

SORMANI DA SILVEIRA VASCONCELOS

INDIGNAÇÃO MAIOR QUE O MEDO

Brasília (DF)

2018

SORMANI DA SILVEIRA VASCONCELOS

INDIGNAÇÃO MAIOR QUE O MEDO

Trabalho de conclusão de curso de Teoria,
Crítica e História da Arte do Departamento de
Artes Visuais do Instituto de Artes da
Universidade de Brasília.
Orientador: Prof. Dr. Marcelo Mari

Brasília (DF)
2018

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio incondicional.

Aos amigos Ana Paula, Gabriel e João, pelas críticas, pelo suporte e pelas conversas mais inteligentes.

À Crisley, pelo registro das intervenções e presença constante nesse processo.

Ao professor Marcelo Mari, pela orientação, por me apresentar o Rizoma.net e por me incentivar a seguir por novos caminhos neste trabalho.

À professora Vera Pugliese, pela orientação na pesquisa sobre o artista Waldemar Cordeiro.

Ao professor Átila Regiani, pelas referências e por sempre nos instigar a sair da “caixa”.

Aos professores-artistas mais incríveis: Júlia Milward e Gê Orthof, pelas críticas e sugestões.

Qual é a relação entre a política e a arte?

A. A arte é uma arma política.

B. A arte não tem nada a ver com a política.

C. A arte serve ao imperialismo.

D. A arte serve à revolução.

*E. A relação entre a política e a arte não é
nenhuma dessas coisas, algumas
dessas coisas, todas essas coisas.*

Carl Andre, 1969

Sumário

I. Introdução.....	6
II. Reparos	13
III. “Viva Maria. Lembrança de ...”	43
IV. “Para não esquecer... Resista!”	56
CONCLUSÃO	75
BIBLIOGRAFIA.....	77

I. Introdução

31 de março de 1964. Um golpe civil-militar é deflagrado e destitui o governo legalmente constituído do presidente João Goulart.

31 de agosto de 2016. Aprovado no Senado o *impeachment* da Presidenta Dilma Rousseff, legitimamente eleita pelo voto popular, num processo irregular arquitetado por grupos econômicos de mídia e setores da oposição que haviam perdido a eleição. Num contexto pós golpe, a arte se vê ameaçada pela censura e, curiosamente, as artes plásticas são o alvo – diferentemente dos anos iniciais após o golpe de 1964, quando o teatro e a música foram o destino primeiro da censura pelo alcance maior que tinham junto ao público. Por pressão de grupos ligados principalmente a igrejas e movimentos liberais, uma exposição foi fechada em Porto Alegre (RS), a mesma exposição foi proibida de ser reaberta pela Prefeitura do Rio de Janeiro (RJ), exposições foram ameaçadas de fechamento em Belo Horizonte (MG) e outras cidades, artistas e curadores foram intimados a depor e a prestar esclarecimentos sobre performances e obras expostas¹. Num momento que ainda vivemos uma democracia, onde a liberdade de expressão é garantida como direito fundamental.

¹ A exposição “Queermuseu — Cartografias da diferença na arte brasileira” foi aberta em 15 de agosto de 2017 em Porto Alegre (RS), e deveria ficar em cartaz até o dia 08 de outubro de 2017, mas foi fechada pelo Santander, que promovia a exposição, em 10 de setembro de 2017 após pressão de grupos religiosos e do Movimento Brasil Livre. Em Belo Horizonte, a exposição “Faça você mesmo sua Capela Sistina”, do artista já falecido Pedro Moraleida, aberta em 01 de setembro de 2017 no Palácio das Artes em Belo Horizonte (MG), sofreu ameaça de fechamento pelo deputado estadual João Leite (PSDB) e pelo vereador Jair de Gregório (PP), mas não conseguiram lograr êxito, permanecendo em cartaz até a data prevista do fechamento. Em Campo Grande (MS), a obra “Pedofilia” da artista Alessandra Cunha, foi retirada da exposição “Cadafalso” em 14 de setembro de 2017, por pressão de deputados estaduais que alegavam apologia à pedofilia. Em 29 de setembro de 2017, o artista Wagner Schwartz teve que se defender da acusação de que sua performance, “La bête”, realizada na abertura da Mostra Panorama da Arte Brasileira no Museu de Arte Moderna de São Paulo, fazia apologia à pedofilia, após uma criança, acompanhada da mãe, ter tocado seu corpo nu (mão e canela).

Nestes períodos, qual o posicionamento dos artistas? Pensar uma produção preocupada com o contexto em que a obra é feita? Ou de neutralidade?

O artista plástico Waldemar Cordeiro defendia que os artistas deviam se posicionar frente ao contexto político-social em que viviam. Com a ditadura militar instaurada após o golpe, ele entendia que era urgente a produção de outros discursos que dessem sentido à nova realidade.

Segundo o artista (CORDEIRO, 2014, p. 396):

a arte moderna, depois de um período sintático (relação formal entre signos) e de um período – mais recente – pragmático (relação dos signos com o interprete), inaugura um período semântico (relação de signo com as coisas).

No ano de 2016, em pesquisa para um projeto de iniciação científica sob orientação da Prof.^a Dr.^a Vera Pugliese, tive contato com a produção do artista Waldemar Cordeiro, que até aquele momento se resumia, para mim, como o teórico e líder do grupo de artistas concretos paulistas e pioneiro da arte eletrônica no Brasil.

Os trabalhos de Cordeiro passaram a questionar a situação política da época, incorporando novos materiais, como objetos industrializados e imagens de jornais e revistas. Para ele, o uso desses materiais criava um tipo de realismo baseado na vida urbana. Ainda em 1964, iniciou a produção dos popcretos, que se caracterizavam pela montagem de obras compostas de objetos ou parte de objetos do dia-a-dia, assumidos como signos qualificados de uma estrutura (obra/objeto), comprometida com o contexto sociocultural em que foram produzidas. Para Fernando Cocchiarale (2014, p. 363),

os nomes dados aos primeiros popcretos, tornaram-nos ícones críticos da crescente interferência da ditadura na vida pública e privada dos brasileiros, da recente privação de informação pela censura, da frustração de demandas e expectativas sociais, do cerceamento dos direitos individuais e civis etc. – Jornal (1964), Popcreto Para Um Pop- Crítico (1964), Contramão (1964), Liberdade (1964), Contra os Urubus da Arte Concreta Histórica (1964), Tudo Consumido (1964).

Segundo Hélio Oiticica (OITICICA, 1986), as principais demandas artísticas do período eram: a vontade construtiva; a tendência ao objeto; a participação do espectador e a tomada de posição política, social e ética. Os popcretos responderiam a todas elas. Para Reis (2005, p. 101),

os popcretos afirmavam a urgência da reorientação do concretismo em direção ao contexto histórico e social daquele momento - deslocar a pesquisa do estudo racional do comportamento diante de fenômenos óticos para o do comportamento diante de fatos visíveis carregados de intencionalidade e significação dentro de contextos histórico-sociais - e a vontade de inserção numa ordem do tempo mais próximo da história.

Waldemar Cordeiro participa das exposições Opinião 65 e 66 e organiza as mostras Propostas 65 e 66 – que tinham a pretensão de aprofundar o entendimento acerca da produção artística nas condições sociais e políticas do Brasil naquele momento. Em abril de 1967, é, junto com o crítico de arte Mário Barata e o artista plástico Hélio Oiticica, um dos articuladores conceituais da exposição Nova Objetividade Brasileira. A discussão colocada pela presença do objeto na exposição, assim como a chamada volta à figuração e a questão do realismo, ambas ligadas à movimentação da arte Pop e do Novo Realismo, estabeleceram o posicionamento dos artistas em relação à experimentação artística e a um comprometimento social e político.

Com o Ato Institucional N.º5 (AI-5), editado pelo presidente militar Artur da Costa e Silva em 13 dezembro de 1968, há um aumento da repressão e censura. Não havia mais a vocação de transformação pela racionalidade, como apontado pela Nova Objetividade Brasileira e o programa de uma arte experimental de vanguarda engajada foi se enfraquecendo.

Nas exposições Opinião 65, Opinião 66, Propostas 65 e 66 e Nova Objetividade Brasileira, observou-se uma sintonia entre o comprometimento social e político e as pesquisas poéticas e as proposições das exposições. A arte de vanguarda foi utilizada, por alguns artistas, entre eles Waldemar Cordeiro, como um instrumento de luta, mesmo que sua eficácia como transformadora da realidade apresentasse limites, limites que foram vistos por alguns como oportunidade, aproveitando um campo que os censores entendiam pouco e utilizando como espaço possível para a manifestação e para um posicionamento crítico frente à realidade. Os popcretos responderam à necessidade de Cordeiro de se posicionar politicamente contra o regime.

Pensar a arte com uma intenção de participação ou posicionamento político despertou meu interesse em conhecer práticas de outros artistas e coletivos e, nestas pesquisas, levou-me a conhecer o histórico do site da internet Rizoma.net.

O Rizoma.net foi um importante site que abrigava vasto acervo de artigos e textos sobre arte, filosofia, antropologia, psicanálise e outras manifestações, provocando novas reflexões sobre diversos assuntos. Tinha como editores Ricardo Rosas e Marcus Salgado. O site ficou no ar entre 2000 e 2007, quando do falecimento de Ricardo Rosas, e depois de 2007 a 2009. Foi referência na internet por divulgar, traduzir e produzir textos de assuntos como software livre, copyleft, Situacionismo,

vanguarda punk, etc., e inúmeros textos sobre ativismo, cibercultura e intervenção urbana.

No texto de apresentação, os editores esclareciam que o motivo de tantos nomes estranhos que formavam as seções/rizomas do site era uma intenção de fazer uma reengenharia conceitual:

mas de que se trata uma "reengenharia conceitual"? Trata-se sobretudo de reformular conceitos, dar nova luz a palavras que de tão usadas acabam por perder muito de seu sentido original. Dizer "Esquizofonia" em vez de "Música" não é uma simples intenção poética. A poesia não está de maneira alguma excluída, mas o objetivo aqui é muito mais engendrar novos ângulos sobre as coisas tratadas do que se reduzir a uma definição meramente didática. Daí igualmente a variedade caleidoscópica dos textos tratando de um mesmo assunto nas seções/rizomas. Não se reduzir a uma só visão, virar os ângulos de observação, descobrir novas percepções. Fazer pensar.

Eles também não escondiam o anseio de mudar as coisas, as regras do jogo. O navegar pelo Rizoma.net funcionaria como um jogo, onde o leitor, à medida que leria os textos, interligaria os pontos, faria suas próprias conexões e colocaria a "máquina conceitual para funcionar e interligar tudo". A narrativa estaria estruturada na concepção de rizoma de Gilles Deleuze e Felix Guattari, um sistema de raízes tuberculares onde qualquer ponto pode estar conectado a qualquer outro ponto, e deve ser feito. Para Deleuze e Guattari (1995, p. 35),

um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e... e..." Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser.

O entendimento do "rizoma" é de um sistema aberto, onde os conceitos são relacionados às circunstâncias e não mais às essências. Os conceitos não são dados prontos, eles não existem, é preciso inventá-los.

Entre os interesses do Rizoma.net estavam as práticas de coletivos como a Internacional Situacionista e o *Critical Art Ensemble (CAE)*² e a criação de um espaço de discussão sobre a movimentação autônoma, política e contracultural que estava ocorrendo à época. O Rizoma.net foi uma das principais produções brasileiras da

² Criado nos Estados Unidos, em 1987, tem como proposta básica desenvolver um trabalho que faça convergir, no mesmo campo de ação, a arte, a crítica, a tecnologia e o ativismo político. É formado por cinco artistas das mais diversas áreas como cinema, fotografia, arte eletrônica, teoria da arte e performance. Não há um centro localizável, um cérebro de comando que define as ações dos artistas ativistas do CAE. O movimento de contestação ao capitalismo contemporâneo ocorre em rede, numa estrutura difusa, sempre disposto a atacar os processos eletrônicos do poder quando menos se espera. O CAE entende que o modelo de distribuição do poder estruturado de forma fluida e rizomática foi reinventado pelo poder do capitalismo contemporâneo.

movimentação político-cultural ocorrida naquele momento e ajudou a ampliar uma rede de sites e iniciativas independentes que surgiram entre 2000 e 2003. O site ficou no ar sem qualquer relação com empresa de comunicação, anúncios publicitários ou controle de informação. Propunham uma nova maneira de pensar o mundo e rever conceitos, estimulando uma contracultura eletrônica no país. Segundo Mesquita (2008, p.33),

desde seu início, Rizoma se estabeleceu como um importante campo de publicação sobre a atuação dos coletivos de arte brasileiros, grupos de mídia tática e estratégias ativistas. A importância e o desafio do site Rizoma em publicar textos sobre as práticas artísticas coletivas no Brasil está muito menos em criar uma nova forma de “crítica de arte” sobre esta produção, mas de fazer reverberar um pensamento teórico e prático permanente.

Essas características seriam provenientes tanto dos movimentos de contracultura dos anos 60 quanto das vanguardas europeias, que preconizavam a fusão entre arte e vida e a desinstitucionalização da arte. Sobre a fusão entre arte e vida, Ricardo Rosas afirmava que ela “não nulifica o estético”, antes o fortalece e reinventa. Exatamente porque nessa fusão o que morre é a tradicional noção da genialidade do artista para dar lugar a um processo criativo onde o artista seria um “pensador, um criador de estratégias de ação, um arquiteto de atos que vão reverberar”. Nesse sentido, o artista perde o “monopólio” da criação no contexto dessas obras/ações que seriam a só tempo, arte e pensamento, táticas conceituais.

Outras características destes movimentos de ativismo seriam os trabalhos colaborativos. O trabalho colaborativo no campo da arte não é novo - tanto na forma dos chamados “coletivos” de artistas ou associações, pelo menos desde o início das vanguardas europeias se tem notícia de organizações desse tipo³. Algumas proposições coletivas tem um caráter nitidamente político, operando na fronteira entre arte e ativismo. Entre os coletivos brasileiros havia um interesse em questionar comportamentos, transgredir códigos de urbanidade e introduzir novos atos estéticos, que os motivavam a se posicionar criticamente em relação ao circuito artístico e a reagir ocupando os espaços das cidades como um “lugar praticado”, no conceito de Michel de Certeau (1998, p. 201 – 203). Nesse sentido, a intervenção urbana ofereceria um pouco mais das intenções que estariam em falta em muitos projetos de

³ Como por exemplo o Construtivismo Russo, liderado por Vladimir Tátlin. Propunham uma atuação coletiva e uma arte a serviço da Revolução. O Construtivismo buscava intervir de modo concreto na vida das pessoas a partir de uma inserção prática diretamente útil à sociedade. A proposta era “*fabricar coisas para a vida do povo, como antes [se] fabricava para o luxo dos ricos*”: casas, roupas, móveis, livros, objetos de uso e de decoração (ARGAN, 1992: 326).

arte pública: “espontaneidade, diálogo com o local, quebra do protocolo ‘sério’ da arte convencional, participação do público, temporalidade volátil, ênfase nas sensações e interpretação e não na ‘monumentalidade’”. Ainda sobre as intervenções urbanas, Ricardo Rosas indicava que este tipo de intervenção artística possui uma singularidade diferente dos movimentos artísticos modernos, pois,

(...) viola códigos de arte, não apenas, como faziam seus antecessores, por uma migração de linguagem para outros suportes, mas através de ações de pura desobediência civil de vandalismo da cultura massificada da publicidade, de signos institucionais da cultura ou da arte estabelecida; da sabotagem; da prática indiscriminada do plágio, da dissolução da autoria em nomes coletivos (múltiplos); do boicote ao mercado através de “greves de arte”; e até, numa recuperação de hábitos tipicamente sessentistas, rompimentos absolutos de barreiras entre o artista e o público numa inserção total (algumas vezes despercebida) no cotidiano. Que muitas dessas ações se confundam com ativismo, na sua acepção mais literal, não é de forma alguma gratuito, mas tampouco serve como baliza para definições etiquetáveis a serem postas nas prateleiras do supermercado das artes. (ROSAS, Artefato, p. 11)

Entre as experiências compartilhadas pelo site, citam a ação do grupo Experiência Imersiva Ambiental (EIA) realizada em junho de 2005 em São Paulo. Aproximadamente 50 pessoas se reuniram para debater sobre a paisagem urbana. Em vez de conferências ou palestras, o grupo propôs criar intervenções tendo como suporte as placas de material publicitário de construtoras, que se espalham nos finais de semana pela cidade (figura 1). Segundo Eduardo Verderame, membro do EIA,

essas intervenções instigam a opinião pública, inserindo na realidade uma quebra, uma ruga, algo que possa agregar sentido, levar a questão adiante. [...] As intervenções, pelo humor ou mesmo enfrentamento, vão destacando um espírito de embate com as regras sociais. Sem essa confrontação com o real, o trabalho se perde no meio de tantas informações. As intervenções são importantes para levantar questões, fazer com que elas sejam discutidas e tenham sequência. (BRASILINO, Artefato, p. 90).

