

Ágatha Moraes, Luisa Paraguai *

Arte de rua: objetos-resistência

*

Ágatha de Moraes é Mestranda no Programa de Linguagens, Mídia e Arte na Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Possui Licenciatura Plena em Artes Visuais pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (2016). Atualmente é Professora no Colégio da Villa em Jaguariúna e na Escola Educarte de Campinas. Vem desenvolvendo o projeto poético “Santas Mulheres” com temática feminista à partir de fotografias.

<agatha.ursini@gmail.com>

ORCID: 0000-0002-3399-3550

Luisa Paraguai é Pesquisadora e Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Consultora Ad Hoc da CAPES e FAPESP. Reviewer da Leonardo Digital. Vice-líder do Grupo de Pesquisa Produção e Pesquisa em Arte. Artista nas interlocuções entre arte, design e tecnologia. Possui graduação em Engenharia Civil pela USP, mestrado e doutorado em Múltiplos pela UNICAMP, e pós-doutorado no Planetary Collegium, Nuova Accademia di Belle Arti, Milão.

<luisaparaguai@gmail.com>

ORCID: 0000-0002-3886-8118

Resumo No contexto interdisciplinar entre Artes e Design, o texto aponta o espaço público como suporte físico e agente produtor de imagens na construção de narrativas visuais. Neste sentido, contextualiza a Arte de rua como ação potente, que protagoniza as vivências das pessoas, enquanto ativa lugares políticos de fala. Apresenta referências em Lynch (1990) e Mitchell (2017) para pensar a produção imagética das cidades como ações recíprocas, afirmando o protagonismo feminino neste discurso (Butler 2017, Davis 2016). Neste sentido, o projeto “Santas Mulheres” (2018) se apresenta como um objeto-resistência, que passa a circular pelo espaço público como prática artística e ativista.

Palavras chave Arte e design, Arte de rua e feminismo, Espaço público e narrativas.

Street-art: objects-resistance

Abstract *In the interdisciplinary context between Arts and Design, the text is concerned with public space as a physical support and production agent of images to build visual narratives. Street Art is a powerful action that leads to the experiences of people while activating political places of speech. It presents references in Lynch (1990) and Mitchell (2017) to think about the image production of cities as reciprocal actions, affirming female protagonism in this discourse (Butler 2017, Davis 2016). In this sense, the project “Holy Women” (2018) constitutes an object-resistance, which happens to circulate through public space as an artistic and activist practice.*

Keywords *Art and design, Street art and feminism, Public space and narratives.*

Introdução: cidade e imagem

“cidade como espaço visual” (Argan 1995, 228).

Reconhecendo a cidade enquanto superfície de escritas, que agencia modos de ver e viver organiza regras sociais e políticas, conformada por valores e experiências, importam-nos investigar as paisagens urbanas, como um fenômeno perceptivo e dinâmico da cultura. Este texto apresenta-se como um exercício teórico, tecido pela/na interdisciplinaridade entre artes e design, para pensar o projeto “Santas Mulheres” (2018), da Ágatha Moraes, referenciado pelos autores Brissac (1996), Certeau (2008), Tuan (2011), Lynch (1990). Aborda-se enquanto tema a mulher e seu papel social de resistência, apresentando como referências as obras “Deus dando a luz” (1968), da Monica Sjoo, e “Sem título (Seu conforto é meu silêncio)” (1981), da Barbara Kruger. Estas artistas problematizam o contexto patriarcal e o silenciamento das mulheres, respectivamente na figura 1, ao contestar a versão da mitologia cristã ocidental de um Deus masculino, sempre presente no cotidiano; e na figura 2 no contexto da comunicação de massa, para discutir os estereótipos.

