

ARTE URBANA *QUEER* COMO ATO DA RESISTÊNCIA ATIVISTA

Frederico Caiafa¹

<http://orcid.org/0000-0002-9971-8316>

Resumo

À luz da arte *queer*, reflito neste artigo sobre a relação do espaço externo e interno metaforizando-os como público e privado. Considerar-se-á as possibilidades de trânsito e a potência de difusão desta arte como dispositivo de resistência que faz da rua um laboratório de experimentos entendendo sua função social ao ressignificar a (des)ocupação da cidade, que Augé (2004) trata como não-lugares e Foucault (1972) elabora como contra-lugares.

Palavras-chave: Arte Urbana Queer. Arte engajada. Ativismo. Desobediência Cênica. Transgressão.

THE *QUEER* STREET ART AS AN ACT OF ATIVIST RESISTANCE

Abstract

In the light of queer art, I reflect in this article on the relationship between the external and internal space metaphorizing them as public and private. I will consider the possibilities of transit and the power of diffusion of this art as a resistance device that turns the street into a laboratory of experiments, understanding its social function by giving new meaning to the (un)occupation of the city, which Augé (2004) treats as "non-places" and Foucault (1972) elaborates as "counter-places".

Keywords: *Artivism. Committed Art. Queer Urban Art. Scenic Disobedience. Transgression.*

¹ **Frederico Caiafa** é Doutorando em Estudos Artísticos - Arte e Mediação pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/IFAC/UFOP. Licenciado em Língua Inglesa e Portuguesa e suas respectivas Literaturas pelo UNIBH. E-mail: fredericocaiafa@fcs.h.unl.pt.



Introdução

Desenvolvi esta escrita sob a perspectiva *queer* com o intuito de realizar uma breve crítica às obras artísticas de viés político e suas manifestações no espaço público nas últimas duas décadas do século XXI. E para realizar esta análise utilizei conceitos relativos à intervenção, instalação e ocupação da paisagem urbana empregados por movimentos artísticos da década de 60, 70 e 80 do século passado.

Enquanto crítica social considero que esses trabalhos também se inspiraram por ações artísticas de décadas anteriores e que fomentaram processos que eclodiram em revoluções populares. E, como exemplo, cito o *Agit-prop*, as ações artísticas futuristas, dadaístas e outras expressões artísticas que estimularam os movimentos modernistas do princípio do século XX.

Logo no início do século XX, o “Manifesto Futurista”, escrito em 1909 pelo poeta Filippo Tommaso Marinetti e publicado no jornal francês *Le Figaro*, apareceu glorificando a velocidade, a energia mecânica e uma nova arte capaz de demolir o passado e de libertá-lo dos museus. (MESQUITA, 2008, p. 69)

Especificamente neste artigo utilizarei duas obras contemporâneas, uma de Carolina Falkholt, artista sueca e a sua série “No time 4 ball\$\$”, que trabalha com imagens em empenas de prédios com pênis de tamanhos monstruosos, e o paste up da dupla Luso-brasileira Pixa Bixa. A arte engajada, como tratada por Maderuelo (2015), e por movimentos revolucionários, assumidamente, utiliza a cidade como local para expor seus dispositivos de resistência. É na rua onde são estabelecidas as relações que entrelaçam o campo pessoal e impessoal do artista na produção de seus trabalhos ao utilizar o espaço externo, público, para dispersão de mensagens à população onde diversas linguagens se reúnem ou são reunidas com o objetivo de propagar e transmitir informação.

Assumindo que os cartazes, os panfletos, os desenhos funcionam como veículos comunicacionais e “Em oposição a ideia de espaço privado, precisamos entender que há no espaço público um sentido de “lugar comum” de absorção, presentificação, captação e restituição que comporta a ideia de “domínio público”” (ROLIN *apud* ABREU, 2015, p. 30). O processo de ocupação das ruas com a arte aqui analisado tem a premissa de ser não-autorizado ocupando espaços já ocupados pela arte urbana ou que não são especulados para o marketing de produtos de grandes empresas.