Para Floriana Breyer, membro do EIA, as intervenções urbanas também questionam a lógica de mercado que vem controlando o meio artístico. Segundo ela, as expressões procuram criar elementos efêmeros, que não podem ser vendidos. “Com as intervenções, temos uma forma de atingir pessoas que normalmente não teriam contato com a arte – criamos situações na vida de cada um”. (BRASILINO, Artefato, p. 90)

O Rizoma.net estabelecia um pensamento não linear e múltiplo, um nomadismo de resistência que se conectava a inúmeros outros pontos, possibilidades e ideias.



Figura 1 - Ação do grupo Experiência Imersiva Ambiental (EIA) realizada em junho de 2005 em São Paulo. Fonte: acervo do site Rizoma.net..

Essas inquietações me motivaram a buscar uma produção artística que pensasse a relação entre arte e política e o contexto atual. Nesta pesquisa, destaco três obras minhas produzidas entre 2016 e 2017:

- Série Reparos (2017): intervenção urbana - substituição de três placas indicativas em Brasília;
- Viva Maria. Lembrança de... (2017): objeto criado a partir da obra Viva Maria (Waldemar Cordeiro, 1966);
- Para não esquecer... Resista! (2016): vídeo com registro de intervenção (lambe-lambe) realizada em passagem subterrânea da Asa Sul em Brasília e inserção de outros vídeos baixados do aplicativo Youtube.

A produção destas me instigou a questionar como uma arte política se efetiva. Toda arte política compreende uma política das artes? Como se dá a inserção desta produção no circuito das artes? Proposições artísticas como ato político: arte engajada? Arte militante? No presente trabalho me proponho a tentar responder estes questionamentos...

II. Reparos

Brasília. Tenho uma relação de sedentário com a cidade, na definição de Deleuze (1997, p. 42) – mediatizada por um regime de propriedade. Ou, segundo Michel Maffesoli (2001, p. 103), uma relação de pertencimento, pertencimento pela propriedade, conhecimento e conformidade com o local onde habito – parado, controlado, reforçando a lógica do controle sobre o sedentário. Não havia necessidade de mudar. Era cômodo.

Há alguns anos, surgiu a vontade de ocupar a cidade, de me movimentar. Conhecer além dos caminhos do dia-a-dia. Atravessar as superquadras não nos caminhos pré-determinados pelas calçadas ou por outros caminhantes. Sair da margem. Atravessar os pilotis. Ultrapassar as barreiras que tentavam dificultar o acesso: salões de festas, bicicletários, grades, cercas vivas, pneus. Enfrentar o olhar ameaçador dos que se consideram proprietários daquele espaço. Nunca houve impedimento, somente estranhamento - fora os moradores, é raro que outras pessoas realizem estes trajetos ou só o fazem ocasionalmente. A disposição dos blocos e a existência de barreiras assustam e não convidam a ocupar o que foi pensado para. Passei a registrar o que me interessava: fotografias dos azulejos preservados ainda em alguns prédios e das intervenções urbanas: grafite, lambes, pichações. Caminhadas diurnas e semanais pelos espaços da cidade. Superquadras, áreas setorizadas, gramados, espaços vazios. Observar. Passar a olhar a cidade com outros olhos. Perceber diferenças no que parecia igual.

A experiência me aproximava da cidade. Ela agora me pertencia, não pela propriedade, mas pela troca, pelo conhecimento de outros espaços e da nova relação que eu criava. Estava no mesmo lugar, mas via com outros olhos. Sentia necessidade de oferecer algo. Surgiram as intervenções: *stencils* e lambes. Cada intervenção como uma marca, uma troca com a cidade e com os passantes daqueles locais. Uma

reflexão, um alento, um questionamento. Talvez elas nem sejam visíveis para a maioria. Maioria que só caminha. Com as intervenções, surgia um novo modo de habitar, ocupar a cidade. É possível ressignificar o espaço urbano?

Em 8 de dezembro de 2011, o artista plástico Eduardo Srur⁴ lançou, com a colaboração de dezenas de pessoas, 360 boias salva-vidas no espelho d'água em frente ao Congresso Nacional (figura 2). As boias eram numeradas e tinham inscrito a frase “A arte salva”, com a intenção de mostrar a arte como possibilidade de salvamento e resgate de uma consciência social. A imagem desta ação e a repercussão foram marcantes para mim. As intervenções do artista chamam atenção para questões ambientais e do cotidiano das grandes cidades (poluição, mobilidade urbana, moradia), e ampliam a proximidade da arte na vida das pessoas. O contato com trabalhos de artistas como Eduardo Srur reforçavam meu interesse em ocupar a cidade. No meu caso, questionar o contexto político era um motivador.



Figura 2 - Intervenção A Arte Salva. Fonte: <http://www.eduardosrur.com.br/>.

Assim, pensar a ocupação dos espaços públicos sempre foi o meu primeiro estímulo nas disciplinas ‘práticas’ da graduação em Teoria, Crítica e História da Arte.

⁴ Eduardo Srur vive e trabalha em São Paulo. Estudou na Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). No início dos anos 2000, começa a pesquisa e o uso do espaço público para desenvolver instalações com novos materiais e diferentes linguagens visuais, abrindo caminho para a produção experimental das intervenções urbanas.

Num trabalho com colegas do curso, criamos o Coletivo Presente⁵, que inicialmente se propunha a realizar intervenções com a intenção de criar uma ‘memória poética’ sobre os crimes de Brasília. As intervenções iniciais aconteceriam dentro da Universidade de Brasília e trariam a memória dos assassinatos da menina Ana Lúcia (figura 5), em 1973, e da estudante Louise Ribeiro (figura 3), em 2016; da invasão da UnB pela repressão militar em agosto de 1968 (figura 4); e da morte dos trabalhadores Expedito Xavier Gomes e Gedelmar Marques, soterrados em acidente durante a construção do auditório da Faculdade de Educação – FE/UnB, auditório que tem o nome “Dois Candangos” em homenagem a eles. As intervenções foram realizadas em junho de 2017.

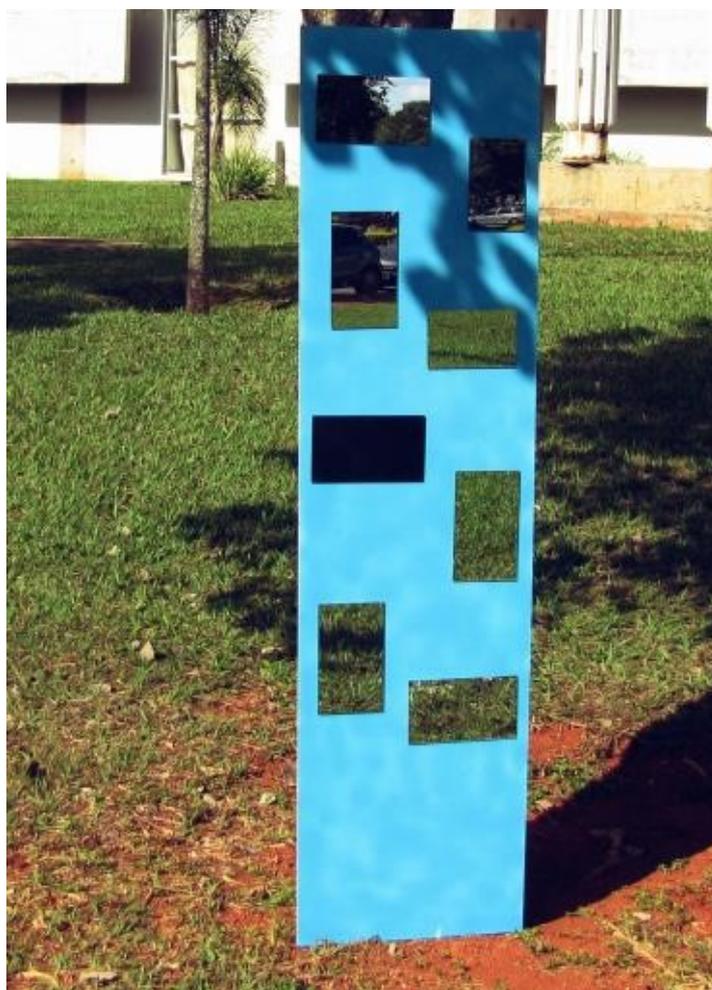


Figura 3 - Intervenção em frente ao instituto de Biologia da UnB. Acervo pessoal.

⁵ O Coletivo Presente foi formado em junho de 2017 pelos estudantes do curso de graduação em Teoria, Crítica e História da Arte: Ana Paula Barbosa, Fernanda Coura, Fernanda Gomes, Maria Eduarda Duarte, Paulo Lannes, Raissa Lopes, Sarah de Melo e Sormani Vasconcelos. Os registros das intervenções são publicadas no perfil da rede social Instagram @coletivopresente e no site <https://coletivopresente.wordpress.com/>.



Figura 4 - Intervenção em frente à Biblioteca da UnB. Acervo Pessoal.



Figura 5 - Intervenção próxima ao Centro Olímpico da UnB. Acervo Pessoal.

Eu desconhecia, até então, a história da morte dos trabalhadores e acreditava que o nome “Dois Candangos”, dado ao auditório da FE/UnB, fazia referência aos candangos da construção da capital, como a escultura Os Guerreiros, de Bruno Giorgi, na Praça dos Três Poderes. Em conversa com alguns estudantes, a história da morte deles é desconhecida e a referência do nome é sempre ao monumento ou aos candangos em geral. Dentro do auditório, há uma placa, de 1999, indicando a

homenagem. A falta de conhecimento da história e o nome do auditório ser genérico me incomodava.

No segundo semestre de 2017, cursei a disciplina Teoria e História da Arte e da Imagem no Espaço e no Tempo 2 (THAIET 2), ministrada pelos professores Geraldo Orthof e Júlia Milward, cujo programa previa a leitura e discussão de textos sobre a relação entre a bi e a tridimensionalidade a partir dos anos 1960, e criação de obras a partir destas. Num dos módulos da disciplina, a leitura de um artigo da artista Regina de Paula me fez pensar a possibilidade de alterar a paisagem de alguns locais. No texto, ela cita uma passagem de Freud (1919, p. 277): “Quanto mais orientada a pessoa está, no seu ambiente, menos prontamente terá a impressão de algo estranho em relação aos objetos e eventos nesse ambiente” (apud PAULA, 2015, p. 53).

A partir destas leituras, de experiências compartilhadas no site Rizoma.net, do histórico dos Situacionistas na década de 1960 e de conhecimento de algumas práticas de coletivos artísticos, pensei em “reparar” algumas placas indicativas em Brasília. A ideia era alterar o texto das placas oficiais da cidade, criadas pelo arquiteto Danilo Barbosa e equipe na década de 1970, utilizando as mesmas cores e fontes padrões.

Os estudos para o projeto de sinalização de Brasília aconteceram entre outubro de 1975 a dezembro de 1976, e foi implantando entre janeiro de 1977 a junho de 1978. A fonte escolhida foi a Helvética, de procedência suíça, criada em 1957 por Max Miedinger e Edouard Hoffman. As cores seguiram a regulamentação do manual interamericano de sinalização, escrito e constituído pela Organização das Nações Unidas em 1967, com objetivo de garantir, aos países, referência de nomenclatura e sinais que pudessem vir a fazer parte de um sistema viário. A cor marrom destacaria um elemento turístico, a verde um elemento direcional e a azul um elemento de identificação local.

A primeira placa escolhida por mim a ser reparada seria a do Auditório Dois Candangos da FE/UnB. Alteraria o nome para Expedito e Gedelmar, nomeando o espaço em homenagem a eles. Além desta, a ideia inicial era alterar outras quatro placas da cidade: Palácio do Planalto, Supremo Tribunal Federal, Congresso Nacional e Catedral Metropolitana de Brasília. O desafio era pensar como executar a ação e conseguir fazer o registro da alteração antes de alguma interferência policial. O primeiro passo foi ir aos locais para medir as placas e pensar a melhor forma e materiais para a mudança das placas. Eu queria que os passante dos locais, ao

notarem o novo texto, questionassem o motivo da alteração e buscassem refletir sobre. Nesta primeira visita, eu descartei alterar as do Palácio do Planalto e Supremo pela dificuldade que teria no acesso, desisti da do Congresso Nacional pois próximo à placa principal sempre havia uma viatura da polícia militar, e a da Catedral em função do tamanho da placa (nos preparativos para a Copa do Mundo de 2014, as placas receberam a tradução em inglês, aumentando a largura delas). Em substituição, escolhi alterar a do Museu da República e a da Alameda dos Estados, que fica em frente ao Congresso Nacional e caberia no registro fotográfico como se fosse a da sede do poder legislativo pela proximidade do local. Todas as placas escolhidas têm o comprimento de 2,25m e largura variável entre 0,45m e 0,90m. Eu precisava usar um material que fosse de fácil aplicação e com as mesmas cores das placas originais. Optei pelo vinil adesivo, mas sabia que talvez a aplicação direta do vinil nas placas não funcionasse, primeiro pelo tempo que eu gastaria para e depois por não ter certeza de que esse material se adequaria bem ao metal das placas (temperatura, sujeira). A opção foi montar placas em tamanhos idênticos aos originais em papel cartão e cobrir com vinil dentro do padrão das cores e fontes – na aplicação eu precisaria apenas ‘grudar’ a nova placa sobre a original.

Definida a forma de alteração, o passo agora seria escolher qual o texto desses ‘reparos’. Eu queria que fizessem referência ao contexto atual: haviam graves denúncias sobre políticos que haviam apoiado o impeachment da Presidenta Dilma Rousseff, incluído nestas o presidente Michel Temer; denúncias pela Procuradoria Geral da República (PGR), vídeos e áudios de conversas telefônicas que confirmavam o acordo para a destituição da presidenta eleita democraticamente. Além do campo político, aconteceram episódios recentes de censura às artes, lideradas pelo Movimento Brasil Livre (MBL) e por igrejas evangélicas: fechamento da exposição Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira, no Santander Cultural, em Porto Alegre, com alegação de que obras faziam apologia à pedofilia e à zoofilia; a tentativa de levar a mesma exposição Queermuseu para o Museu de Arte do Rio foi impedida pelo prefeito Marcelo Crivella, membro de uma igreja evangélica; em Campo Grande (MS), a polícia recolheu uma tela exposta no Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul, acusando de fazer apologia à pedofilia; performance do coreógrafo Wagner Schwartz, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, foi vítima de uma campanha difamatória, por alegarem novamente apologia à pedofilia, contra o artista e contra a instituição; entre outras situações. Como a ideia era manter o padrão

de fonte original, eu precisaria adequar o texto ao tamanho das placas, o que me obrigava a escolher textos curtos. O pensamento inicial foi alterar o nome dos edifícios, escolhendo algo humorado e crítico. Como queria que fosse direto e impactante, desisti do humor e pensei em frases que não dessem nenhuma possibilidade de interpretação diferente de uma crítica. O humor, independente do que escolhesse, já estaria presente na ação pelo 'inacreditável' que ela poderia parecer. Para a placa do Museu da República Honestino Guimarães, eram necessárias duas frases curtas: a primeira escolhida foi "a arte é o que resiste" retirada de uma citação de Gilles Deleuze, "a arte é o que resiste: ela resiste à morte, à servidão, à infâmia, à vergonha" (DELEUZE, 1992, p. 215); para a segunda optei por "censura nunca mais", mesmo muito vinculada ao período da anistia, caberia ao momento atual. No meu planejamento, eu faria a mudança das placas em um domingo, precisamente o dia 15/10/2017. Nesta semana, aconteceria a votação, pela Comissão de Constituição e Justiça do Congresso Nacional, da segunda denúncia criminal da PGR contra o Presidente Michel Temer. Pensando na ocasião, optei por colocar na placa parte das denúncias da PGR: "Formação de Quadrilha" e "Corrupção Ativa", complementando a placa com trecho do áudio da conversa vazada entre o senador Romero Jucá e Sérgio Machado, então presidente da Transpetro (processadora de gás natural pertencente à Petrobrás), em que arquitetavam o impeachment da Presidenta Dilma: "o (um) grande acordo nacional".