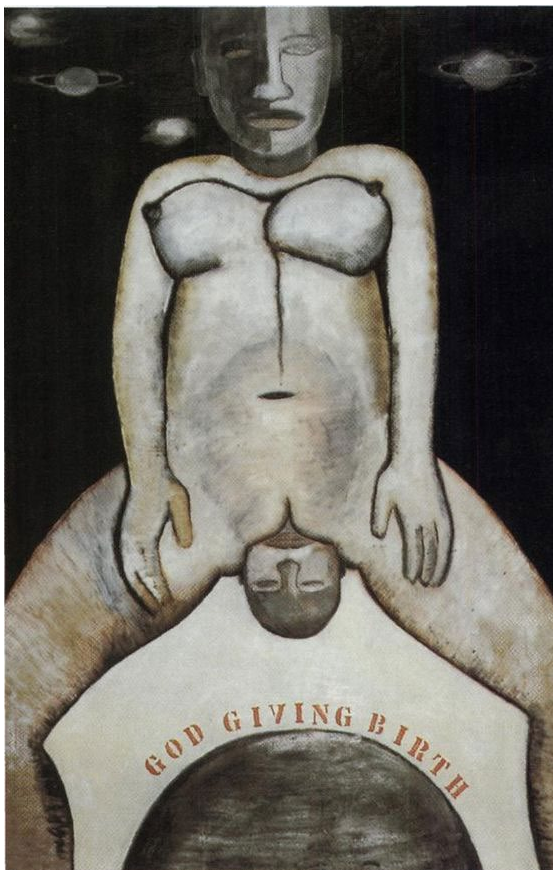


Fig 1. Monica Sjöo. Deus dando a luz, 1968 | www.artcornwall.org/features/Monica_Sjoo_God_Giving_Birth.htm



Fig 2. Barbara Kruger. Sem título, 1981 | theartstack.com/artist/barbara-kruger/your-comfort-is-my-silence

Primeiramente, interessa-nos pensar as cidades não somente pela sua dimensão técnica, quando organiza edifícios e praças, e estrutura a circulação com as ruas e avenidas, mas, sobretudo, as intervenções e apropriações que territorializam estes espaços como lugares políticos (Certeau 2008). Neste sentido, estabelece-se um diálogo: enquanto as cidades abrigam as imagens, as pessoas utilizam e participam da construção do ambiente urbano.

Se temos o objetivo de construir cidades para o desfrute de um imenso número de pessoas de formação e experiências extremamente diversas – e cidades que também sejam adaptáveis a objetivos futuros –, devemos também ter a sabedoria de nos concentrar na clareza física da imagem e permitir que o significado se desenvolva sem nossa orientação direta (Lynch 1990, 10).

Essa condição de ver e conviver pelas pessoas implica em frequentar a cidade, e, deste exercício de ocupação, “a imagem parece, por seu lado, fixar o que existe” (Cauquelin 2007, 93). Inventam-se modos de ação e participação, enquanto circulamos pelo espaço, que atualizado pelas práticas e nossos modos de uso transforma-se em lugar (Tuan 2011, Certeau 2008). Assim, a paisagem urbana, de natureza dinâmica, é conformada por “um enquadramento medidas as nossas percepções - distância, orientação, pontos de vista, situação, escala” (Cauquelin 2001, 11). Dados que identificam o sujeito como protagonista e suas vivências, enquanto ordenações do espaço e do tempo, mobilizando objetos da cultura para serem compreendidas. Para Brissac (1996, 179), essa leitura ocorre a partir do momento em que há um deslocamento físico do espectador em direção, em torno: “O pitoresco pressupõe um caminhante, alguém que constrói sua percepção a partir do movimento, não do olhar. O espaço não é apreendido opticamente, mas de modo físico. Em vez do dispositivo ótico, uma visão peripatética”.