É um ato de apropriação da espacialidade e de impressão de discursividades ativas e críticas dos modelos estabelecidos ao funcionamento das vidas. Como maneira desobediente de ação, não importa que seja aprovada qualquer proposta é um diálogo direto com aquele que a encontra. O fato de inserir discursos, sobretudo, aqueles que para isso transgridam as narrativas sociais ao fazerem-se presentes convoca uma outra maneira de vislumbrar determinados assuntos e existências que estão ao nosso redor e que oprimimos por incomodarem a nós mesmos.



Figura 1. Prisioneiros em Auschwitz marcados com triângulos rosas invertidos²

1. A dialética do espaço público (externo) e privado (interno)

Durante o período da segunda guerra mundial, Hitler aprisionou sujeitos homoafetivos nos campos de concentração em Auschwitz em ação obviamente homofóbica. Eles tiveram seus uniformes marcados com um triângulo rosa, que vem sendo ressignificado pela luta em respeito à comunidade LGBTQIA+, ou seja, os cartazes do ACT UP e da Frente de Liberação Gay Portuguesa, o primeiro do período de pesquisas antivirais estadunidense e outro contemporâneo, enfatizam a importância da diversidade na participação da sociedade para fortalecer a comunidade, ressaltando a importância do não silenciamento frente à violência perpetrada contra os indivíduos homoafetivos.

² Disponível em <http://ww.bbc.com/portuguese/internacional41376120> . Acesso em 20 de abril de 2021.



A *Frente Homossexual d'Action Révolutionnaire* (FHAR) foi um movimento francês de resistência, que surge em 1971, para representar a pauta feminista e homoafetiva sobre as recentes manifestações de maio de 68. Em uma crítica ao sistema cisgênero, hétero-falocentrado e machista, este coletivo ganhou força com a presença de diversos pensadores da época, inclusive, amparados por equipamentos e materiais bélicos para enfrentamento militar. A formação de um grupo armado para a defesa de coletividades *queer* é um cenário quase distópico do que se pensa hoje a respeito de movimentos de resistência.

Escolho para análise coletividades que têm certa herança ideológica e coerência às insurgências associadas ao universo LGBTQIA+. O genocídio em *Stonewall Inn* e as ações populares em resposta à violência policial sofrida por sujeitos homoafetivos, transexuais, imigrantes e nativos, que estavam presentes no dia do massacre ocorrido no bar são levados até os dias de hoje como um exemplo do que podem viver sujeitos marginalizados pela sociedade. Diversas coletividades iniciaram suas atividades influenciadas por este evento. Manifestações ativistas pela causa *queer* espalharam-se para lutar pela singularidade e pelo direito de amar a quem se quer. E para isso é imprescindível “romper os formatos da tradição, a arte expressa seu desejo de abertura dos horizontes de vida, enclausurados pela ordem repressiva.” (RICHARD, 2002, p. 15).



Figura 2. Cartaz utilizado pelo ACT UP na década de 80 para tratar da luta pela igualdade de direitos às pessoas homoafetivas de participarem dos testes antivirais do HIV³.

³ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sil%C3%A2ncio_%3D_Morte#. Acesso em: 15 de maio de 2021.



As ações dos coletivos de afirmação queer daquele período são contribuições importantes, pois as manifestações ativistas do *AIDS Coalition To Unleash Power* (ACT UP), nos anos 80, na luta pela visibilidade gay em desmitificação de ações públicas como ações de intervenção urbana e instalações artísticas contribuíram para as práticas de movimentos insurgentes que ainda hoje funcionam como ação e que têm como mote as frentes oprimidas, que carregam consigo os discursos incutidos pela opressão.



Figura 3. Manifesto da Frente de Libertação Gay Portuguesa

(Apesar de desbotada, a parte superior do poster está na tonalidade rosa)

Acervo Pessoal. Fotografado na Alameda Dom Afonso Henriques, Lisboa, 20 de abril de 2021.

As limitações impostas aos corpos desviantes, bichas, baitolas, boiolas, viados, as quais oprimem e torturam os sujeitos são transformados em sentido de estimularem o orgulho e a força ao invés da depreciação do ser humano. Momento históricos marcaram profundamente as comunidades *queer*. As imagens e símbolos associados ao holocausto demonstram esse sofrimento.