Segundo BARJA (Artefato, p. 311),

O lugar pensado como suporte e o interator da ação artística pressupõem o pensar a cidade em toda sua complexidade, sua história, sua lógica socioespacial e sua geografia física e humana, postas em consonância com os elementos e fundamentos conceituais para a elaboração de um projeto artístico de intervenção urbana. Pode-se, de certa forma, também considerar esse suporte/cidade, ou um determinado lugar, como um receptor não-fixo e não-passivo, mas variável e de caráter transitório, um multiplicador capaz de trazer ao projeto de intervenção um alto grau de visibilidade e interatividade com seus componentes espaciais e humanos, tendo-se em conta elementos primordiais como: os indivíduos, o fluxo urbano coletivo, o trânsito, a arquitetura, a paisagem, o clima, a cultura e os demais fenômenos ocorrentes nesse espaço público onde tal intervenção se inscreve.

[...]

Entender a cidade, seus atores e seus equipamentos públicos como um meio e suporte flexível e também um lugar predestinado a esse modelo de arte é pensar e querer dar conta de uma determinada sociedade e de seus possíveis. Intervir é interagir, causar reações diretas ou indiretas, em síntese, é tornar uma obra interrelacional com o seu meio, por mais complexo que seja, considerando-se o seu contexto histórico, sociopolítico e cultural.

Com as placas já produzidas e dia da intervenção definido, tinha que pensar o melhor horário para execução. Não queria que a ação chamasse atenção, então desisti de fazer em horários de menor circulação de pessoas: noite ou madrugada. Optei por fazer no meio da tarde e convidei uma amiga, Crisley Elias, para fazer os registros fotográficos. As novas placas eu colaria com uma fita adesiva de fixação forte, mas que pudesse ser retirada com facilidade em caso de ação da PM. Pararíamos o carro próximo dos locais e, enquanto eu fazia a mudança, ela registraria a ação com alguma distância.



Figura 6 - Auditório Dois Candangos. Acervo pessoal.

Iniciamos às 14h no Auditório Dois Candangos – havia apenas um vigilante terceirizado e não houve dificuldade para a troca da placa (figura 6). Seguimos para o

Museu da República que, em função do calor e forte sol, tinha pequena circulação de pessoas na área externa (figura 7), e depois para a Alameda dos Estados (figura 8). Lá, haviam grupos próximos no Palácio Itamaraty e uma taxista estacionada ao lado da placa que, mesmo surpresa com a ação, concordou com a mudança e fez seu registro fotográfico no mesmo momento. Nas duas primeiras alterações saímos imediatamente do local; na terceira, ficamos observando o movimento das pessoas e o susto e perplexidade delas quando viam o descrito na placa. Era quase automático o registro com o aparelho celular em selfies ou somente da placa (figuras 8, 9 e 10).



Figura 7 - Museu da República. Acervo Pessoal.

Inicialmente eu acreditava que elas passariam quase despercebidas, pois como seguiam o padrão das placas anteriores, iriam se inserir na paisagem comum e não

seriam notadas pelos caminhantes ou motoristas. Mas a escolha do domingo, fez com que pessoas diferentes de um dia útil normal circulassem pelo local, e por não ser para eles uma paisagem corriqueira, acabaram notando os novos textos – fato que não aconteceu com a do auditório Dois Candangos, pois está localizada em lugar não turístico, que tem como maioria dos passantes membros da UnB.



Figura 8 - Congresso Nacional. Acervo Pessoal.

Observando o movimento de surpresa das pessoas e do potencial de alcance que aquilo poderia ter, resolvi usar de uma das ações propostas pelo Rizoma.net, usar a mídia institucionalizada em meu favor. Encaminhei foto das intervenções para um conhecido, proprietário da página da rede social Facebook e, também, perfil no Instagram “O que as paredes pichadas têm pra me dizer?”, para que postasse as fotos

nas suas páginas (figuras 22 e 23) e enviasse para jornalistas conhecidos. Encaminhei também para um amigo, que na época era jornalista do portal Metrôpoles, o maior portal em número de acessos hoje no Distrito Federal. Ambos me retornaram bastante surpresos e interessados nas intervenções. Havia a expectativa de alguma repercussão, mas nunca imaginaria tão grande como aconteceu. Na segunda-feira seguinte, 16/10/2017, a “nova” placa do Congresso Nacional foi assunto em todos os grandes portais da internet: Uol, G1, Terra, R7, Metrôpoles, etc. (figuras 11, 14, 16); em todos os jornais que possuem edição online: Estadão, Folha, Globo, Correio Braziliense, etc. (figuras 15 e 19); e foi compartilhado por influenciadores digitais, como Gregório Duvivier e sites humorísticos e de variedades, como o “Sensacionalista” (figura 18); além da repercussão em contas e páginas pessoais das redes sociais Facebook e Instagram (figura 21). No dia 17/10/2017, a placa foi assunto na primeira página do jornal impresso Folha de São Paulo (figura 12) e de jornais de circulação gratuita: Metro (figura 13) e Destak. Apenas o portal Metrôpoles compartilhou a imagem da alteração na placa do Museu (figura 17) e citou a do Auditório Dois Candangos, após entrevista dada por mim como anônimo.



Figura 9 - Turista fazendo registro da placa em frente ao Congresso Nacional. Acervo Pessoal.



Figura 10 - Turista fazendo 'selfie' em frente à placa do Congresso Nacional. Acervo Pessoal.



Figura 11 - Grupo de turistas registrando a 'nova' placa do Congresso Nacional. Acervo Pessoal.

DISTRITO FEDERAL

Adesivo em placa do Congresso renomeia prédio como 'o grande acordo nacional'

Leteiro próximo ao Museu Nacional também recebeu uma 'nova' frase. No início da tarde desta segunda, placas voltaram a exibir os textos originais.



Por G1 DF
16/10/2017 16h57 - Atualizado 16/10/2017 18h34



■ Uma placa de sinalização do Congresso Nacional, em Brasília, é vista com uma mensagem de protesto nesta segunda-feira (16) (Foto: Ueslei Marcelino/Reuters)

Um adesivo com a frase "O grande acordo nacional" foi colado em uma placa turística em frente ao Congresso Nacional, em Brasília, nesta segunda-feira (16). O novo leteiro também fazia referência a crimes supostamente praticados pelos parlamentares, como "formação de quadrilha" e "corrupção ativa".

A placa do Museu da República – que também fica na Esplanada dos Ministérios, a cerca de 1 km do Congresso – foi trocada pelas frases "A arte é o que resiste. Censura nunca mais!". No início da tarde, os adesivos foram retirados, e as placas voltaram a exibir os textos originais.

Até a publicação desta reportagem, o autor do protesto ainda não havia sido identificado.

Figura 12 - Matéria no portal g1. Fonte: <http://g1.com>

FOLHA DE S. PAULO

Desde 1921

★ ★ ★ UM JORNAL A SERVIÇO DO BRASIL

folha.com.br

DIRETOR DE REDAÇÃO: OTAVIO FRIAS FILHO

ANO 97 ★ TERÇA-FEIRA, 17 DE OUTUBRO DE 2017 ★ Nº 32.339

EDIÇÃO NACIONAL ★ CONCLUÍDA ÀS 21H16 ★ R\$ 4,00



» **SUBSTITUIÇÃO** Placa em frente ao Congresso, em Brasília, foi coberta por um adesivo de protesto nesta segunda (16); já retirada, a inscrição fazia referências — parte delas incorretas — a acusações contra o presidente Michel Temer. **Poder A6**

Temer diz em carta que é vítima de conspiração

Comissão da Câmara analisa a partir de hoje 2ª denúncia contra presidente

O presidente Michel Temer (PMDB) enviou uma carta a deputados e senadores da base aliada para tentar se livrar da segunda denúncia contra ele feita por Rodrigo Janot, ex-procurador-geral da República.

Ele se diz vítima de uma conspiração: "Jamais poderia acreditar que houvesse uma conspiração para me derrubar da Presidência. Mas os fatos me convenceram. E são incontestáveis".

A carta visa, segundo assessores do Planalto, a convencer os parlamentares de que é preciso barrar o avanço do poder conferido à Procuradoria e ao Judiciário.

Janot acusa Temer, no âmbito da Lava Jato, de obstrução da Justiça e de comandar organização criminosa.

O presidente preparou o documento após a divulgação de vídeos da delação do corretor de valores Lúcio Funaro, nos quais ele implica o peemedebista em crimes.

Na carta, Temer desqualifica as delações de Funaro e de Joesley Batista, da JBS, e diz que Janot participou de uma "trama" com o objetivo de afastá-lo do Planalto.

Assessores do presidente creem que, com o texto, mesmo os deputados insatisfeitos barraão a denúncia.

A Comissão de Constituição e Justiça da Câmara começa hoje a discutir o tema. O relator do caso, Bonifácio de Andrada (PSDB-MG), recomenda a rejeição da acusação. Após a análise da CCJ, o plenário decidirá se envia o caso para o STF. **Poder A6**

EQUILÍBRIO

Dieta vegana não é necessariamente benéfica à saúde, afirma estudo **B5**

COTIDIANO

Negros criticam a política de drogas dos EUA em evento sobre legalização **B7**

CIÊNCIA

Choque de estrelas de nêutrons ajuda a medir a expansão do Universo **B9**

ILUSTRADA

Antes de mostra sobre sexualidade, dirigente do Masp prega tolerância **C4**



» **FOGO** Chamas se alastram nas cercanias de Obidos (Portugal); após 4 meses, nova série de incêndios florestais no país fechou estradas e deixou ao menos 35 mortos. **Mundo A14**

Risco de derrota de Aécio pode adiar votação no Senado

Um cenário tido como incerto na votação sobre o afastamento do senador Aécio Neves (PSDB-MG) pode adiar a análise prevista para esta terça (17) na Casa.

Pelo menos 11 parlamentares não chegarão a Brasília a tempo da sessão. Afastado por determinação do STF, o tucano precisa de ao menos 41 votos dos 51 senadores para reverter a decisão. Por isso, ausências são desfavoráveis a ele. **Poder A6**

Irmão de Geddel tinha chaves de 'bunker', diz dono

O dono do imóvel que abrigava R\$ 51 milhões atribuídos ao ex-ministro Geddel Vieira Lima, Silvio da Silveira, disse à PF que entregou ao deputado Lúcio Vieira Lima (PMDB-BA) as chaves do apartamento onde o dinheiro foi encontrado.

O depoimento embasou operação realizada ontem no gabinete e nas casas do irmão de Geddel. A defesa diz que ele se colocou à disposição para esclarecimentos. **Poder A8**

Justiça Militar passa a julgar crime contra civil

O presidente Temer sancionou lei que transfere para a Justiça Militar o julgamento de crimes dolosos contra civis praticados por militares em atividade operacional. É o caso, por exemplo, da garantia da lei e da ordem, realizada hoje em morros do Rio.

Críticos da ação alegam falta de isenção do tribunal. O Exército diz que haverá maior celeridade. **Cotidiano B5**

HÉLIO SCHWARTSMAN

Farinha de Doria para pobres pode ser uma boa opção

Pegue comida quase estragada e moa-a até comprar um farelo em que os elementos ficam irreconhecíveis. Esse é o composto que o prefeito de SP, João Doria, quer distribuir aos pobres. Se for seguro e evitar que famílias recorram comida do lixo, pode ser boa alternativa. **Opinião A2**



ISSN 1644-0709
3 2339
9 771414 572052

CIRCULAÇÃO
283.381 (impressos + digitais)
diária
31.635.266 (habitantes distantes/mês)

ATMOSFERA Cotidiano B2
Dia nublado no RS e Grande BH.
Lua minguante

RODÍZIO Cotidiano B2
Não devem circular carros com placas cujo final seja: 3, 4

Opositores da Venezuela rejeitam resultado eleitoral

A oposição venezuelana diz não reconhecer os resultados anunciados pelo Conselho Nacional Eleitoral.

Segundo os dados, venceram na eleição para governadores 17 candidatos do partido do ditador Nicolás Maduro e apenas 5 opositores da MDU. Gerardo Blyde, chefe de campanha da sigla, afirma que houve "inúmeras violações". **Mundo A13**

CLÓVIS ROSSI

Ditaduras não perdem eleições, elas as fraudam

Mundo A13

EDITORIAIS

Opinião A2

Leia "Inquirir Aécio", em defesa de abertura de processo no Conselho de Ética do Senado, e "Guerra suja", sobre recuo na política ambiental americana.

Safrapay

Mude para a SafraPay. Uma solução completa para seu negócio.

- Taxas imbatíveis
- 0% de taxa e aluguel grátis por 60 dias* e taxas de 0,98% para débito e 1,48% para crédito à vista por 120 dias**.
- Atendimento diferenciado
- Acesso ao portfólio Safra
- Relatórios transparentes

SafraPay. Agora você tem opção.

Consulte condições no site www.safrapay.com.br

Central de Atendimento: 0800 100 2000 (9h às 18h, 7 dias por semana)

*Isenção total do aluguel de máquina e taxa de transação (MCR) de 0% para os primeiros R\$ 100 mil vendidos em cada 30 dias, por 60 dias.
**Taxa variável acumulada em até R\$ 7 milhões a cada 30 dias, por 120 dias, após os 120 dias, taxa variável conforme contratação. Condições válidas a partir da primeira transação a ocorrer até 31/10/17. A avaliação do endossamento está condicionada à análise cadastral segundo as políticas de administração da Safra. SAC: 0800 772 0700 (9h às 18h, 7 dias por semana). Ouvidoria: 0800 772 1230 (9h às 18h, 5 dias por semana).

SEPULTURA, ELZA SOARES E BAIANA SYSTEM SÃO SÓTANUNCIADOS PELO PORÃO DO ROCK. **MULT**

FABULA DE HORROR E FANTASIA VENCE FESTIVAL DO RIO DE CINEMA. LEVANTO MINICORTEJUS. **MULT**

MILEY
VERSÃO
Nº 3

DE RAINHA INFANTO-JUVENIL A ÍCONE DO POP FAROFA A ESTRELA COUNTRY: MILEY CYRUS VOITA A SE REINVENTAR. **PÁG. 12**

metrô

BRASÍLIA
Terça-feira, 17 de outubro de 2017
Edição nº 2.340, ano 11

www.metrojornal.com.br | leitor.br@metrojornal.com.br | www.facebook.com/metrojornal

BRASÍLIA FERVE

PÁG. 02 E 03

Enquanto o DF sofre com onda mortal e de calor, a Praça dos Três Poderes se aproxima do ponto de ruptura, com a crise política sem dar sinais de acalmia.

Formação de quadrilha
Corrupção ativa
O grande acordo nacional

PF FAZ BUSCAS EM GABINETE E ENDEREÇOS LIGADOS AO DEPUTADO FEDERAL LUCIO VIEIRA LIMA (PMDB-BA)

AS VÉSPERAS DA ANÁLISE DA DENÚNCIA CONTRA O PRESIDENTE MICHEL TEMER NA CCJ DA CÂMARA, GOVERNO FAZ AGRADO À BANCADA RURALISTA E MUDA DEFINIÇÃO DE TRABALHO ESCRAVO

SENADO ESTUDA DESRESPEITAR ORDEM JUDICIAL E ANÁLISE AFASTAMENTO DE AÉCIO NEVES (PSDB-MG) EM SESSÃO SECRETA

Servidores denunciam sucateamento do Samu
Viatras do serviço de urgência rodam muitas vezes sem pás para os destruidores, diz sindicato. **MULT**

BC prevê inflação de 3% e PIB de 0,72%
Boletim com projeções de atores do mercado coloca alta de preços em 2017 no piso da meta do governo. **MULT**

Incêndios agora afligem a Europa
Fogo já deixou ao menos 40 mortos entre Portugal e Espanha; nos EUA, chuvas começam a ser contidas. **MULT**

Fogo atinge norte de Portugal e a Galiza, na Espanha

Figura 14 - Primeira folha do jornal impresso Metro. Fonte: <http://www.metrojornal.com.br>

Política

Placa em frente ao Congresso Nacional é alterada por autor desconhecido

Uma placa de sinalização de trânsito, localizada em frente a Câmara dos Deputados, apareceu modificada na manhã desta segunda-feira (16). [Leia mais...]