Pensamos então na circulação pelos espaços públicos e na apreciação de suas imagens pelos indivíduos, que independentes de sua distinção social tem acesso às propostas artísticas. Segundo André (2011, 442) “A arte é um campo de difícil atuação. A população não quer se aproximar de mais feiura, de mais violência, de maus tratos.” A violência citada pelo autor refere-se à arte de rua, uma vez que a prática artística, não inserida nos padrões das Instituições de arte, (como os museus, galerias, exposições, etc...) é suspeita aos olhos da população, como também marginalizada, esteticamente inaceitável. Porém, a regra não se aplica aos grandes nomes, Banksy, Osgemeos, Nunca, Nina, Basquiat, Kobra, entre outros, que, hoje, como artistas de rua com legitimidade diante de museus, bienais, galerias, são reconhecidos e renomados internacionalmente. Há lugar para todos os artistas se manifestarem?

Arte de rua: intervenções marginais

O espaço urbano transforma-se assim em suporte para as manifestações multiculturais, e os transeuntes são inseridos neste diálogo, tragados pela imagem, que se manifesta enquanto linguagem, construção da cultura. No momento em que o indivíduo aproxima-se do diferente, do desconhecido, tal situação pode gerar inúmeras sensações, e assim acontece com a arte de rua. O espaço antes vazio, torna-se espaço de arte, arte de rua, pública e acessível, obrigatoriamente, por aquele que transita no espaço.

O projeto “Santas Mulheres” (2018)¹ busca refletir sobre as contingências no desenvolvimento do indivíduo decorrentes das configurações econômica, social, cultural e educacional, que modelizam parte da população brasileira. Assim a proposta é ocupar espaços públicos diante da dificuldade de acesso da população aos ambientes privados (museus, galerias, pinacotecas, bibliotecas, entre outros) de apreciação artística. Salientamos que a gratuidade do acesso não garante a interação do público com o local, pois a educação ainda se faz restrita, tornando o conhecimento e a cultura, na maioria das vezes, apropriações de classes sociais dominantes. Vale ainda considerar que o tempo para dedicação/apreciação da arte é também uma regalia deste autoritarismo, que regula e institui os modos operacionais do cotidiano, mantendo afastados os membros de outros grupos sociais.

Neste sentido, entende-se a dimensão social, primeiramente, construída pela identificação dos principais fatores de diferenciação, poderes ou formas de capital que podem vir a atuar na constituição do sujeito. Para Bourdieu (1987, 4) as dimensões dos poderes fundamentais são: “o capital econômico, cultural e o social”, que consistem de recursos baseados na participação e pertencimento dos grupos e suas dimensões simbólicas, para a compreensão e reconhecimento destes agentes como legítimos.

Tomando a cultura como uma série de valores e símbolos que formam e caracterizam um determinado grupo, para o autor, no modelo capitalista vivido, a hierarquia de classes está bem definida, sendo que as diversas instituições operariam muitas vezes, não para tentar aumentar o capital cultural de todos os indivíduos, equiparando-os, mas para salientar e ampliar ainda mais essas diferenças. Já a cidade apresenta-se mais flexível quanto à mobilidade e presença dos transeuntes, ainda que não exercite em potência a sua dimensão pública.

A arte de rua traz narrativas de artistas que integram a rua na obra, propositalmente ou pela ausência de outros espaços para suas manifestações. Um primeiro aspecto é apontar um possível significado para o termo marginal. Podemos dizer que ser marginal é, antes de tudo, colocar-se ou ser colocado em oposição, que enquanto um exercício territorial opera com a definição de fronteiras, sejam elas materiais ou imateriais, físicas ou simbólicas. Na qualidade de ser antagônico revela-se a formação de um jogo de oposições, vetores de intensidades, nos quais o marginal surge enquanto direção contrária ao centro. No entanto, a ocupação deste espaço não é decerto um ato simples. Em outros termos, ser marginal é não ocupar de mo-

dos distintos o mesmo centro. Sendo importante recordarmos que, não ser o centro pode ser um ato político performático, um posicionamento como expressão de resistência. E, como afirma Patrocínio (2011), estabelecer o marginal é definir um conjunto de textos não centrais, a partir de critérios hierarquizantes. A centralização que o autor discorre está interligada com a classe dominante, uma vez que o poder aquisitivo, na maioria das situações, dita as regras sociais que desfavorecem aqueles não institucionalizados, não estruturados por estas premissas. Portanto, estes atores formarão a periferia, constituirão a marginalidade, e suas ações podem vir a ser atos de resistência para/na sociedade.