Ressalto a importância da resignificação de um símbolo, o triângulo rosa, como mote para impulsionar os movimentos de resistência. Essa tem sido uma característica bastante recorrente das coletividades de luta pelos direitos de pessoas *queer* a condição de indivíduos



homoafetivos. Percebe-se que a forma com a qual uma imagem é utilizada pode-se dar novas conotações as suas significâncias. Aponto para o detalhe de que o ACT UP reapropria o ícone alterando a sua posição, ou seja, alteram a posição da base do triângulo, que em Auschwitz era para cima.

A crítica que desenvolvo tem a ver com a política com a qual o indivíduo relaciona-se no espaço público e ao cego respeito às leis que o oprimem. O espaço de protesto reivindicado pela arte urbana, a rua, sempre possibilitou a troca de ideias por excelência. Pondero a cidade a partir do conceito aristotélico de democracia, e a reflexão sobre o potencial da ação no espaço público evidencia a política desobediente desses trabalhos. Esses dispositivos servem à expressão das singularidades da comunidade LGBTQIA+, como vivemos em uma sociedade moldada a partir do formato heteronormativo, aquilo que transgride a essa prerrogativa é perseguido, pois:

Por um lado, avolumam-se as evidências históricas da opressão que vitimou homens e mulheres homossexuais, bissexuais e transgêneros ao longo de séculos, à mercê da hegemonia heterossexual³. Desde o tempo do Tribunal da Santa Inquisição até hoje, são conhecidos inúmeros casos de perseguição, tortura e morte com base na orientação sexual, o que ainda é legalmente permitido em muitos países.⁴Mas, mais do que recordar fatos já conhecidos, importa questionar se esta forma de opressão contém necessariamente em si o potencial para a emancipação. Em outras palavras, será que a opressão social de um determinado grupo minoritário é condição suficiente para que este se torne contra-hegemônico? (SANTOS, 2000, p. 337)

Tentando responder à essa pergunta assumo que a lógica seria afirmativa, porém, percebo a inércia de alguns tipos de ativismos, sobretudo, o fato de ser divergente não faz necessariamente um grupo marginalizado ou essencialmente desobediente. O que faz algo ser contrário às concepções pragmáticas de uma linguagem são as necessidades dos seus usuários em relação ao coletivo e como este se comporta àqueles em relação às opressões do cotidiano, consoante ao que trata Foucault (1972) por contra-espacos.

Entendo que o enfrentamento do artista urbano *queer* sempre estará envolvido àquilo que é considerado interno e externo a si e, em sintonia a Zourabichvili (2016, p. 63), “O que denominamos mundo exterior diz respeito a uma ordem de contiguidade ou de separação, ordem que é a representação e que subordina o diverso à condição homogeneizadora de um ponto de vista único”. E desenvolvo uma reflexão a partir da relação do espaço público e privado como ambientes comuns ao autor dessa arte por ser espaço de intervenção e expressão artística.



Risco e provocação nas ruas

“O novo artista protesta: já não pinta”, mas “cria diretamente”.
André Mesquita, 2008, p. 9.

As singularidades artísticas são a maneira do sujeito em ação artística comunicar-se infringindo sua presença por deslocar os modos de comportamento destinados a determinados ambientes. As maneiras de interceder nessas localidades são variadas e estão mescladas ao que o sujeito intenciona criar junto ao espaço. O fato de não agir como premeditam os preceitos que o espaço indica e a capacidade de pensar a rua como local de transitoriedade e experimento evocam outras práticas no espaço urbano.

Desobedecer a regras comportamentais é uma atividade política, na qual o sujeito não assume os papéis que são incutidos à sua existência e transgride o que lhe é imposto. Os modos e receitas de ser não interessam à ação ativista, como afirma Debord (1967), sobretudo, por vislumbrar uma sociedade constituída por caracteres comuns à espetacularização que camufla o controle aos indivíduos. Através do espaço público arquitetado para impingir à participação em funções predefinidas forçam as pessoas o estrangulamento de suas singularidades.

A Lei espera até que você tropece num modo de ser, uma alma diferente do padrão de “carne apropriada para consumo” aprovado pelo Sistema de Inspeção Federal – e, assim que você começa a agir de acordo com a natureza, a Lei o garroteia e o estrangula – portanto, não dê uma de mártir abençoado e liberal da classe média – aceite o fato de que você é um criminoso e esteja preparado para agir como tal. (BEY, 2004, p. 24)

Seja por ser local de intervenção seja por ter a arte como modo de diálogo com a espacialidade e, usando as palavras de Bachelard (1996, p. 221), “O exterior e o interior são ambos *íntimos*; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade. Se há uma superfície-limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados.”, compreendo a rua como local da materialidade ativista como reflexão pontual ao considerá-la um campo heterogêneo interdependente.