Foto: Reprodução/Twitter

Por **Luiza Leão** no dia 16 de Outubro de 2017 - 15:08

Uma placa de sinalização de trânsito, localizada em frente a Câmara dos Deputados, apareceu modificada na manhã desta segunda-feira (16). Em tom de protesto, a placa foi coberta por um adesivo com os dizeres: "Formação de quadrilha. Corrupção Ativa. O grande acordo nacional". O autor é desconhecido.

A manifestação ocorre às vésperas da votação da denúncia contra o presidente da República, Michel Temer, na Comissão de Constituição e Justiça (CCJ).

No Ar Escutar

17h00 às 18h00

Jornal da Cidade

Envie uma mensagem para o estúdio

Nome

Email

Mensagem

Metrópole

ESTRADA DO COCO

RECORDE DE ACIDENTES

Estrada da Coca: recorde de

Figura 15 - Reportagem no portal Metro1. Fonte: <http://www.metro1.com.br>

ESTADÃO Política

Placa em frente à Câmara dos Deputados é alterada para 'formação de quadrilha'

Autor teve o cuidado de usar a mesma tipologia das placas de sinalização de trânsito utilizadas em Brasília

Dida Sampaio, O Estado de S. Paulo
16 Outubro 2017 | 13h06

BRASÍLIA - Na véspera da votação da denúncia contra o presidente Michel Temer na Comissão de Constituição e Justiça (CCJ), uma placa de sinalização de trânsito em frente à Câmara dos Deputados amanheceu nesta segunda-feira, 16, coberta com um adesivo com os dizeres "Formação de quadrilha. Corrupção Ativa. O grande acordo nacional".



Placa de sinalização em frente ao Congresso Nacional Foto: DIDA SAMPAIO/ESTADÃO

O autor, desconhecido, teve o cuidado de usar a mesma tipologia e o padrão da cor de fundo das placas de sinalização normalmente utilizados em Brasília.

SIGA O ESTADÃO

Cadastro Unificado SICAF

SICAF - Sistema de Cadastro Unificado de Fornecedores

Cupons Estadão

Cupom Americanas

Descontos Submarino

Promoção Casas Bahia

Jeep COMPASS LIMITED

POR R\$ 129.900,00 A VISTA

ENTRADA DE R\$ 77.994,00 E SALDO EM 24X DE R\$ 2.277,85

Figura 16 - Reportagem no portal Estadão. Fonte: <http://www.estadao.com.br>

ção Nacional m Artista muda placa em f × +
 tretienimento/artista-muda-placa-em-frente-ao-congresso-formacao-de-quadrilha

MENU **METRÓPOLES** BUSCA

Artista muda placa em frente ao Congresso: “Formação de quadrilha”

Os letrados criticam a corrupção e o recente fechamento de exposições no Brasil. Intervenções ocupam UnB e Museu Nacional

ENTRETENIMENTO RAFAELA FELICIANO/METRÓPOLES



Figura 17 - Reportagem no portal Metr6poles. Fonte: <http://www.metropoles.com>

ção Nacional m Artista muda placa em f × +
 tretienimento/artista-muda-placa-em-frente-ao-congresso-formacao-de-quadrilha

MENU **METRÓPOLES** BUSCA

2.5 K

A arte é o que resiste.
Censura nunca mais!

3/3 Ele é contra o fechamento do “Queermuseu” e critica a censura
 Rafaela Feliciano/Metr6poles

PUBLICIDADE

Saiba mais

MAIS LIDAS

CELEBRIDADES
 Convidados passaram fome durante casamento de Isis Valverde

DISTRITO FEDERAL
 Vídeo: funcionário agride com socos professor de colégio particular

CELEBRIDADES
 Por causa do primo, Grazi Massafera pretende mudar o nome da filha

TELEVISÃO
 Convidada russa de Ana Maria Braga mostra demais e rouba a cena

DISTRITO FEDERAL
 Auditores revelam que houve coação da Agefis na retirada de painel

PIPICANDO
 Rapaz se declara para Miguel Falabella e diz ser namorado do ator

ÚLTIMAS NOTÍCIAS

CELÂNDIA
 1805 Sargento da PMDF é acusado de matar pitbull em Ceilândia

Figura 18 - Reportagem no portal Metr6poles. Fonte: <http://www.metropoles.com>

Sensacionalista
isento de verdade

HOME VÍDEOS PAÍS ESPORTE ENTRETENIMENTO MUNDO DIGITAL LISTAS COMPORTAMENTO CAMISETAS Q

Placa colocada no Congresso por manifestantes é tombada como patrimônio nacional

Compartilhar no Facebook Tweet no Twitter G+ P



Uma placa de sinalização feita por um manifestante ainda não identificado amanheceu em frente à Câmara dos Deputados, em Brasília. Às vésperas da votação da denúncia contra o presidente Michel Temer, os dizeres "Formação de quadrilha. Corrupção Ativa. O grande acordo nacional" estampam a placa onde lia-se Congresso Nacional. Na mesma tipologia e padrão de cores das placas de sinalização utilizadas em Brasília, a placa recebeu milhares de visitas nas primeiras horas do dia de hoje e foi, oficialmente, tombada como patrimônio nacional no começo da tarde.

"Esta placa seria o que de mais puro e sincero o povo brasileiro poderia produzir artisticamente. É inegável sua importância histórica e cultural para a sociedade atual e futura, e com a finalidade de protegê-la, tombamos a obra como patrimônio histórico e artístico nacional" diz uma publicação da União no Facebook.

Siga nos

f 3.326.136 fãs CURTIR

85.461 seguidores SEGUIR

1.031.838 seguidores SEGUIR

53.264 inscritos INSCREVA-SE

Últimas notícias

 Alckmin faz penteado de Neymar para ver se alguém presta atenção nele

 Esquerdistas lançam Lula Pistola para quem não vai torcer na Copa mas mascote também é barrado

 Vendedores de guarda-chuva derão curso a meteorologistas de como prever chuva

 Brasileiro mostra tataravós portugueses para pedir folga durante Portugal x Espanha no trabalho

 A reação do twitter à abertura meia bomba da copa do mundo

 Exército emite nota de esclarecimento sobre compra de caviar: 'nunca vi, nem comi, só ouço falar'

Figura 19 - Notícia no site de humor Sensacionalista. Fonte: <http://www.sensacionalista.com.br>

FOLHA DE S.PAULO

[Iniciar impressão](#) | [Voltar para página](#)

Manifestantes colam adesivo crítico a políticos em placa em frente ao Congresso

Mateus Bonomi/Folhapress



Policiais retiram adesivo com frases alusivas à corrupção de placa em frente ao Congresso

DE BRASÍLIA

16/10/2017 17h55

Na semana em que a Comissão de Constituição e Justiça da Câmara irá votar parecer [contrário à segunda denúncia](#) ao presidente Michel Temer, um adesivo de protesto foi grudado em uma placa em frente ao Congresso Nacional. A Polícia Militar retirou o adesivo nesta segunda-feira (16), mas não identificou responsáveis pelo ato.

A inscrição "Formação de quadrilha, corrupção ativa, o grande acordo nacional" faz referências, em parte incorretas, a acusações feitas pela Procuradoria-Geral da República contra Temer.

Na primeira denúncia, a Câmara barrou em agosto a tramitação da acusação por corrupção passiva. Agora, a denúncia é de organização criminosa e obstrução da Justiça.

A inscrição original da placa é "Alameda dos Estados", a via que fica em frente ao Congresso e onde estão hasteadas as bandeiras das unidades da federação.

Figura 20 - Reportagem no Portal Folha. Fonte: <http://www.folha.uol.com.br>



Figura 21 - Compartilhamento da imagem na rede social Instagram. Fonte: perfil @julhanos.



Figura 22 - Compartilhamento da imagem na rede social Instagram. Fonte: perfil @paredespichadas.



Figura 23 - Compartilhamento da imagem na rede social Instagram. Fonte: perfil @paredespichadas.

A questão da relação entre arte e política é objeto de discussão desde o século passado, onde se produziu extensa bibliografia sobre, principalmente a partir da década de 1920 (AMARAL, 1984). De forma geral, as discussões têm de um lado os que defendem uma autonomia da arte em relação ao seu contexto, e conseqüente neutralidade política, e, do outro, os que acreditam não haver possibilidade de autonomia e, em função das grandes desigualdades que caracterizam a sociedade, entendem que os artistas devem se posicionar em relação a ela.

No ensaio “O autor como produtor”, Walter Benjamin indica que o escritor burguês trabalha para certos interesses de classe, mesmo que não perceba ou admita. Ao contrário e ligado ao seu contexto, o escritor progressista escolhe abrir mão de sua autonomia em função de uma atividade orientada para o que for útil ao proletariado. Benjamin propõe uma troca da pergunta que vinha sendo feita pela crítica materialista:

em vez de perguntar: como se vincula uma obra com as relações de produção da época? É compatível com elas, e portanto reacionária, ou visa sua transformação, e portanto é revolucionária? — em vez dessa pergunta, ou pelo menos antes dela gostaria de sugerir-vos outra. (...) gostaria de perguntar: como ela se situa dentro dessas relações? (BENJAMIN, 1994, p.122)

O processo de autonomização do campo artístico levou a uma redefinição da função da arte e do artista na sociedade, pois se antes realizavam atividades com funções sociais definidas (ilustrador, ourives, retratista), agora sua prática conquistara uma legitimidade própria, livre de funções utilitárias (AMARAL, 1984). Aos artistas coube o direito de legislar sobre seu próprio campo, mas sob outras pressões e demandas externas, caracterizadas agora pelo mercado da arte, passando a depender de outros agentes e instituições do seu próprio campo: museus, galerias, academias, salões, prêmios, imprensa especializada, curadores (BOURDIEU, 1998).

A consciência em relação à posição em que ocupam e às relações que estabelecem no complexo sistema de produção e circulação de bens simbólicos, e sua posição na sociedade de forma mais ampla, é o que leva alguns artistas a questionarem sobre seu papel nesses diferentes contextos. Para quem estão produzindo? E para quê? Assumem que a produção não está de fato desvinculada do seu contexto, que não só é influenciada por ele como também é capaz de atuar sobre ele. O artista não pode acreditar na neutralidade da arte, a menos que desconsidere o destino das obras a partir do momento em que entram no circuito comercial e ignore o uso que se faz delas (DUFRENNE apud AMARAL, 1984, p. 14). Um dos pontos

sempre atacados pelos artistas que não se mantêm neutros é o elitismo ou isolamento das artes visuais: produção, circulação e recepção das obras ficam quase sempre restritas a uns poucos capazes de transitar no mundo da arte. Daí a procura por um maior público e a preocupação com a comunicação da obra, “item sempre enfatizado nos períodos de desejo de integração da arte com a problemática social” (AMARAL, 1984, p. 27).

Ampliar o público não é a única maneira de manifestar uma preocupação social e política na arte. Pensando sobre a relação do artista com seu entorno, Aracy Amaral se interroga sobre quais as possibilidades de se reencontrar uma função social para a arte. Ela apresenta três caminhos: conseguir estabelecer uma comunicação com um público mais amplo; fazer com que a produção artística reflita uma participação direta em seu contexto social; e fazer com que essa produção participe de uma eventual ou desejável mudança na sociedade (AMARAL, 1984, p. 25).

Os anos 1960 foram marcados pelo surgimento de vários movimentos de contracultura ou de culturas alternativas, como os hippies nos Estados Unidos, que rejeitavam as normas e valores da sociedade de consumo. A década foi marcada também por reivindicações sociais e culturais: direito das mulheres, protestos contra a Guerra do Vietnã e as revoltas estudantis de maio de 1968 na França, cujas ideias correram o mundo. Entre os grupos que participaram dos protestos na França, estavam os Situacionistas, que foram os responsáveis pela base teórica do movimento. Estas movimentações sociais tiveram importante influência sobre a geração de artistas que iniciavam suas atividades nos anos 1960.

A Internacional Situacionista (IS) foi formada na Itália, em 1957, reunindo poetas, escritores, críticos, cineastas e grupos como a Internacional Letrista, de Guy Debord, e o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (MIBI). Eles acreditavam que a prática artística era um ato político e por meio da arte se poderia realizar a revolução. Os situacionistas partiam da ideia de que era preciso mudar o mundo. Segundo Debord: “Queremos a mais libertadora mudança da sociedade e da vida em que estamos aprisionados” (JACQUES, 2003, p. 43). A Internacional Situacionista rejeitava a sociedade de consumo e lutava contra a cultura do espetáculo, a alienação e a passividade da sociedade. Entendia que “o principal antídoto contra o espetáculo seria o seu oposto: a participação ativa dos indivíduos em todos os campos da vida social, principalmente no da cultura” (JACQUES, 2003,

p. 13). Eles propunham uma arte diretamente ligada à vida, coletiva e anônima, focando no diálogo e na interação. Para Mari (2015, p. 5),

se o Dadaísmo pretendia negar a arte sem realizar seu projeto de integração da arte na vida e se o Surrealismo propunha a integração da arte na vida sem negar a arte, por sua vez, os situacionistas perceberam que era preciso negar a arte para realizar o projeto de integração da arte na vida. No auge dos debates sobre arte, cultura e política, os situacionistas, principalmente a facção francesa do movimento internacional, condenou a arte moderna como extensão do processo geral de produção e de reprodução do mundo capitalista, onde tanto a cultura como a arte seriam formas mercadorias, mercadorias ideais que justificariam o valor de troca como dominante na sociedade. Nesse sentido, a arte de vanguarda participava dos processos de valorização econômica como qualquer outra mercadoria e acresce-se a isso a importância determinante das políticas de institucionalização para sua consagração social.

Tinham como projeto maior que as pessoas se tornassem artistas, que fossem criativas e criadoras na construção de suas próprias vidas, baseando-se no princípio de uma revolução permanente através da vida cotidiana. “Eles perceberam que esta arte total seria basicamente urbana e estaria em relação direta com a cidade e com a vida urbana em geral” (JACQUES, 2003, p. 19). Segundo Mesquita (2008, p. 80),

para romper com as formas clássicas de arte, os situacionistas utilizavam como linguagem estética a prática do *détournement* (em francês, “desvio”). O jogo sofisticado de desmontagem e de reconstrução do *détournement* era uma forma de superar o culto burguês da originalidade e da propriedade privada, retomando a colagem dadaísta e os plágios de Lautréamont. O *détournement* consiste na apropriação de elementos estéticos preexistentes com o objetivo de criar novos significados. No texto “Métodos de *détournement*” (1956), escrito por Guy Debord e Gil J. Wolman na época da Internacional Letrista, afirmam que a tática do desvio “pode ser uma arma cultural poderosa a serviço de uma verdadeira luta de classes, (...) um verdadeiro meio de educação artística proletária, o primeiro passo para um comunismo literário.”

Nas composições do espaço urbano, os situacionistas experimentaram, além do *détournement*, práticas como deriva, psicogeografia e urbanismo unitário⁶. Dentre as produções desenvolvidas pela IS, estão filmes, maquetes, panfletos, exposições, publicações (a mais importante foi o jornal *Internationale Situationniste*, publicado entre 1958 e 1969) e a “construção de situações”, definida por Debord como “a construção concreta de ambiências momentâneas da vida, e sua transformação em uma qualidade passional superior” (JACQUES, 2003, p. 54). Tratava-se de inserir, na

⁶ O urbanismo unitário, conjunto de artes e técnicas como meio de ação, é a proposta experimental da IS para a produção de comportamentos efêmeros na cidade, onde prevalece o tédio e as exigências do trabalho e do consumo. Uma livre expressão dos desejos era necessária, era preciso que o indivíduo observasse o entorno urbano, seu complexo arquitetônico e a reunião de todos os fatores que o condicionam para depois desestruturá-los e reorganizá-los, de modo a alterar a vida através de uma mobilidade permanente.

sequência cotidiana de situações fortuitas, indiferenciadas e insossas, situações potentes e plenas de vida, capazes de “produzir sentimentos inexistentes anteriormente” (JAQUES, 2003, p. 58). Partindo de um projeto de revolução da vida cotidiana, a IS passou para um projeto de revolução política propriamente dita, produzindo diversos textos dedicados a temas como anticapitalismo e antiespetacularização.