Lambe-lambe: objetos-resistência e o espaço público

Volta-se para a visibilidade e a visualidade das cidades enquanto camadas, modos de inscrição territorial que formulem atos de resistência, sendo o próprio cartaz - neste artigo o lambe-lambe, caracterizado como objeto-resistência diante da sua historicidade no campo da comunicação. A prática de colar cartazes é antiga², e os mais diversos estilos e formatos, produzidos e reproduzidos com múltiplos objetivos, vem sendo disseminado no espaço geográfico e constituindo a chamada paisagem urbana. Neste processo evolutivo dos cartazes, as transformações estão associadas à tecnologia, à estética e ao pensamento da sociedade em cada período histórico.

Podemos hoje apontar diferenças entre os termos cartaz, pôster e lambe-lambe (ressignificação do cartaz) diante de suas características funcionais, comunicacionais e plásticas. Para Oliveira (2015), enquanto o cartaz caracteriza-se pela propagação de ideia, na comunicação de produto ou serviço, o pôster tem valor estético, decorativo, sendo usualmente colocado em espaços privados. Já o lambe-lambe, sucessor do cartaz, define-se, diferentemente, pelo viés crítico ao propor uma ideia ou reflexão contrária a alguma conduta social ou desigualdade. Neste sentido, o lambe-lambe é resultado do trabalho de artistas e coletivos que ocupam o espaço público com o objetivo de ampliar e disseminar suas ideias.

No projeto “Santas Mulheres”, pretende-se constituir narrativas sobre e a partir das mulheres, sendo o termo “Santas” utilizado simbolicamente, pois não interessa discutir o assunto no contexto católico cristão, ou o seu processo de canonização, e sim, jogar com a palavra e sua conotação no lugar comum da sociedade, para repensar estereótipos da figura feminina. O cartaz na sua efemeridade característica, surge e desaparece, validando as camadas que vão sobrepondo e constituindo a dinâmica do espaço público. Assim, a imagem repete-se indefinida e simultaneamente pelo ato de colar, revelando o princípio gerador da sua formulação pelos conceitos: repetição e circulação. Respectivamente, estes estruturam a composição visual e o modo de operacionalizar a informação nos espaços públicos, não mais importando a permanência, para a construção de significados, e sim a leitura do palimpsesto – pela sobreposição de camadas.

Para nomear esta ação artística enquanto objeto-resistência, há a necessidade de contextualizar o gênero feminino no contexto cultural ocidental, ressaltando as diferenças entre os termos gênero e sexo. Segundo Butler (2017, 26) “o gênero é culturalmente construído: consequentemente, não é nem o resultado casual do sexo nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo”. Neste sentido, o reconhecimento do feminino enquanto sujeito inserido na sociedade, suas ações individual e coletiva têm conquistado visibilidade. Como por exemplo o movimento Marcha das vadias que surgiu em 2011 no Canadá, em reação à fala de um policial que contestava o modo como as mulheres se vestiam. O movimento existe em diversos países visando disseminar o fim da violência de gênero e culpabilização da vítima, e o uso do corpo feminino como protesto. Para Castells (2018), esta visibilidade social demanda atos de resistências, enquanto oposição ao patriarcado, característico e desenvolvido no contexto da cultura ocidental.