O que é interno ao processo de criação do artista está na cidade exposto como parte da execução da “instalação artística” e associa a Bishop (2005), ao tratar da produção da cena de arte contemporânea. E o que é externo responde em contrapartida sobre o que será considerado e exteriorizado através da arte urbana. Sendo assim, enfatizo a ideia de que “O



espaço é apenas um “horível exterior-interior”” (BACHELARD, 1996, p. 221), e, esse horror, talvez, esteja relacionado ao que acontece dentro e fora do seu habitat. Ao que o artista intercede e interage com a espacialidade e o que este espaço impõe sobre o fazer artístico, a criatividade e os meios de realização.

O planejamento da cidade começou a ser dominante ao aproximar o desenvolvimento durante o período Barroco ao Iluminismo, substituindo para isso o crescimento da cidade medieval e realocando as tradições sagradas das cidades arcaicas com o poder imperativo secular da sua necessidade para o espetáculo (WILSON 1991, 18). Enquanto as ruas medievais foram as lacunas entre os edifícios, na cidade Barroca tornaram-se avenidas da procissão. A forma da cidade passou a representar o conceito de ordem, por assim dizer, ilustrado pela cidade construída; por esse ser um processo de planejamento e execução, sendo possível escrever que para a cidade conceitual na qual espaços, ruas e edifícios são a aplicação da cidade material. (MILES, 1997, p. 22)

Proponho pensar a formação das cidades contemporâneas em sentido de relacionar as maneiras de praticá-las, a partir da premissa de que o espaço público serve à procissão dos corpos, ao fluxo que possa ser observado das janelas, controlado e continuamente observável. A janela como tela para se acompanhar o espetáculo do cotidiano pela intimidade do lar. O convívio urbano é campo de interação entre o trinômio artista-obra-observador e a intervenção artística exala seu potencial político. Na cidade é possível provocar reações diversas sendo que a intenção dessas obras é desestabilizar o cotidiano da “normalidade”.

As estruturas das cidades foram consolidadas como forma de se constituir um arcabouço social que fosse condizente com as pragmáticas impostas pelo sistema neoliberal, como afirmado por Foucault (1988), e que tem os “dispositivos do sistema do estado funcionando como vigilantes e carrascos dos cidadãos travestidos de uma falsa sensação de liberdade como máquinas de disciplina.” (CAIAFA, 2021, p. 98)

A poética radical destas obras é mantida pela liberdade criativa possibilitada pela ausência curatorial pela qual ela dispensa a associação. Exatamente por não exercer participação sobre o que será realizado e o enfrentamento que necessariamente passa pela desobediência de alguma regra, comportamento ou lei estipulada. Interessa pensar em interior e exterior, público e privado, como campos equivalentes e que se confundem na atividade artística, subjetiva e social ao entender como essas superfícies se destacam e se misturam, e “os riscos” às normas que a afinidade entre o sujeito e a urbanidade provoca às “pessoas de bem”.

A legislação brasileira é alvo de chacota mundial ainda por ser aviada por profissionais nada idôneos, sobretudo, por engessarem normas sociais que criminalizam e põem em pé de



igualdade criminal os homicidas, assassinos em série e artistas de rua, mas não os corruptos e os violadores constitucionais, pois “A lei jamais tornou os homens mais justos, e, por meio de seu respeito por ela, mesmo os mais bem-intencionados transformam-se diariamente em agentes da injustiça.” (THOREAU, 2016, p. 11).

As leis e o arcabouço legislativo que rege a segurança e o bem-estar social servem para proteger o cidadão, como é dito por todos, mas que realmente servem para a manutenção da gestão social e as benesses de seus gestores. Faço um convite para pensarmos, por exemplo, nas relações de proteção ao cidadão como modo de manter o sistema a funcionar: sem o cidadão não haveria a manutenção do sistema econômico. E ainda hoje o ser humano é a matéria primordial para o funcionamento do maquinário capitalista.