A partir dos anos 1990, vários coletivos de artistas no Brasil se apropriam das estratégias situacionistas em atividades, de perfil político e anti-institucional, contra a globalização neoliberal e o canibalismo da produção artística pelo sistema comercial. Sobre a característica destas manifestações em território nacional e sua relação com o uso das tecnologias de comunicação e informação, Ricardo Rosas afirma que

o atual beco sem saída do neoliberalismo parece haver despertado a consciência de vários grupos no Brasil, que passaram a criar fora das instituições estabelecidas com performances, intervenções urbanas, festas, tortadas, filmagens in loco de protestos e manifestações, ocupações, trabalhos com movimentos sociais, culture jamming⁷ e ativismo de mídia. A diferença dos coletivos high tech europeus e americanos, os coletivos brasileiros atuam nos interstícios das práticas tradicionais da cultura instituída, em ações até agora de um viés mais low tech. (ROSAS, Intervenção, p. 129)

A origem dessa prática artística ativista também dialoga com um referencial vindo das experiências artísticas dos anos 1960 e 1970, destacando os trabalhos de Lygia Clark (1920-1988), Hélio Oiticica (1937-1980), Cildo Meireles e Artur Barrio, bem como as ações de coletivos de artistas que surgiram no final da década de 1970 e 1980, entre eles o Viajou Sem Passaporte, Manga Rosa e TupiNãoDá. As contribuições de Clark, Oiticica, Meireles e Barrio para a coletivização da produção artística do século XX, segundo Mesquita, foram:

a conquista de um espaço ambiental pelas práticas artísticas que rompem com as distâncias entre observador e obra, a ativação do espectador, vista como uma “urgência existencial” em um período de suspensão de direitos e censura pelo regime militar, a criação de “obras faça você mesmo” (objetos que podem ser manipulados, instruções para eventos realizados individualmente e coletivamente ou proposições nas quais os participantes “vestem” um trabalho de arte), performances e circuitos de contrainformação, desmaterializando a própria prática artística para provocar mudanças sociais e políticas. (MESQUITA, 2008, p. 227).

⁷ Jamming é uma gíria inglesa do verbo “to jam” derivada de vários significados, como confundir, deturpar e intervir. O termo culture-jamming implica a reação emergencial de uma sociedade, de forma a sabotar a monopolização dos meios midiáticos através de manifestações lúdicas muito frequentes nos EUA e na Europa. Os jammers são artistas, educadores, estudantes, empreendedores e até mesmo publicitários, que mesclam elementos da arte moderna, ironia e ferramentas digitais, para infiltrarem-se no próprio meio, estimulando o cidadão a ir além da cultura opressora dentro da esfera pública onde está inserido, contra a conformidade social, numa perspectiva de participação.

Para Mari (2015, p. 8),

no Brasil, as táticas do situacionismo e as ideias de Debord fazem parte de uma apropriação intelectual e artística muito mais recente do que o debate já estabelecido na Europa e nos Estados Unidos. O situacionismo surge como elemento de interface teórica entre artistas e militantes no auge da crise neoliberal no Brasil dos anos finais de 1990 e início da década seguinte. De fato, no Brasil desde os anos finais da década de 1960 e em particular nos primeiros anos de 1970, muitos artistas trabalharam com poéticas próximas da ação de guerrilha e isso poderia soar como algo parecido com o que se passou a fazer nos anos de 1990. Embora a produção de um Antonio Barrio, de um Cildo Meireles e de um Hélio Oiticica tenha fornecido elementos de se pensar as táticas dos coletivos de arte, não se pode comparar a visão de mundo, as condições históricas e a maneira de fazer arte dessas duas gerações.

A produção dos coletivos de arte ocorreu desde os anos de 1990 até a primeira década de 2000 e veio, por assim dizer, na esteira de uma série de contradições geradas nas décadas anteriores, principalmente de 1970 e de 1980. Quando se deu o processo de cristalização do modelo financeiro especulativo nos Estados Unidos, as contradições desse modelo surgiram em várias partes do mundo com o desmantelamento do Estado de Bem-Estar Social e com a ascensão do liberalismo econômico radical, que agravou as disparidades entre pobres e ricos no mundo.

A diferença entre as novas produções intervencionistas que despontaram a partir de 1990 e aquelas de meados do século XX está, principalmente, no alvo de suas ações. Enquanto a arte dos anos 1960 e 1970 buscava atingir basicamente um único alvo, a ditadura militar, imprimindo um caráter macropolítico às ações, as que se propagaram na passagem do último milênio são micropolíticas direcionadas a alvos difusos, situados em diversas esferas do campo ético, político e estético. O que determina esse caráter micropolítico dessas ações é a busca pelo “restabelecimento pleno dos direitos civis no Brasil combinado à subjetividade que permeia a cultura e o cotidiano contemporâneos”. (COCCHIARALE, *Artefato*, p. 17).

Para Mesquita (2008), as ações realizadas pelos recentes coletivos brasileiros problematizam o contexto em que são realizadas, questionam a autonomia de um trabalho artístico e dialogam com o entorno ou uma situação social, estabelecendo outras perspectivas para fugir de condutas condicionadas e modificar os fluxos da vida urbana. Os artistas, ao identificarem uma situação “problemática”, desenvolvem estratégias diferenciadas para atuar no espaço urbano, visando uma transformação. A informalidade técnica e estética dessas ações, bem como o compartilhamento dos elementos e instruções de uso da cidade, colabora para que a atividade artística seja vivenciada e transferida para as mãos de “não artistas”. (MESQUITA, 2008).

É nesse contexto que se presencia a apropriação dessas práticas por cidadãos

“não artistas”, na primeira década do século XXI. Reconhecendo a existência de situações problemáticas nas cidades em que vivem, diversos coletivos promovem ações criativas, de forma espontânea, conferindo novos significados aos espaços públicos. Utilizando a tática de uso da cidade por meio de intervenções efêmeras, incentivam uma mentalidade urbana colaborativa e participativa e reestabelecem o propósito da cidade de ser um local de encontro, da troca e da interação.

Em 2012, o Grupo Poro, de Belo Horizonte, instalou placas nomeando novos setores de espaços para determinadas ocupações, expostas na série fotográfica “Outros setores para Brasília” (figuras 24 a 26).



Figura 24 - Série "Outros setores para Brasília". Fonte: <http://poro.redeporo.org>



Figura 25 – Série “Outros setores para Brasília”. Fonte: <http://poro.redeporo.org>



Figura 26 – Série “Outros setores para Brasília”. Fonte: <http://poro.redeporo.org>

A proposta do grupo era pensar sobre os espaços urbanos e a relação com a cidade. Quanto se absorve dela sem que se perceba? Que influência os caminhos, as ruas, as pessoas têm sobre as demais e qual a influência sobre a cidade? Os pequenos detalhes que formam uma espécie de DNA da cidade e a diferencia das demais, e fazem pensar a memória, as relações urbanas e os processos artísticos que se desenrolam a partir dessa convivência.

O Poro é formado pelos artistas Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada e vem, desde 2002, realizando intervenções urbanas buscando levantar questões sobre os problemas das cidades através de ocupações poéticas e críticas dos espaços. A dupla de Belo Horizonte entende que a cidade deve ser cada vez mais reivindicada como espaço para a arte. Nas intervenções, tentam problematizar a relação das pessoas com a arte, a relação das pessoas com a cidade e a relação da arte com a vida. Segundo seu manifesto,

É na cidade que encontramos e de onde extraímos, matéria poética para a construção de obras que visam, entre outras coisas, ressignificar os espaços urbanos com proposições poéticas e/ou de cunho político.

[...]

A cidade construída a partir de uma lógica funcionalista mecaniza a vida, sem deixar espaço para a construção criativa de um imaginário livre. Por monumentos e espaços que sejam instigantes e que não representem a cultura da militarização e do poder. Por espaços que não oprimam, mas que libertem e estimulem a experiência e a experimentação.

[...]

A domesticação da arte é também uma domesticação da vida. Hoje os setores de marketing das empresas são os responsáveis por decidir sobre o financiamento de grande parte dos projetos artísticos e culturais. Não podemos deixar que a mentalidade corporativa defina os rumos e a identidade estética de um país.

[...]

A arte completa a necessidade criativa que existe em todas as pessoas. Acreditamos que a arte é uma forma de comunicação potente que pode servir para reconectar as pessoas aos seus processos cognitivos mais profundos e

sensíveis. Além de criar conexões entre as pessoas e seus espaços. A arte pode ser um meio de gerar pensamento crítico e criativo. A arte é potente e pode ser simples. Existe muita beleza na simplicidade. O excesso de teorização impede a aproximação das pessoas da arte. A arte não precisa de textos incompreensíveis. Não deve ser restrita a poucos iniciados. A arte é construção criativa e poética e deveria fazer parte da vida de todos.

[...]

Educar o olhar e os sentidos para aprender a ler imagens e vivenciar os espaços criticamente. Ver e pensar sobre o que acontece ao nosso redor. Ir além das aparências. Precisamos aprender a ver, imaginar. Ocupar de modo poético e inventivo o imaginário urbano. Construir outras possibilidades por meio da imaginação. Criar novas maneiras de pensar as cidades e agir em seus espaços. Trazer o campo simbólico e imaginário para o real.

[...]

Nosso cotidiano precisa ser vivenciado de forma livre e poética, para nos conectarmos ao presente e experienciar o aqui e o agora. Através do que sentimos, nos transformamos. Por uma arte que se instala nos momentos ordinários.

[...]

Por uma relação próxima entre as pessoas e a cidade. Pela redescoberta de praças, parques e praias. Pelo uso do espaço público como lugar de troca, festa, manifestação e encontro.

Todos devem participar da construção da cidade. Por uma cidade lúdica e coletiva!

As ações do grupo se caracterizam pela efemeridade e por criação de situações e vivências. Os situacionistas são apontados por eles como referência importante para a sua atuação, retomando questões como o interesse por trabalhar na cidade, a demanda por uma relação mais direta e integrada com o público e a ideia de construção de situações, que inspiram suas ações artísticas. Outra intervenção do Poro foi a série “Faixas de antissinalização” (figuras 27 a 29), realizada no ano de 2009 em Belo Horizonte. A intenção era criticar o abuso publicitário nas cidades, ressignificando os próprios dispositivos da publicidade. As faixas trazem dizeres que parecem deslocados do ambiente urbano, mas compartilham do mesmo espaço dos anúncios, trazendo uma crítica à massificação do consumo, que interfere nos hábitos, desejos e ações dos indivíduos. Questionam o excesso de publicidade e o distanciamento afetivo entre população e espaço urbano.



Figura 27 - Série "Faixas de antissinalização". Fonte: <http://poro.redeporo.org>



Figura 28 - Série "Faixas de antissinalização". Fonte: <http://poro.redeporo.org>



Figura 29 - Figura 26 – Série "Faixas de antissinalização". Fonte: <http://poro.redeporo.org>

No site do Poro, há uma listagem sobre o que eles buscam:

1. Apontar sutilezas
2. Criar imagens poéticas
3. Trazer à tona aspectos das cidades que se tornam invisíveis pela vida acelerada nos grandes centros urbanos
4. Estabelecer discussões sobre problemas da cidade (concreto/vegetação, falta de cor, crescimento não sustentável, especulação imobiliária etc.)
5. Refletir sobre as possibilidades de relação entre os trabalhos em espaço público e os espaços expositivos institucionais como galerias, museus etc.
6. Lançar mão de meios de comunicação popular para realizar trabalhos: panfletos tipo milheiro (cartomantes, compro ouro etc.), cartazes tipo lambe lambe, faixas...
7. Reivindicar a cidade como espaço para a arte.
8. Re-poetizar a vida.

Muitas das ações do grupo são reeditáveis e já foram executadas em outros momentos. Suas ações acontecem, na grande maioria, usando materiais e meios simples. Eles apostam na poesia e delicadeza para transformar os espaços urbanos, ainda que temporariamente, indicando o que pode ser feito. As atividades do grupo Poro somam à tentativa de criação de novas sensibilidades no imaginário urbano, uma crítica direta, ainda que no âmbito micropolítico, às instituições centrais na sociedade contemporânea.

III. “Viva Maria. Lembrança de ...”

Em agosto de 1966, Waldemar Cordeiro participava, com sua obra Viva Maria (figuras 30 e 31), da exposição coletiva Opinião 66, que aconteceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Uma bandeira, de 68 x 98 cm, com a inscrição CANALHA em feltro. Segundo Frederico Moraes, em sua coluna Artes Plásticas do Diário de Notícias de 15/09/1966:

O objeto contundente de Waldemar Cordeiro, em “Opinião 66”, é também um antídoto. Se a bandeira simboliza mais frequentemente a ordem estabelecida, o *status quo*, e, em certos momentos, o imobilismo social e econômico, o obscurantismo político e cultural, “Canalha” é a contrafação de tudo isso, subversão, símbolo contra símbolo. Dentro das atuais contingências, uma antibandeira, pois sendo este signo polivalente, de sentido coletivo e catártico, atua no contexto social em várias direções, conotando situações políticas diversas. Cordeiro vale-se, portanto, dessa ambivalência de um signo, e símbolo de todas as revoluções, e faz seu protesto: belo, forte, simples, contundente. O homem ou a coisa, Canalha, um grito surdo, em meio à balburdia acadêmica e vazia dos protestos oportunistas. Ou simplesmente, a dor de um homem que se viu traído pelo mundo, e grita: Canalha, e assim comove. Pois, como diz o poeta, “a plástica é vã, se não comove”.

A obra foi exposta também na I Bienal de Artes Plásticas da Bahia em dezembro de 1966. Segunda Analívia Cordeiro, filha do artista, a obra causou comoção na abertura da bienal quando foi desfraldada pelo então governador do Estado, sendo censurada e retirada da exposição – informação que não consegui validar em nenhuma reportagem, texto ou notícia sobre aquela exposição. Sobre a obra, Nunes sinaliza que

o realismo que se impõe neste momento exige que a abertura da linguagem seja correlata da crítica política. [...] Em Viva Maria, a palavra “canalha” – com a qual a direita costumava referir alguns setores da esquerda, a “canalha comunista” – é pura e simplesmente aplicada sobre um objeto absolutamente reconhecível, uma bandeira. Transformando o termo pejorativo num objeto tradicionalmente destinado ao respeito e ao louvor, Cordeiro inverte os termos e os usos, da palavra e do objeto, demonstrando como os objetos são tão simbolicamente carregados de significados quanto as palavras. Manifesta-se novamente aqui a ideia, sempre presente nesta fase da sua produção, da relação dialética entre a arte e a realidade, sendo ambas

consideradas do ponto de vista da semiótica. A carga simbólica dos objetos provou ser parte da realidade imediata... fica claro como o funcionamento das obras envolve a participação do espectador como intérprete dos objetos propostos, como signos ou como imagens. Estas obras são dirigidas a um mundo que é todo ele composto de significados e de símbolos, a "paisagem moderna" permeada pela semiotividade. A relação imposta entre a obra e o espectador é correlata da situação do homem neste mundo de signos: distante da postura contemplativa da fase concreta, agora o espectador precisa se aproximar, posicionar-se, até mesmo manipular o objeto artístico. Na nova concepção de espaço defendida por Cordeiro neste momento, o mundo transforma-se numa rede intrincada de signos articuláveis e manipuláveis; nesta articulação e manipulação, no entanto, é o espectador que assume o papel principal, tanto enquanto receptor sógnico como quanto corpo físico. Cria-se assim uma relação informacional com a obra em que o é o próprio espectador o encarregado de colocar os significados em movimento. (NUNES, 2004, p. 193).



Figura 30 - Viva Maria, 1966. Waldemar Cordeiro. Bandeira com feltro, 68x98cm. Coleção particular.



Figura 31 - *Viva Maria*, 1966. Waldemar Cordeiro. Bandeira com feltro, 68x98cm. Coleção particular.

Para Augusto de Campos (2014, p. 466),

em termos de provocação cultural, sua bandeira *Viva Maria* (1966), tendo como inscrição uma única palavra, “canalha”, antecede, sem glamorizações da violência associada, o estandarte *Seja Marginal, Seja Herói* (1968), de Hélio Oiticica.

