindicato Paralelo Filmes, 61 minutos, 2009, documentário.
- RAMOS, C. M. A. *Grafite Pichação & CIA*. 1a edição. São Paulo: Annablume, 1994.
- STAHL, Johannes. *Street Art*. H.F.Ulmann, 2009.
- Viva la Revolución: A dialogue with the urban landscape*. Organização: Museum of Contemporary Art San Diego. MCASD, 2011.