Infringir as normas legais torna o artista urbano um alvo continuamente perseguido por máximas de controle, trato essa situação em sintonia ao que Deleuze (1992) apresenta ao pensar a sociedade do controle, ou seja, baseá-la às possibilidades advindas da senha de acesso, ou melhor, da quantia de cifras e zeros em sua conta bancária. E as leis de patrimônio protegem o ideal higienista histórico branco colonizador das sociedades neoliberais as quais a arquitetura urbana funciona como uma vitrine do seu ideal econômico. Fazendo das ruas assépticas, insossas, abandonadas para funcionar apenas ao trânsito em detrimento da contemplação, do acaso.

As obras de arte nascem sempre de quem afrontou o perigo, de quem foi até o extremo de uma experiência, até o ponto que nenhum ser humano pode ultrapassar. Quanto mais longe a levamos, mais nossa, mais pessoal, mais única se torna uma vida.” Mas será necessário ir buscar o “perigo” fora do perigo de escrever, do perigo de exprimir? (BACHELARD, 1996, p. 223)

A ocupação de espaços de passagem, pontuando aqueles que têm a sua existência ignorada, talvez, seja um ato mais radical de todos, pois são trabalhados ao meu entendimento conforme a “supermodernidade” (AUGÉ, 2004), entendendo que a rua é constituída para ser o corpo social do sistema de controle dos corpos, e que está associada às especulações sobre um não-lugar, como é trabalhado pelo autor. A sua crítica é, portanto, possibilitada através do dispositivo que seu autor utiliza para tratar das urgências de seu discurso. Pela própria vivacidade o espaço fechado definido para a arte como os museus, as galerias, limita o acesso democrático à arte.

A ideia de intervencionar o espaço público é “Viver, viver realmente uma imagem poética é conhecer, numa de suas pequenas fibras, um dever de ser que é uma consciência da



inquietação do ser. O ser é aqui de tal modo sensível que uma palavra o agita.” (BACHELARD, 1996, p. 223). Na afirmação anterior o autor citado exibe sensíveis provocações que entendo intrincada à arte e aos ambientes onde ela é inserida, e as reações diversas tanto do sujeito observador quanto do produtor indicam que ao interagir com a cidade a arte *queer* estabelece um processo de propagação de sua ácida poética.

A arte que faço menção carrega produções, sobretudo, a relação entre a inscrição de outros sign e a força que irrompe por meio de sua própria presença “Porque receberam então em contrapartida um valor de novo de imagem que não é mais que a dupla potência das imagens *estéticas*: a inscrição dos signos de uma história e a potência de afetação da presença bruta que já não é substituída por nada” (RANCIERÈ, 2011, p. 27).

O artista a quem evoco é duplamente considerado um criminoso, além de intervir na espacialidade urbana gerando para si a alcunha de vândalo, pela crítica severa à moral e ao pudor, ainda é o responsável pela inscrição da *queerness* na rua. O choque provocado aos que observam as obras na cidade modifica a interpretação que trazem consigo a respeito daquilo que os rodeia. Afirmo que o pré-conceito nasce da conceitualização de determinado tema sem seu conhecimento prévio e por não ser um conhecimento factível aberto a toda a população nos afastamos por medo da incógnita.

O ambiente externo pode e influencia diretamente a construção dos indivíduos ideais e, por isso, entendo que a arte *queer* tem potencial para intervir em preceitos individuais sobre os da sociedade mudando a percepção do indivíduo sobre o todo colocando-o em outro patamar de importância.

E, como prática transgressiva, a arte urbana faz parte de uma estratégia que figura a política intrínseca e radical do fazer do sujeito enquanto artista e cidadão misturando indefinidamente onde um começa e termina o outro. É a capacidade “de pôr o dedo na ferida” (Campos, 2009) e ao mesmo tempo apontar as mazelas sociais através de atos e materiais estéticos que o artista utiliza para sua instalação.

A cidade é também local para a margem se aproximar assinalando a sua presença e existência, como mencionado por Pagnan (2019). Os acontecimentos que são atritados entre espaço, arte, artista e cidadão promovem a percepção de um encontro (ZOURABICHVILI, 2016) com o acaso que se apresenta, e de como a arte *queer* é recebida, ou seja, como as estruturas da cidade são desenvolvidas para limitar a não-contemplação do inédito, a



convivialidade e que Marquez (2010) relaciona ao exercício de apagamento social das singularidades desviantes.