Sobre a produção dos popcretos, Waldemar Cordeiro sinalizava:

... o problema é deslocar a arte objetivo-condutal da infraestrutura para a super-estrutura, passando da esfera da produção para a esfera do consumo. Deslocar a pesquisa do estudo racional do comportamento diante de fenômenos óticos para o do comportamento diante de fatos visíveis carregados de intencionalidade e significação dentro de contextos históricosociais. Passar da percepção (gestalt) para a apreensão (sartre). Do ícone para a comunicação, do estímulo “puro” para o estímulo “associado”. E não basta pesquisar, a realidade exige opções combativas. Nos meus trabalhos o objeto (ready-made) é construído e constrói um espaço, que não é mais o espaço físico. A desintegração do espaço do objeto físico é também desintegração semântica, destruição de convencionalidades, e, por outro parâmetro, construção semântica, construção de um novo significado. (CORDEIRO, 2014, p. 427)

Segundo Hélio Oiticica, o popcreto seria uma

proposição na qual o lado estrutural (o objeto) funde-se ao semântico. Para ele (Waldemar Cordeiro) a desintegração do objeto físico é também desintegração semântica, para a construção de um novo significado. Sua experiência não é fusão do Pop com o Concretismo como o que querem muitos, mas uma transformação decisiva das preposições puramente estruturais para outras de ordem semântico-estrutural, de certo modo também participantes. A forma com que se dá essa transformação é também específica dele, Cordeiro, bem diferente da do grupo carioca, com caráter universalista, qual seja o da tomada de consciência de uma civilização industrial, etc. Segundo Cordeiro, aspira a objetividade para manter-se longe de elucubrações intimistas e naturalismos inconsequentes. Cordeiro com o Popcreto prevê de certo modo o aparecimento do conceito de “apropriação” que formularia em dois anos depois (1966) ao me propor a uma volta a “coisa”, ao objeto diário apropriado como obra. Nesse período 1964-65 se processaram essas transformações gerais, de conceito puramente estrutural (se bem que complexo, abarcando ordem diversas e que já se introduzira no campo táctil-sensorial em contraposição ao puramente visual, nos meus Bólides, vidros e caixas, a partir de 1963), para a introdução dialética realista, e a aproximação participante. Isto não só se processou com Cordeiro em São Paulo, como de maneira fulminante nas obras de Lygia Clark e nas minhas aqui no Rio. (FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 159)

No ano de 1966, aconteceu também em São Paulo, a mostra e seminário “Propostas 66”, organizados por Cordeiro. O evento tinha a pretensão de aprofundar o entendimento sobre a produção artística na conjuntura social e política do Brasil naquele momento. As discussões abordaram, entre seus temas, a conceituação da arte nas condições históricas atuais do país. Assumindo como posição comum que a arte tinha um papel modificador da realidade cultural, os debates e propostas foram direcionados para definir um perfil de arte de vanguarda nacional, atual e atuante. O ideário elaborado pela Proposta 66 torna-se fundamental para o surgimento do processo de vanguarda brasileira que é a Nova Objetividade. Oiticica introduziu o conceito de “nova objetividade”, afirmando que os artistas haviam abandonado as pesquisas estéticas, de descobertas das estruturas primordiais, voltando-se então para o estabelecimento de ordens objetivas ou para a criação de objetos, abrangendo não só a questão visual, mas toda a escala sensorial passível de se apreender. Segundo Peccinini (1999, p. 137):

de Propostas 66 resultou a caracterização de uma nova vanguarda, cujos princípios seriam logo depois publicados em jornais e revistas do Rio e de São Paulo, a Declaração dos Princípios Básicos da Vanguarda. Outra consequência desencadeada foi o fato de que, ao caracterizar-se essa vanguarda como centrada no problema da relação com a realidade brasileira e investida da missão de nela interferir e modificá-la, na verdade se estabelecia um programa e um compromisso de ordem política.

Havia neste momento, entre a classe artística, a consciência do momento histórico por qual passava o país. Para Reis (2005, p. 111),

a incorporação do dado (e percepção) temporal no trabalho de Hélio, a “volta a realidade” operada em Waldemar Cordeiro e uma figuração associada a urgência de comunicar, traziam as discussões formais da vanguarda experimental para seu contexto local, além do comprometimento político dos artistas na história recente do país. O espectador era trazido também para participar da obra em suas diversas significações. [...] A vanguarda dos anos 60, que já aprendera com os pressupostos neoconcretos da apreensão fenomenológica da obra, puxava o público para junto da obra. Procurava-se estabelecer uma ponte mais ágil entre a arte e a vida, entre as discussões da vanguarda e o tempo-espaço históricos.

A bandeira Viva Maria é muito impactante pra mim. A provocação, o xingamento, no contexto político em que a obra foi criada. 51 anos depois me parece novamente pertinente. Em outubro de 2017, o Senado Federal havia derrubado decisão do STF que afastava o senador Aécio Neves do seu mandato – após acusação de organização criminosa e crime de obstrução da justiça. No mesmo mês, a Câmara dos Deputados rejeitava a segunda denúncia da Procuradoria Geral da União contra o presidente Michel Temer, Câmara que já havia rejeitado a primeira denúncia em agosto. O áudio vazado da conversa entre o senador Romero Jucá e o empresário Sérgio Machado, um ano antes, ainda ecoava confirmando que o impeachment da presidenta Dilma havia sido armado num jogo político para retirá-la do poder:

ROMERO JUCÁ: Eu ontem fui muito claro. [...] Eu só acho o seguinte: com Dilma não dá, com a situação que está. [...] **SÉRGIO MACHADO:** Tem que ter um impeachment.

JUCÁ: Tem que ter impeachment. Não tem saída.

[...]

MACHADO: Rapaz, a solução mais fácil era botar o Michel [Temer]. **JUCÁ:** Só o Renan [Calheiros] que está contra essa porra. 'Porque não gosta do Michel, porque o Michel é Eduardo Cunha'. Gente, esquece o Eduardo Cunha, o Eduardo Cunha está morto, porra.

MACHADO: É um acordo, botar o Michel, num grande acordo nacional.

JUCÁ: Com o Supremo, com tudo.

MACHADO: Com tudo, aí parava tudo.

JUCÁ: É. Delimitava onde está, pronto.

[...]

JUCÁ: [Em voz baixa] Conversei ontem com alguns ministros do Supremo. Os caras dizem 'ó, só tem condições de [inaudível] sem ela [Dilma]. Enquanto ela estiver ali, a imprensa, os caras querem tirar ela, essa porra não vai parar nunca'. Entendeu? Então... Estou conversando com os generais, comandantes militares. Está tudo tranquilo, os caras dizem que vão garantir. Estão monitorando o MST, não sei o quê, para não perturbar.

MACHADO: Eu acho o seguinte, a saída [para Dilma] é ou licença ou renúncia. A licença é mais suave. O Michel forma um governo de união nacional, faz um grande acordo, protege o Lula, protege todo mundo. Esse país volta à calma, ninguém aguenta mais. Essa cagada desses procuradores de São Paulo ajudou muito. (referência possível ao pedido de prisão de Lula pelo Ministério Público de SP e à condução coercitiva dele para depor no caso da Lava Jato).

JUCÁ: Os caras fizeram para poder inviabilizar ele de ir para um ministério. Agora vira obstrução da Justiça, não está deixando o cara, entendeu? Foi um ato violento...

MACHADO: ...E burro [...] Tem que ter uma paz, um...

JUCÁ - Eu acho que tem que ter um pacto.

[...]

MACHADO: Um caminho é buscar alguém que tem ligação com o Teori [Zavascki, relator da Lava Jato], mas parece que não tem ninguém.

JUCÁ: Não tem. É um cara fechado, foi ela [Dilma] que botou, um cara... Burocrata da... Ex-ministro do STJ [Superior Tribunal de Justiça].

(Fonte: <http://g1.globo.com/politica/noticia/2016/05/leia-os-trechos-dos-dialogos-entre-romero-juca-e-sergio-machado.html>)

Canalha. Retomar a obra de Cordeiro, agora com o insulto no plural. Canalhas. A ideia inicial era uma intervenção, onde substituiria uma bandeira nacional por uma releitura da obra Viva Maria. Era importante que o lugar escolhido fosse central, próximo à Praça dos Três Poderes em Brasília. Buscando lugares possíveis, novamente a Alameda dos Estados (figura 32) em frente ao Congresso Nacional, onde se encontram hasteadas as bandeiras dos estados, parecia o lugar ideal. Mas em função de alguns atos de vandalismos anteriores, as bandeiras ficavam amarradas numa altura em que não seria possível a substituição a não ser escalando o mastro, o que tornaria o ato bastante demorado e possivelmente impedido de ser feito.



Figura 32 - Alameda dos Estados, Brasília. Fonte: <http://www.trajetar.com.br/df/bra/>

A alternativa seria criar um objeto, uma bandeira de mesa, que poderia ser utilizada numa performance, como um souvenir para venda, uma “Lembrança de Brasília”. Ou uma instrução, sugerindo a criação da bandeira e locais para instalação.

A arte por instrução se torna frequente a partir dos anos 1960, momento em que jovens artistas da época defendem que a “concepção” poderia ser considerada como a própria prática artística e não somente como ideia original⁸. Em novembro de 2017, montei o objeto “Viva Maria. Lembrança de ...” (figuras 33 a 35) e redigi a instrução para criação de novas bandeiras (figura 36).



Figura 33 - Objeto "Viva Maria. Lembrança de...". Acervo pessoal.

⁸ Segundo Sol Le Witt (FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 179),

a própria ideia, mesmo no caso de não se tornar algo visível, é um trabalho de arte tanto quanto qualquer produto terminado. Todos os passos intermediários – rabiscos, rascunhos, desenhos, trabalho mal sucedido, modelos, estudos, pensamento, conversas – interessam. Os passos que mostram o processo de pensamento do artista às vezes são mais interessantes do que o produto final.



Figura 34 - Objeto "Viva Maria. Lembrança de...". Acervo pessoal.



Figura 35 - Objeto "Viva Maria. Lembrança de...". Acervo pessoal.

TROCA DA BANDEIRA (2017)

1. Confeccione uma bandeira, usando como modelo a obra Viva Maria (Waldemar Cordeiro, 1966) abaixo.



Canalha

adjetivo de dois gêneros

1. relativo a ou próprio de pessoa vil, reles.
2. adjetivo e substantivo de dois gêneros que ou aquele que é infame, vil, abjeto; velhaco.
3. substantivo feminino
pej. conjunto de pessoas infames, desprezíveis.

2. O fundo deve ser claro, preferencialmente branco, e letras na cor vermelha, em qualquer tipo de material.

3. Poderá ser feita utilizando a palavra CANALHA em sua variação no plural CANALHAS. A escolha deve ser de acordo com o local a ser utilizada. Como sugestão, em lugares relacionados ao Poder Executivo, optar por CANALHA; relacionados aos Poderes Legislativo e Judiciário, associações empresariais (banqueiros, ruralistas), partidos políticos, movimentos de economia liberal, igrejas e outros, utilizar CANALHAS.

4. O tamanho deverá ser proporcional ao mastro onde a bandeira será hasteada. Não sendo possível o hasteamento, poderá ser fixada em qualquer ponto próximo ao local escolhido ou tremulada com as mãos. Pode ser confeccionada também como bandeira de mão pequena (medida: 14x21cm), em papel, e distribuída para uso em grupo.

5. Envie-nos foto da bandeira e local de hasteamento/uso para o e-mail vivamariawc@gmail.com.

6. As fotos serão postadas no perfil do Instagram @VivaMarias.

7. Em caso de compartilhamento das fotos em redes sociais, utilizar as hashtag: #canalha, #canalhas, #vivamaria, #naopassarao.

Brasília, 19/11/2017.

Apresentando meu objeto à Júlia Milward, ela me indicou procurar o trabalho da artista e professora Lívia Aquino⁹. Desde meses antes da minha proposta, Lívia vem mobilizando grupos para costurar novas bandeiras, em citação direta à de Cordeiro, com a inscrição canalha também no plural. Para a artista, a motivação em retomar a obra é que

cinquenta anos depois ela torna-se imagem frequente nas redes sociais associada a 'canalhocracia' escancarada no Brasil. O meu esforço é para mobilizar grupos distintos dispostos a costurar e conversar acerca de assuntos relevantes para os presentes, aquilo que pode ser de todos. Coser a palavra e ao mesmo tempo falar sobre quando somos feridos por ela – quando a canalhice é estrutural a ponto de respingar em todos nós.

[...]

O contexto no qual o trabalho do Waldemar foi feito fez todo o sentido para mim, esse contexto me interessava muito. Eu fiquei olhando essa palavra e, no momento atual, tirar ela do singular e trazer para o plural era muito pertinente.

[...]

Passam os anos e nós ainda estamos nos mesmos problemas.

(DIÁRIO CONTEMPORÂNEO, disponível no link <http://www.diariocontemporaneo.com.br/tag/livia-aquino/>)

De maio a julho de 2018, a obra esteve exposta no Museu do Estado do Pará (figuras 37 e 38).



Figura 37 - Ocupação Museu do Estado do Pará. Fonte: acervo da artista Lívia Aquino.

⁹ Pesquisadora do campo das artes visuais, é professora e artista. Doutora em Artes Visuais e Mestre em Mídias pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atualmente é coordenadora da pós-graduação em Fotografia: Práticas Poéticas e Culturais e professora da pós-graduação em Práticas Artísticas Contemporâneas e no Tecnólogo em Produção Cultural da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo. Fonte: Currículo Lattes.



Figura 38 - Ocupação Museu do Estado do Pará. Fonte: acervo da artista Livia Aquino.

Livia acentua que busca não uma ideia de ponte entre dois momentos históricos, mas sim de continuidade. Em agosto de 2017, propôs a Oficina “Viva Maria, uma tradução” na Oficina Cultural Oswald Andrade (figura 41). Na proposição da oficina constava:

Canalha, navalha, batalha.

A palavra, um xingamento, subverte o próprio objeto, uma bandeira. A rima sugere outros sentidos: a urgência do corte profundo de práticas políticas atuantes desde a formação do país e a possibilidade de mobilizar resistências que nos impliquem a estar com o outro. Esse trabalho é uma citação direta à obra *Viva Maria*, de Waldemar Cordeiro.

[...]

O título afirma a intenção de múltiplo: cobrir com bandeiras a empena do prédio anexo do Congresso Nacional em Brasília. Uma ação de tradução que se desdobra ainda na mudança da palavra inscrita originalmente no singular para o plural – canalhas – e na alteração do modo de exibição do objeto, do mastro vertical para os braços abertos na horizontal, semelhante ao gestual das manifestações (figura 39).

O intento pode parecer pouco provável no que tange a uma possível aprovação da instituição envolvida.

[...]

A oficina propõe a realização de uma possível tradução para a obra *Viva Maria* (1966), de Waldemar Cordeiro, onde os participantes constroem novas bandeiras alterando a palavra inscrita originalmente no singular para o plural – canalhas (figura 40).

Conversas acerca do contexto e dos sentidos ativados em *Viva Maria* serão fomentadas como espaço de reflexão, bem como a própria ação de tradução.



Figura 39 - Fotos de manifestações. Fonte: acervo da artista Lívia Aquino.



Figura 40 - Fotos da Oficina "Viva Maria, uma tradução". Fonte: acervo da artista Lívia Aquino.



Figura 41 - Ocupação Oficina Oswald de Andrade. Fonte: acervo da artista Livia Aquino.

Para a artista, “Viva Maria é uma forma de resistência, um trabalho que acontece continuamente, inclusive nos momentos de diálogo, onde as costuras e tessituras pessoais que são realizadas.”

IV. “Para não esquecer... Resista!”

As passagens subterrâneas do eixo rodoviário de Brasília (figura 42) sempre chamaram atenção. Foram criadas para ligação no sentido leste-oeste do Plano Piloto e tornar a travessia dos pedestres segura. Com a falta de manutenção e problemas de iluminação, as passagens se tornaram lugares perigosos. O acesso a elas não se dá em linha reta, é necessário descer uma rampa ou escada e virar 90° num corredor, o que impede de ver antecipadamente se há alguém no caminho, tornando o trajeto inseguro à noite. São comuns relatos de assaltos e assédio a mulheres. Por ser um local de pouca circulação na madrugada, as passagens se tornaram ideais para diversos tipos de intervenção urbana: pichação, grafite, lambe-lambe, *stencil*; além de cartazes de propaganda. A paredes são completamente preenchidas destas intervenções, mesmo as que já perderam seu revestimento.



Figura 42 - Passagem subterrânea de ligação entre a SQS 205 e a SQS 105. Fonte: acervo pessoal.

A partir de 2015, com o coletivo “música.poesia”¹⁰, passei a ocupar as passagens subterrâneas com *stencils* e lambes. O coletivo se propunha a espalhar frases de músicas em locais de passagem de pedestres, com a intenção de tornar estes caminhos mais agradáveis (figura 43). Inicialmente, a maioria das intervenções era realizada na madrugada e raríssimas vezes houve alguma interação com passantes, o que aconteceu apenas duas vezes com pessoas em situação de rua.



Figura 43 - Intervenções do coletivo musica.poesia. Fonte: acervo pessoal.