A construção identitária feminina, assim como a luta feminista negocia o cotidiano com o preconceito escancarado, pois a recorrência de determinadas situações, como por exemplo violências domésticas, abusos sexuais, ofensas verbais, desvalorização da mão de obra e do trabalho, são situações diretas ou indiretas de violência contra a mulher, em particular, e o gênero feminino, em geral. Papachristou (apud Davis 2016, 44) ao afirmar “a mulher perfeita era retratada na imprensa, na nova literatura popular e até nos tribunais como a mãe perfeita. Seu lugar era em casa - nunca, é claro, na esfera política”, confirma que todos os atributos da mulher eram, e continuam sendo, em muitos casos, pejorativos e depreciativos; ainda que o autor contextualize a literatura do século XIX, quando surge o culto à maternidade. O homem como ator social, com mais poder profissional, sexual, social, político, esteve/está em posições hierárquicas que inferiorizam a figura feminina.

Estimamos as orações sem ostentação da mulher na promoção da causa religiosa.[...] Mas quando ela ocupa o lugar e o tom de voz do homem como reformista política [...], ela abre mão do poder que Deus lhe concedeu para sua proteção, e seu caráter se torna artificial. Se a videira, cuja força e beleza estão em se adaptar a treliça e esconder parcialmente seus cachos, pensasse em assumir a independência e a natureza dominadora do olmo, ela não apenas deixaria de dar frutos, mas cairia em vergonha e desonra, reduzindo-se ao pó. (Papachristou apud Davis 2016, 53).

Como contraponto a esta constatação, o projeto “Santas Mulheres” retoma antigos arquivos fotográficos de viagens, e outras referências em pinturas e esculturas (figura 3), que ao longo da História da Arte, marcaram as figuras femininas e idealizaram seus papéis em sociedade, para elaborar a proposta poética. A intenção, quase uma denúncia, aponta elementos cul-

turais estruturantes, enraizados no nosso modelo cultural patriarcal, mas, também, é devir, pois anuncia outros lugares de fala, e pela convivência da visualidade do próprio suporte na paisagem urbana, convoca a coexistência potente da diversidade, na leitura e no fazer.



Fig 3. (a) e (b) Processo de manipulação dos registros fotográficos da composição visual no lambe-lambe.

A justaposição das imagens na composição dos adesivos sugere uma convivência pela diferença, ao mesmo tempo que aproxima figuras femininas históricas não contemporâneas e de classes sociais diversas. O embate na montagem visual vem validar o que Eisenstein (2002, 50) propôs como princípio norteador de qualquer narrativa: a contradição, “porque a arte é sempre conflito”. Desta maneira, o projeto apresenta a dialética, enquanto princípio operador da poética, que se traduz em força dramática na/pela cultura visual. E neste sentido opõe-se à construção do estereótipo, compreendido como uma técnica de dominação usada na constituição da imagem (Mitchell 2017). Para o autor, é esta capacidade potente da imagem em gerar significados e ordenar direções para a percepção, que indica uma “ambiguidade entre a dominação de direito ou por consentimento e o poder advindo de uma força superior ou astúcia” (Mitchell 2017, 173). A instauração de “Santas Mulheres” no espaço público (figura 4) formaliza sua proposta e busca pela repetição seriada e do ato de colar, projetar a dimensão ativista do próprio discurso poético.



Fig 4. (a) e (b) Projeto “Santas mulheres” adesivando a praça pública e as ruas na cidade de Campinas.

Considerações finais

A composição visual das cidades retrata as relações existentes entre os sujeitos e o ambiente em que vivem, ambiente este que, apesar de apropriado pelo marketing e pela propaganda, vem sendo repetidamente questionado pela arte de rua. Diante da privatização das áreas públicas e a dificuldade de reconhecimento da produção poética (por exemplo a Lei da Cidade Limpa), essas manifestações artísticas e populares utilizam as ruas como espaços de expressão (Ferreira e Kopanakis 2015), o que apontam a sua dimensão ativista.