A arte *queer* e o ativismo na cidade

Escolhe-se a cidade como campo de reflexão sobre o ativismo, ou seja, a expressão da arte e a política associadas em sentido de exercerem uma função social. E, com isso, tomo como prioridade, na escrita desse artigo, a lógica do trânsito e a ocupação do espaço urbano como atividades que intentam contra a normalização e padronização dos modos de viver. Essas atividades partem daquilo que considero ser impositivo, mas que funciona ressignificando a rua e o papel da arte como compromisso político.

A arte urbana funciona por “agenciamento coletivo de enunciação” e as subjetivações produzidas na cidade formam “o conjunto das condições que tornam possível que as instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território *existencial* autorreferencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva” (GUATTARI, 1992, p. 19). Considero que o autor retrata o potencial de produção de uma comunicação autopoietica (MATURANA & VARELA, 1994), que se erige pela desobediência de normas a sua forma de expressão (THOREAU, 2016; ARENDT, 2017; BEY, 2018; CAIAFA, 2018).

O aforismo de uma arte de engajada, que promove a arte e visa a destruição de um sujeito arquitetado em uma ideia de papéis sociais, em detrimento de uma estrutura biopolítica (Foucault, 1976). O artista desobediente tende a apagar a sua “numeração” e produzir para si sentidos morais e éticos particulares de uma prática manifesta nas relações sociais, livre de restrições, para centrar-se às suas expressividades divergentes.

Por meio do uso de manifestos, o alcance de táticas políticas, e novas tecnologias de representação, utopias radicais que continuam a procurar por diferentes maneiras de ser no mundo sendo em relação ao outro do que aquelas já prescritas para o consumo liberal e o sujeito consumidor. (HALBERSTAM, 2011, p. 2)

A transgressão, inclusive em afinidade com as revoluções, modifica a atuação sobre os preceitos e estruturas organizacionais da sociedade. A arte urbana funciona como frente estética que participa da desconfiguração da espetacularização da sociedade no cotidiano, tal como trabalhado por Debord (2018) em concordância com a ocupação, invasão e



transgressão de papéis sociais. Numa sociedade disciplinar (FOUCAULT, 1999), em plena incorporação do controle auxiliado pela tecnologia possibilitada através das cifras que, conforme Deleuze (1992), reforçam as diretrizes do sistema de gestão neoliberal. E, segundo Foucault (2013), os contra-lugares servem de representação às heterotopias que configuram as sociedades contemporâneas e as insurgências presentes no espaço público.

A utilização de empenas e espaços abandonados, esquecidos, parecem inserir a anomalia na espacialidade, pois criam incômodos e fazem movimentar os sentimentos sobre os trabalhos instalados. O artista que utiliza esses locais inusitados e pouco apropriados por campanhas publicitárias evoca presenças obliteradas pelos discursos sociais imperantes em nossa sociedade contemporânea. Contudo a resposta social a essas imagens são radicais como a imagem que é inserida.

Entendo que uma outra proposta de encontro possa ser estabelecida entre os sujeitos passantes nas ruas. A provocação que essas imagens propõem podem ser elucidadas por diferentes maneiras, mas sintonizo-as ao discurso *queer* para reforçar o estranho em sua etimologia. Contudo, essas instalações criam debates oportunos sobre sexualidade, moral, pudor e evidenciam as práticas cotidianas arquetípicas em detrimento às singularidades e isso destaca o fato de que a arte urbana *queer* em um primeiro momento vai em direção contrária aos ditames sociais dos “bons costumes”.



Figura 4. “No time 4 ball\$\$” é um trabalho de grafitti de Carolina Falkholt, sueca, realizado em Nova York⁴

⁴ Já foi, contudo, retirado da fachada do prédio a pedido da comunidade. Disponível em: <https://observador.pt/2017/12/28/pintura-gigante-de-penis-em-nova-iorque-foi-apagada/> .



A arte, enquanto provocadora social, critica práticas através de dimensões estéticas e poéticas, o que resulta em contradições. Essas práticas “produzem novos sentidos de corpo e espaço”, como trata Pagnan (2019), funcionando como mediadoras de discursos insurgentes na cidade. A arte urbana materializa digressões singulares como forma de libertação dos sistemas disciplinares ao abordar o espaço público como local a ser atualizando, conforme Agamben (2009), por intermédio de instalações artísticas interpretando-as como pulsões singulares radicais de provocação à sexualidade normatizada.