Em agosto de 2017, pensei em realizar um ‘reparo’ numa dessas passagens subterrâneas, a de ligação entre a SQS 213 e a SQS 113. A ideia surgiu a partir da leitura do texto “Questões para Stella e Judd”, de 1966 (transcrição da entrevista dos artistas Frank Stella e Donald Judd a Bruce Glaser), realizada também nas discussões da disciplina THAIET 2 (Teoria e História da Arte e da Imagem no Espaço e no Tempo), dos professores Gê Orthof e Júlia Milward. Apesar de escrito há mais de 50 anos, alguns pontos ainda me pareciam bastante atuais: o uso do espaço real, a fuga de questões racionalistas, a simplicidade. Havia num dos lados da passagem subterrânea, uma mureta com um pedaço já desgastado e sem o revestimento. Faria o reparo deste desgaste com um material que fosse distinto e estranho ao local: tecido de pelúcia branco. Algo agradável de ver e tocar, num lugar sujo e que causava medo. Seria um reparo transitório, sujeito à ação do tempo, das pessoas e de animais (figuras 44 a 46).

¹⁰ O Coletivo “música.poesia” foi formado em janeiro de 2015 por Priscila Araújo, Sormani Vasconcelos e Thiago Amorim. Hoje é composto por Rosiane Rodrigues e Sormani Vasconcelos. Os registros das intervenções são publicadas no perfil da rede social Instagram @musica.poesia.

A intenção de acompanhar e registrar o desgaste do reparo não aconteceu, pois, dois dias depois da ação, a pelúcia tinha sido completamente arrancada.

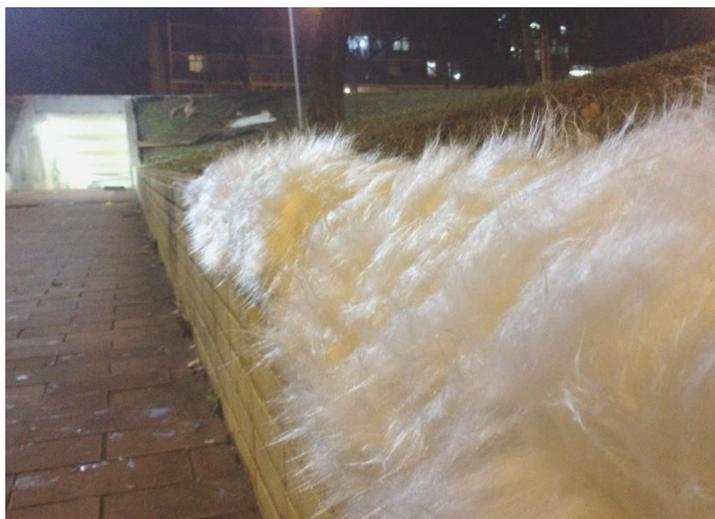


Figura 44 - Registro de intervenção na passagem subterrânea de ligação entre a SQS 213 e a SQS 113. Fonte: acervo pessoal.



Figura 45 - Registro de intervenção na passagem subterrânea de ligação entre a SQS 213 e a SQS 113. Fonte: acervo pessoal.



Figura 46 - Registro de intervenção na passagem subterrânea de ligação entre a SQS 213 e a SQS 113. Fonte: acervo pessoal.

Um ano antes, em junho de 2016, dentro do contexto recente da aprovação da abertura do processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff pela Câmara dos Deputados, ocorrida em 17 de abril de 2016, realizei uma intervenção em outra passagem subterrânea, a de ligação entre a SQS 205 e a SQS 105. Minha intenção era marcar o momento político e provocar questionamentos sobre o processo de destituição da presidenta, sobre os grupos que se organizaram para promover sua deposição, e sobre uma possível repetição de um golpe de estado, como o ocorrido em 1964. Ocuparia as duas entradas da passagem, no lado leste traria imagens de personagens ligados à ditadura militar e participantes atuais do impeachment de 2016; e, no lado oeste, imagens de presos políticos, de mortos e de desaparecidos durante a ditadura. Faria cartazes com o retrato destas pessoas, em referência aos cartazes e imagens muito utilizados durante a ditadura, principalmente os promovidos pelos órgãos de segurança nacional para encontrar os que se opunham ao regime (figuras 47 a 49).

**TERRORISTAS ASSASSINOS
PROCURADOS**

**DEPOIS DE TEREM ROUBADO E ASSASSINADO
VÁRIOS PAIS DE FAMÍLIA, ESTÃO FORAGIDOS.**


Carlos Marfacciani
(MARTINI)


Maria Fátima Andrade
(MARTINI)


José Augusto de Sá
(MARTINI)


Paulo Lemos
(MARTINI)


Antonio Roberto Gomes
(MARTINI)


Cláudio Roberto
(MARTINI)


Antonio Lobo
(MARTINI)


Carlos Roberto
(MARTINI)

**AVISE O PRIMEIRO POLICIAL QUE ENCONTRAR
SE VOCÊ SUSPEITAR DA PRESENÇA DE UM DOS
PROCURADOS.**

**AJUDE-NOS A PROTEGER SUA PRÓPRIA
VIDA E A DE SEUS FAMILIARES**

Figura 47- Cartaz com foto dos militantes contrários ao regime militar. Fonte: <http://lemad.fflch.usp.br/node/5329>

BANDIDOS TERRORISTAS
PROCURADOS PELOS ÓRGÃOS DE SEGURANÇA NACIONAL


ANTONIO SÉRGIO DE MATOS
(MORENO) ALN


ADOSTINHO FIODELISO
(ERNESTO) ALN


MARIA AMÉLIA DE ARAÚJO
SILVA ALN


RICARDO ARAÚJO
(FERNANDES) ALN


YARA YAVELBERG
(CLAUDIA) VPR


CLAUDIO DE SOUZA RIBEIRO
(SILVA) VPR


DILSON CARDOSO
(SILVA) VPR


MÁRIO DE FREITAS
GONÇALVES (DUDU) ALN


DARCY TOSHIO MIZUKI
ALN


JOSÉ ROMULO DA COSTA
(JULIO) VPR

AO VER QUALQUER DELES AVISE O PRIMEIRO POLICIAL QUE ENCONTRAR OU
TELEFONE PARA 221 · 10 23 221 · 18 03 228-6675
288-6675

Figura 48- Cartaz com foto dos militantes contrários ao regime militar. Fonte: <http://www.zonacurva.com.br/iaraivelberg-e-sua-luta-contraditadura-militar/>

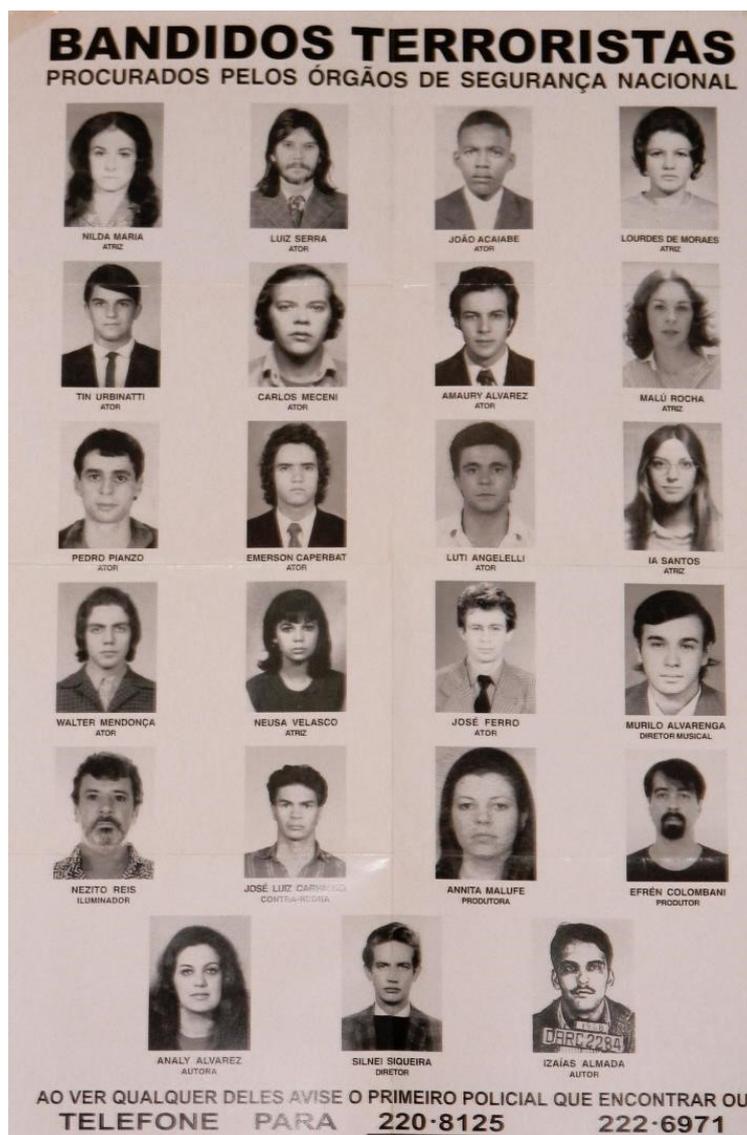


Figura 49 - Cartaz com foto dos militantes contrários ao regime militar. Fonte:

<http://doctela.com.br/sedum/nosprecisavamos-discutir-sobre-esse-pedaco-de-nossa-historia-diz-atriz-de-se-eu-demorar-uns-meses/>

Optei por não trazer o nome das pessoas, mas uma palavra que as caracterizasse, em conjunto ou individualmente. Nas imagens dos que lutaram contra a ditadura, escolhi a palavra RESISTÊNCIA para todos; nas do que participaram da ditadura ou apoiaram o impeachment, escolhi por palavras ou expressões individuais, irônicas, que expressassem, para mim, o que eles não representavam. Seriam 12 imagens em cada um dos lados, e na definição de quais pessoas escolher, decidi por trazer algumas que foram referenciais para os dois lados e, principalmente nos da resistência, algumas escolhas bem pessoais, pela relação com Brasília ou pelo que a sua história me tocava. A lista final, com nome e expressão, do lado 'golpista' ficou assim:

1. Marechal Castelo Branco – DEMOCRACIA;
2. Marechal Costa e Silva – LIBERDADE DE EXPRESSÃO;
3. General Golbery do Couto e Silva – ORGANIZAÇÃO SOCIAL;
4. General Emílio Garrastazu Médici – LIBERDADE;
5. Coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra – DIREITO DE DEFESA;
6. Deputado Jair Bolsonaro – DIREITOS HUMANOS;
7. Presidente Michel Temer – LEGITIMIDADE;
8. Deputado Eduardo Cunha – HONESTIDADE;
9. Ministro Gilmar Mendes (STF) – JUSTIÇA;
10. Deputado Pastor Marco Feliciano – ESTADO LAICO;
11. Alexandre de Moraes (Ministro da Justiça) – DIREITOS SOCIAIS;
12. Mendonça Filho (Ministro da Educação) – EDUCAÇÃO.

Do lado da resistência, os retratos escolhidos foram:

1. Osvaldão (Osvaldo Orlando da Costa) – membro da Guerrilha do Araguaia, assassinado em 1974;
2. Dilma Rousseff – torturada pela ditadura no início dos anos 1970;
3. Honestino Guimarães – estudante, assassinado em 1973;
4. Ary Abreu Lima da Rosa – estudante, assassinado em 1970;
5. Celso Gilberto de Oliveira – corretor de imóveis, assassinado em 1970;
6. Edson Luís de Lima Souto – estudante secundarista, assassinado em 1968;
7. Aurora Maria Nascimento Furtado – militante, assassinada em 1972;
8. Ezequias Bezerra da Rocha – geólogo, assassinado em 1972;
9. Stuart Angel – militante, assassinado em 1970;
10. Zuzu Angel – estilista, assassinada em 1976;
11. Vladimir Herzog – jornalista, assassinado em 1975;
12. Rubens Paiva – deputado/engenheiro, assassinado em 1971.

As imagens seriam coladas como lambe-lambe formando um quadro e poderiam ser vistas por quem atravessasse a passagem subterrânea. Fiz também um quadro maior, no mesmo tamanho da junção dos retratos, formando as palavras QUESTIONE e RESISTA, que seriam coladas na parede lateral e vistas por quem entrasse pela rampa ou escada de acesso. A intervenção foi feita na madrugada do dia 14 de junho de 2016 (figuras 50 a 52).



Figura 50 - Intervenção em passagem subterrânea. Fonte: acervo pessoal.



Figura 51 - Intervenção em passagem subterrânea. Fonte: acervo pessoal.



Figura 52 - Intervenção em passagem subterrânea. Fonte: acervo pessoal.



Figura 53 - Intervenção em passagem subterrânea. Fonte: acervo pessoal.

Fotos da intervenção foram compartilhadas pela Mídia Ninja¹¹ em sua página no Facebook, imagens encaminhadas por mim em 17 de junho de 2016 (figuras 54 a 56).

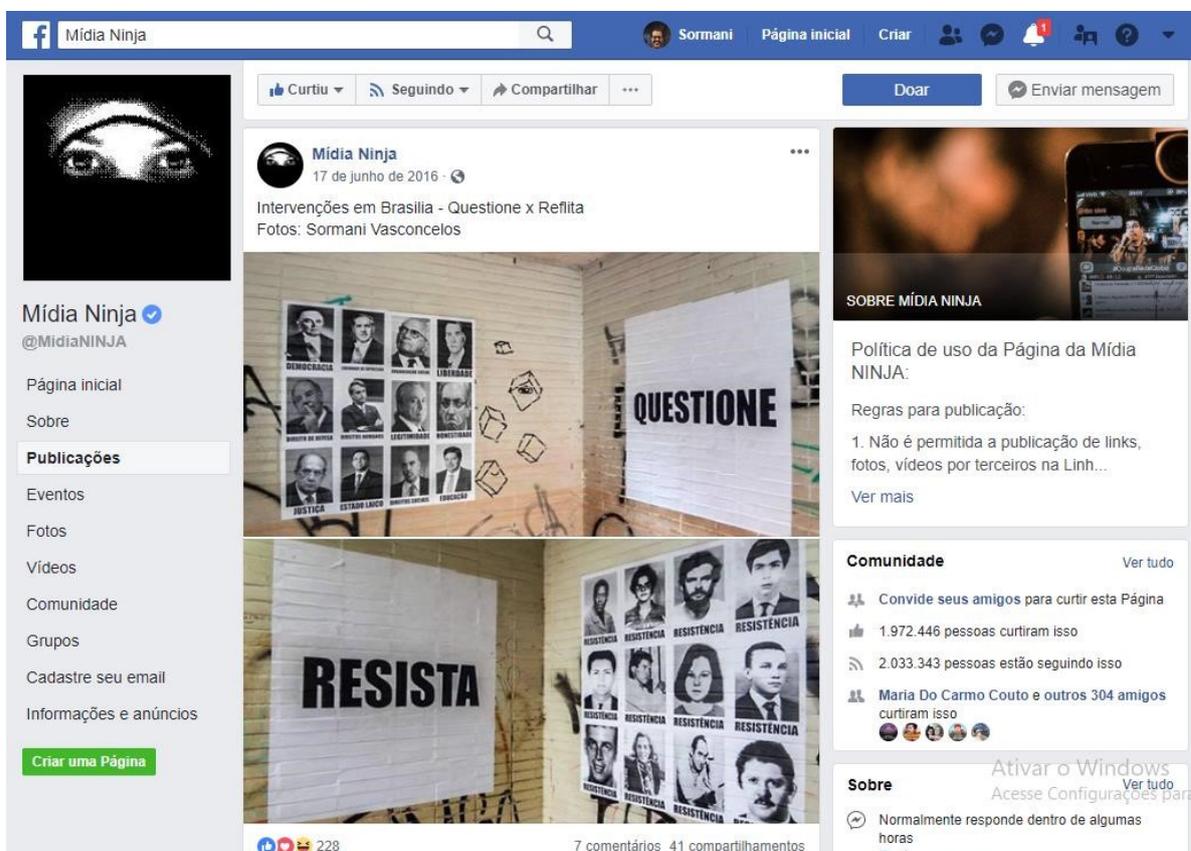


Figura 54 - Compartilhamento da intervenção na rede social Facebook pela Mídia Ninja.

Fonte: <http://facebook.com/midianinja>

¹¹ Fundada em 2013, a Mídia Ninja é uma rede de comunicação livre, que busca novas formas de produção e distribuição de informação a partir das novas tecnologias e de uma lógica colaborativa de trabalho. Mantém perfil nas redes sociais Facebook e Instagram e o site midianinja.org.