Assim, partindo do pressuposto do espaço urbano enquanto um sistema de objetos e de ações (Santos 2006), que se oferecem a nossa percepção enquanto visualidade, Argan (2005) propõe uma apropriação da imagem pela cidade, e desta maneira, a sua constituição enquanto imagens. “A mudança mais profunda que marca a busca de um conceito adequado de cultura visual é precisamente a ênfase no campo social do visual, nos processos cotidianos de olhar e ser olhado” (Mitchell 2017, 186), em uma reciprocidade de influências, entre leitor e imagem. Em um processo iterativo, cada indivíduo constitui seus valores simbólicos e se transforma pela vivência, engendrados pelas narrativas que os atingem, os habitam e transbordam na imaginação. Com essas reflexões emerge a importância da contribuição dos artistas e suas produções no processo de apreciação e reflexão da cidade.

1 O projeto Santas Mulheres teve início no primeiro semestre de 2018, durante a pesquisa de mestrado de Ágatha Moraes, a partir de séries fotográficas realizadas com mulheres e do acervo pessoal de santas católicas. As fotografias são manipuladas em softwares gráficos e impressas em variados tamanhos. Tem sido coladas na cidade de Campinas em forma de lambe-lambe e como adesivos.

2 As primeiras impressões em cartazes surgiram por meio da xilografia em meados do século X. No Renascimento o artista Saint Flour cria o primeiro cartaz manuscrito, e posteriormente com a litografia e a cromolitografia os cartazes ganharam diversas cores. Os cartazes estão presentes em movimentos artísticos, tais como cubismo, art nouveau, futurismo, dadaísmo, surrealismo, entre outros. O cartaz é considerado um meio midiático, muitas vezes utilizado como suporte para a publicidade e a propaganda (Abreu 2011).

Bibliografia

- ABREU, K. C. K. 2011. "Cartaz Publicitário: um resgate histórico." In *Anais do 8o Encontro Nacional de História da Mídia*. Guarapuava: ALCAR; Unicentro, 1-16.
- ANDRÉ, C. 2011. "Arte, Biopolítica e Resistência." *Revista Brasileira de Estudos da Presença* 1, no.2: 426-442. <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266021497>.
- ARGAN, G. C. 2005. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes.
- BOURDIEU, P. 1987. "What makes a social class? On the theoretical and practical existence of groups." *Berkeley Journal Sociology* 1, no. 32: 1-49.
- BUTLER, J. 2017. *Problemas de gênero: Feminismo e a subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BRISSAC, N. 1996. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac/Marca D'Água.
- CAUQUELIN, A. 2005. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. 2007. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes.
- CASTELLS, M. 2018. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra.
- CERTEAU, M. de. 2008. *A invenção do cotidiano: 1. Artes do fazer*. Petrópolis: Editora Vozes.
- DAVIS, A. 2016. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo.
- EISENSTEIN, S. 2002. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar.
- FERREIRA, M. L.; Kopanakis, A. R. 2015. "A cidade e a arte: um espaço de manifestação." *Tempo da Ciência* 44, no. 22: 79-88.
- LYNCH, K. 1990. *The image of the city*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: The MIT Press.
- MITCHELL, W.J.T. 2017. "O que as imagens realmente querem?". In *Pensar a imagem*, edited by Emmanuel Alloa, 165-189. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- OLIVEIRA, D. 2015. *Lambe-lambe: Resistência à verticalização do Baixo Augusta*. Monografia (Especialização). Curso de Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos, São Paulo: Universidade Estadual de São Paulo. Disponível em: <http://paineira.usp.br/celacc/?q=pt-br/celacc-tcc/772/detalhe>. Acesso em: 24 nov. 2018.
- PATROCINIO, P.R.T. 2011. O que há de positivo em ser marginal? In: *Anais do Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. Curitiba: Abralic.
- SANTOS, M. 2006. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- TUAN, Yi-Fu. 2011. *Space and place. The perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota.

Recebido: 10 de março de 2019.

Aprovado: 10 de abril de 2019.