A desobediência a “conceitos de ordem”, ainda arraigados às produções contemporâneas, configura o engajamento social investido em processos de “subjetivação política”: na ação de capacidades não calculadas que vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível.”, cito Rancière (2010, p. 73), a respeito da emancipação artística das lógicas do espetáculo capitalista. Para a arte urbana a rua funciona como um *site-specific* (KWON, 2002) onde as construções de narrativas pessoais se expressam evocando dissidências políticas por intermédio de uma crítica social.



Figura 5. Paste Up realizado pela dupla Pixa Bixa, dia 13/04/2019
Fonte: Acervo pessoal. Localizado na Ponte da zona do Estefânia, Lisboa.

A imagem de um dos pênis gigantes de Carolina Falkholt, instalada em Estocolmo e que não inclui neste artigo, inspira a dupla Luso-Brasileira, Pixa Bixa, sediada em Lisboa e que atua na capital portuguesa desde o ano de 2018. São diversos paste up's, com referências



ao universo LGBTQIA+, mas, sobretudo, a imagem acima parece referenciar-se ao trabalho da artista sueca. O pênis, como crítica ao patriarcado e ao sistema falocêntrico ao qual estamos inseridos parece promover uma dicotômica crítica. Primeiro à virilidade eterna que os indivíduos machistas protegem, porém que sustenta uma fictícia condição, além de representar o maior dos problemas: a própria imagem daquilo que realmente fere a masculinidade o pênis do outro, o que está no imaginário e a constância do pau ereto.

Apenas a sua presença provoca reações quase instantâneas, portanto, as imagens são retiradas rapidamente das estruturas da cidade. Uma proibição foi desconsiderada. O pênis está exposto e o pudor ruboriza-se fazendo com que a moral assuma a responsabilidade de retirar o impropério fazendo com que a pessoa passante seja participante do processo criativo. A efemeridade das obras depende de como a recepção destas obras acontecem.

Afirma Mesquita (2008) que o artista que instala a sua arte em espaço público precisa “rearmar” a sua atividade para retirar conceitos comuns à ornamentação pública. Se a intenção de sua ação é de fato contraventora essa produção artística parte do espectro criativo da Desobediência Cênica (CAIAFA, 2018), pois “a arte pública deve conferir ao contexto um significado estético, social, comunicativo e funcional”, como é tratado perspicazmente por Maderuelo (2015), e continua:

[...] o termo “arte pública” não é aceite de bom grado por todos os artistas; alguns identificam-no com a submissão a que muitos deles se viram obrigados diante de grupos de pressão locais, que propuseram a construção de obras como um favor a artistas que partilhavam os seus ideários políticos ou interesses económicos. Esta má prática de clientelismo político semeou nas cidades de todo o mundo mamarrachos sensaborões e arquétipos, pretensamente modernos, desprovidos de menor interesse estético. (MADERUELO, 2015, p. 25)

O espaço público sofre com a gestão de redes de instituições que o mantém continuamente em exploração não exatamente livre, com limitações impostas, porém ainda aberto a intervenções e à presença da arte como enfatiza Campos (2009). Essa tensão entre o autorizado e o não-autorizado ascende questões entre público e privado, pois, condiciona a criatividade na espacialidade urbana e suas ocupações. Como espaço de encontro e das relações do comum, a cidade comporta o conceito físico da sociedade e:

Por "Público" foi presumido um grupo agregado de indivíduos unificados por sua aderência a valores e objetivos fundamentais ou pela posse de necessidades essenciais e interesses ou, que; equivalentes a mesma coisa, divididos por conflitos igualmente essenciais. (DEUTSCHE, 1997, p. 259)



Portanto, os praticantes da arte urbana, utilizam a cidade como “laboratório e campo de experimentação” (BLANCA, 2011) transgredindo aquilo que adere ao indivíduo. O *grafitti*, a pichação, os *paste-up's* e os procedimentos variados de “instalação artística” (BISHOP, 2005), funcionam como formas de produção e de inserção de outras discursividades na estrutura da sociedade. Como trata (HEIDEGGER, 2019, p. 18) “A matéria é o suporte e o campo para enformação artística”, no sentido que a “coisa” que sustenta o desejo de produção da arte é o que dá forma à materialidade do discurso artístico.