Figura 55 - Compartilhamento da intervenção na rede social Facebook pela Mídia Ninja. Fonte: <http://facebook.com/midianinja>



Figura 56 - Compartilhamento da intervenção na rede social Facebook pela Mídia Ninja. Fonte: <http://facebook.com/midianinja>

Além das fotografias, eu havia filmado a intervenção e decidi montar um vídeo com o registro da ação. Incluiria trechos de outros vídeos de terceiros, baixados da internet sem autorização. Entre os vídeos, usaria partes do documentário “Brasil: Ontem, hoje e amanhã”, de 1975, material de propaganda da ditadura militar; do discurso de posse do Marechal Castelo Branco; do discurso do General Médici em

sua visita aos Estados Unidos; de uma entrevista do Ministro Gilmar Mendes; do discurso de posse do Presidente Temer; do depoimento de Ilda Martins, presa e torturada pelos militares; dos discursos dos deputados Jair Bolsonaro e Jean Wyllys na sessão de abertura do processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff. Destacaria das falas dos ditadores militares ou dos políticos identificados com o apoio ao impeachment, trechos que para mim reforçavam a incoerência ou absurdo daquelas. Como do discurso de posse do Marechal Castelo Branco:

Caminharemos para a frente, com a segurança de que o remédio para os malefícios da extrema esquerda não será o nascimento de uma direita reacionária, mas o das reformas que se fizerem necessárias.

Ou do General Médici numa visita, em dezembro de 1971, ao Presidente Richard Nixon dos Estados Unidos:

Seja este primeiro momento — um momento de fé e confiança. Fé no que havemos de construir juntos para o bem-estar de nossos povos e confiança comum na causa da Justiça, do Progresso e da Paz.

De momentos mais recentes, a dedicação ao torturador General Carlos Alberto Brilhante Ustra do seu voto em favor da abertura do processo de impeachment, proclamada pelo deputado Jair Bolsonaro, em sessão transmitida ao vivo pela televisão; a entrevista do Ministro do STF, Gilmar Mendes, sinalizando que não há riscos à democracia e que as instituições trabalham normalmente; entre outros...

O vídeo foi disponibilizado para acesso no site de compartilhamento Vimeo (<https://vimeo.com/>), pelo link <https://vimeo.com/270980772> (figuras 57 e 58).



Figura 57 - Frames do vídeo "Para não esquecer... Resista!". Fonte: <https://vimeo.com/>



Figura 58 - Frames do vídeo "Para não esquecer... Resista!". Fonte: <https://vimeo.com>

A intervenção teve como propósito provocar reflexão e questionamento, mas não consegui validar o alcance deste desejo. No compartilhamento feito no Facebook pela rede Mídia Ninja há onze comentários – seis favoráveis e cinco contrários à ação (deste cinco, dois exaltam o deputado Jair Bolsonaro e dois atacam a presidenta Dilma Rousseff).

Segundo Rancière (2012, p. 59), essa dimensão política – condição contemporânea de algumas propostas artísticas – é constituída a partir de uma ideia de dissenso própria da política. Ou seja, uma política ligada ao conflito de “vários regimes de sensorialidades” coexistentes, viabilizados por sua eficácia estética e por sua imprevisibilidade. Contudo, a dimensão política da arte proposta por ele corresponde a uma “eficácia estética”, própria do regime da arte:

[...] é a eficácia da própria separação, da descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais os espectadores, os leitores ou os ouvintes se apropriam desta. A eficácia estética é a eficácia de uma distância e de uma neutralização. (RANCIÈRE, 2012, p. 56)

Para ele,

eficácia estética significa propriamente a eficácia da suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas de arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado. (RANCIÈRE, 2012, p. 56)

Segundo Rancière (2012, p. 55), o que a eficácia da arte contrapõe à moral da representação “é simplesmente a arte sem representação, a arte que não separa a cena da performance artística e a da vida coletiva”. É uma estratégia presente em obras e ações artísticas que propõem mudar referenciais do que é visível e enunciável, e que trazem outras possibilidades de correlação de sentidos por meio de rupturas e da ficção, já que estas produzem dissensos e mudam as coordenadas do representável.

As formas da experiência estética e os modos da ficção criam assim uma paisagem inédita do visível, formas novas de individualidades e conexões, ritmos diferentes de apreensão do que é dado, escalas novas. Não o fazem da maneira específica da atividade política, que cria formas de enunciação coletiva (*nós*). Mas formam o tecido dissensual no qual se recortam as formas de construção de objetos e as possibilidades de enunciação subjetiva próprias à ação dos coletivos políticos. Enquanto a política propriamente dita consiste na produção de sujeitos que dão voz aos anônimos, a política própria à arte no regime estético consiste na elaboração do mundo sensível do anônimo, dos modos do *isso* e do *eu*, do qual emergem os mundos próprios do *nós* político. (RANCIÈRE, 2012, p. 65)

Em abril de 2018, o Vertentes Coletivo, formado pelos artistas pernambucanos Maria Clara Feitosa e Johnny Brito, ocupou com cartazes lambe-lambe a cidade de São Paulo (Centro, Avenida Paulista e a Vila Madalena). Os lambes compõem a série Inimigo Público, e trazem a imagem e frases polêmicas de quatro políticos brasileiros (figuras 59 a 61).



Figura 59 - Intervenção "Inimigo Público", do Vertentes Coletivo. Fonte: <http://www.pristina.org/design-grafico/inimigopublico-vertentes-coletivo/>



Figura 60 - Intervenção "Inimigo Público", do Vertentes Coletivo. Fonte: <https://asfalto.blogosfera.uol.com.br/2018/06/26/serie-de-lambes-inimigos-publicos-leva-as-ruas-politicos-polemicos/>



Figura 61 - Intervenção "Inimigo Público", do Vertentes Coletivo. Fonte: <https://asfalto.blogosfera.uol.com.br/2018/06/26/serie-de-lambes-inimigos-publicos-leva-as-ruas-politicos-polemicos/>

A intenção do coletivo é fazer uma intervenção de protesto e memória, para lembrar, num ano eleitoral, políticos que se posicionaram claramente contra o povo.

No Rio de Janeiro, o coletivo anônimo Tupinambá Lambido vem desde 2016 ocupando os espaços públicos para estimular de “forma poética a resistência na cidade”. Para eles, é no espaço público que reverberam as demandas políticas. A escolha do suporte se deu pelo baixo custo e eficiência. O coletivo entende que o que fazem é uma intervenção política, pois acreditam que

toda arte potente tem poder político e revolucionário. Sendo assim, a chamada arte urbana é a arte política realizada em seu espaço ideal, as ruas. Acreditamos ser urgente resgatar e celebrar a noção de que a rua é nossa, a cidade é nossa, o país é nosso. (Fonte: <https://www.rioetc.com.br/galeriaurbana/primeiramente-o-tupinamba-lambido/>)

Entre os lambes criados há um com as efígies do Presidente Michel Temer e do Deputado Eduardo Cunha; outro onde uma bandeira do Brasil é desenhada com a conversa grampeada entre Romero Jucá e Sérgio Machado, e a inscrição “Ordem e Progresso” é substituído por “a solução é colocar o Michel”; entre outros (figuras 62 a 68).



Figura 62 - Intervenção lambe-lambe do coletivo Tupinambá Lambido. Fonte: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100016582485244>



Figura 63 - Intervenção lambe-lambe do coletivo Tupinambá Lambido. Fonte: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100016582485244>



Figura 64 - Intervenção lambe-lambe do coletivo Tupinambá Lambido. Fonte: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100016582485244>



Figura 65 - Intervenção lambe-lambe do coletivo Tupinambá Lambido. Fonte: https://www.jb.com.br/_conteudo/rio/2018/08/347-lambe-lambe-politizado-olhar-politico-colado-nos-muros.html



Figura 66 - Intervenção lambe-lambe do coletivo Tupinambá Lambido. Fonte: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100016582485244>



Figura 67 - Intervenção lambe-lambe do coletivo Tupinambá Lambido. Fonte: https://www.jb.com.br/_conteudo/rio/2018/08/347-lambe-lambe-politizado-olhar-politico-colado-nos-muros.html



Figura 68 - Intervenção lambe-lambe do coletivo Tupinambá Lambido. Fonte: https://www.jb.com.br/_conteudo/rio/2018/08/347-lambe-lambe-politizado-olhar-politico-colado-nos-muros.html

Segundo Rancière (2005, p. 17), há uma gênese estética que a arte compartilha com a política: ambas intervêm na partilha que, historicamente, fazemos do nosso mundo sensível. Arte e política são maneiras de se recriar as “propriedades do espaço” e os “possíveis do tempo”, as condições históricas a partir das quais dividimos e percebemos o que é ruído e o que é palavra, o que é visível e o que é invisível, os que fazem parte da cena ou dela estão excluídos. É por esse motivo, continua Rancière, que

as artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. (RANCIÈRE, 2005, p. 26).

CONCLUSÃO

As produções apresentadas neste trabalho refletem uma vontade real de intervir nos espaços urbanos e provocar uma reflexão por parte dos espectadores. Diferente das práticas dos Situacionistas e dos coletivos de artistas, minhas ações eram individuais, muito em razão da urgência em responder às minhas inquietações em relação ao contexto político e da vontade de me posicionar como sujeito ativo. Não como uma ideia utópica de realizar uma grande revolução, mas uma utopia possível de que essas pequenas ações podem promover transformações. Com exceção da alteração da placa do Auditório Dois Candangos que, além de provocar um pensamento sobre o apagamento da identidade dos trabalhadores mortos na construção, eu buscava uma relação afetiva com a história do Expedito e do Gedelmar, os demais trabalhos tinham a intenção de questionar e fazer refletir sobre o contexto político e social e, a bandeira de mesa, um desabafo: canalhas!

Minha motivação era estar fora do “cubo branco”, ampliando os espaços institucionais da arte e ocupando a rua para que houvesse uma relação com um público maior. Há aqui um ponto para aprofundar na pesquisa: é possível inferir a contribuição destas ações para a transformação social? Possivelmente retomaria a discussão presente desde as vanguardas históricas de qual é o papel da arte na sociedade. Outra questão importante, é como se dá a inserção deste tipo de trabalho no circuito das artes, pois ao mesmo tempo que questiona esse campo legitimador, a maioria dos artistas e coletivos não recusa participação em mostras e exposições institucionalizadas.

Enquanto artista, optei por uma produção engajada frente ao contexto político em que foram realizadas, pensando num uso final e não como um bem simbólico ou material. Há um desafio, no futuro breve, de como enfrentaremos um governo com uma pauta de extrema direita, em que a repressão possivelmente será maior do que a realidade dos anos pós abertura política. Historicamente, em situações adversas, a

arte resistiu. Como disse Ricardo Rosas, é necessário não apenas produzir histórias, mas protagonizá-las

contra a realidade social, vestida e opressora, catalogada de estatísticas e personagens de novela. Contra as guerras santas, os reality shows e os tráficos de sonhos disfarçados pela convivência dos jornais espetaculosos ante a anestesia e a cegueira de quem vê apenas o lado de cá das grades que se auto-impõem - a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias de um outro mundo possível. (ROSAS, *Intervenção*, p. 185)

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Aracy. **Arte para Quê?: A Preocupação Social na Arte Brasileira: 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 1984

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARJA, Wagner. **INTERVENÇÃO/TERINVENÇÃO - A arte de inventar e intervir diretamente sobre o urbano, suas categorias e o impacto no cotidiano**. In: ROSAS, Ricardo; SALGADO, Marcus (Org.). ARTEFATO – acervo do extinto site Rizoma.net.

BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor**. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRASILINO, Luís. **A Arte questiona o uso do espaço público**. In: ROSAS, Ricardo; SALGADO, Marcus (Org.). ARTEFATO – acervo do extinto site Rizoma.net.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Editora Perspectiva S/A, 1998.

CAMPO, Augusto de. **Waldemar Cordeiro: pontos de partida e de chegada**. In: CORDEIRO, Analívia (Org). Fantasia Exata. São Paulo: Itaú Cultural, 2014. P. 462 – 467.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de Fazer**. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1998. Capítulos VII, VIII e IX. p. 169 – 217.

COCCHIARALE, Fernando. **Waldemar Cordeiro e o modernismo de ruptura no Brasil**. In: CORDEIRO, Analívia (org). Waldemar Cordeiro: fantasia exata. São Paulo: Itaú Cultural, 2014. p. 322 – 377.

COCCHIARALE, Fernando. **A (outra) arte contemporânea brasileira: intervenções urbanas micropolíticas**. In: ROSAS, Ricardo; SALGADO, Marcus (Org.). ARTEFATO – acervo do extinto site Rizoma.net.

CORDEIRO, Waldemar. **“Nova Figuração” denuncia alienação do indivíduo**. In: CORDEIRO, Analívia (org). Waldemar Cordeiro: fantasia exata. São Paulo: Itaú Cultural, 2014. p. 396 – 397.

CORDEIRO, Waldemar. **Arte Concreta Semântica**. In: CORDEIRO, Analívia (Org). Fantasia Exata. São Paulo: Itaú Cultural, 2014. P. 426 – 428.

DELEUZE, Gilles. **Conversações: 1972 – 1990**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GATARRI, Félix. **Proposição V: a existência nômade efetua necessariamente as condições da máquina de guerra no espaço**. In: Mil Platôs. São Paulo, 1997, Volume V, p. 42

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 1, São Paulo, Editora 34, 1995

JACQUES, Paola Berenstein (org). **Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas Sobre a Cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

MAFFESOLI, Michel. **A pulsão da errância**. In: Sobre o nomadismo – vagabundagens pós-modernas. RJ/SP: Record, 2001.

MARI, Marcelo. **Coletivos de arte, guerra de classes e capitalismo na periferia**. In: Anais do Seminário América Latina: Cultura, História e Política da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia (MG), 18 a 21 de maio de 2015. Disponível em: <http://seminarioamericalatina.com.br/>

MESQUITA, André. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva**. Dissertação (mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo. Programa de pós-graduação em História. 2008.

NUNES, Fabricio Vaz. **Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao “popcreto”**. Dissertação (mestrado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas. Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. 2004

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, Hélio. **Esquema Geral da Nova Objetividade**. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Coord). Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

PAULA, Regina de. **No caso / In the case**. Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB. Brasília. V. 14, n.2. p. 51 -61, jul/dez, 2015.

PECCININI, Daisy. **Figurações Brasil Anos 60: Neofigurações Fantásticas e Neo-surrealismo, Novo Realismo e Nova Objetividade**. São Paulo: Itaú Cultural/Edusp, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. **Paradoxos da arte política**. In: O espectador emancipado. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. **Exposições de Arte – Vanguarda e Política entre os anos 1965 e 1970**. Curitiba, 2005. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

ROSAS, Ricardo. **(INS) URGÊNCIA**. In: ROSAS, Ricardo; SALGADO, Marcus (Org.). ARTEFATO – acervo do extinto site Rizoma.net.

ROSAS, Ricardo. Nome: **Coletivos, Senha: Colaboração**. In: ROSAS, Ricardo; SALGADO, Marcus (Org.). INTERVENÇÃO – acervo do extinto site Rizoma.net.

ROSAS, Ricardo; WELLS, Tatiana. **Que venha a mídia tática**. In: ROSAS, Ricardo; SALGADO, Marcus (Org.). INTERVENÇÃO – acervo do extinto site Rizoma.net.

Manifesto do Poro. Disponível no link:

<http://poro.redezero.org/publicacoes/manifesto/>. Acesso em 17 de abril de 2018.

Reportagem sobre o coletivo Tupinambá Lambido. Disponível no link:

<https://www.rioetc.com.br/galeria-urbana/primeiramente-o-tupinamba-lambido/>

Acesso em 03 de novembro de 2018.

Reportagem sobre residência artística no Museu do Estado do Pará. Disponível no link: <http://www.diariocontemporaneo.com.br/tag/livia-aquino/>. Acesso em 27 de outubro de 2018.

Biografia do artista Eduardo Srur. Disponível no link:

<http://www.eduardosrur.com.br/>. Acesso em 16 de novembro de 2018.

Diálogo entre Romero Jucá e Sérgio Machado. Disponível no link:

<http://g1.globo.com/politica/noticia/2016/05/leia-os-trechos-dos-dialogos-entreromero-juca-e-sergio-machado.html>. Acesso em 27 de outubro de 2018.