A estereotípia das transgressões de outrora ainda é aplicada ao grafitti hoje, além do contexto, a prática, motivações, e a sociedade ter mudado dramaticamente. Analisar as práticas artísticas é muito difícil porque o processo tenta ordenar a aleatoriedade que constitui a arte como inerentemente subjetiva. (CONKLIN, 2012, p. 40)

Atualmente, o *grafitti*, a “pixação”, são comuns às cidades e ambos são, muitas vezes, realizados pelos mesmos desenvolvedores. Não obstante, é interessante pensar o valor dado a cada um pela sociedade. “Não podemos esquecer que o grafitti é prática ilegal e criminalizada. Quem o faz incorre em penas diversas que geralmente se traduzem em coimas mais ou menos pesadas.” a arte urbana incorre em violação (CAMPOS, 2017, p. 224).

Considerações Finais

A grande maioria dos homens serve ao Estado desse modo não como homens propriamente, mas como máquinas, com seus corpos. São o exército permanente, as milícias, os carcereiros, os policiais, os membros da força civil etc. Na maioria dos casos não há um livre exercício, seja do discernimento ou do senso moral, eles simplesmente se colocam ao nível da árvore, da terra e das pedras. E talvez se possam fabricar homens de madeira que sirvam igualmente a tal propósito.
(David Henri Thoreau, 2016, p. 12-13)

O fazer artístico contemporâneo deriva por diversas linhas de interesse, linguagem e ainda ressalto que nas primeiras décadas deste século a arte evoca na espacialidade urbana as insurgências políticas que têm impacto mais proeminente em um contexto expandido. E à cidade é reatribuída a ideia de que há a possibilidade de trocas e evolução de conceitos, obviamente, em consonância ao interesse do seu produtor e de seu discurso ao tencionar suas atividades para que possam difundir ideias potencializadas e multiplicadas pelas singularidades das obras produzidas.



Os sistemas de desigualdade e exclusão em que nos enredamos quotidianamente resultam de complexas teias de poder, pelas quais grupos hegemônicos constroem e impõem linguagens, ideologias e crenças que implicam a rejeição, a marginalização ou o silenciamento de tudo o que se lhes oponha. (SANTOS, 2003, p. 339)

A espacialidade urbana tem em si limitações e elas são impostas para emular os corpos humanos como massa maleável que depois de domesticadas terem a ordem internalizada para que possam seguir aquilo que é desejável. Corpos dóceis que aceitam os códigos de conduta impostos e por isso tornam-se facilmente passíveis às ordens dos gestores dos corpos.

A transgressão da arte urbana é considerada como prática equivalente, muitas vezes, a crime hediondo, pois configura-se como “o corolário de uma forma de poder que se realiza *através* da liberdade dos indivíduos” e que o Comitê Invisível (2016, p. 152) relaciona a ações populares, que acontecem associadas às insurgências artísticas e às práticas de políticas contemporâneas.

O controle dos corpos já é tão internalizado que os sujeitos são levados a acreditar que estão fora das rédeas do sistema e, no entanto, penso em sintonia ao que reflete Pagnam (2019), como um simulacro para dar contorno a uma falsa liberdade. E neste artigo apresento questões que vão de encontro a conceitos práticos que são desafios que a arte urbana *queer* enfrenta na espacialidade.

Contudo, minha escrita indica certa direção e caminho escolhido que se dá pela curiosidade e admiração ao que é realizado no espaço público e sem dúvida o local escolhido é um fator preponderante às artes engajadas, desta maneira, associo a este processo conclusivo que o fazer artístico angaria para si a rua como campo criativo.

E, conseqüentemente, neste artigo busquei apresentar um esboço de como a arte *queer* compõe novos cenários no trânsito urbano. Essa atitude desvela a metodologia dos trabalhos e o poder da resignificação que, amparada em movimentos sociais filiados ou independentes, impigem à paisagem urbana apontamentos que desenham silhuetas daquilo que persigo ao relacionar ao que chamo por “desobediência cênica” (CAIAFA, 2018) para pensar em atividades artísticas que destituem conceitos e definições estipuladas pela ocupação da cidade.

Concluo minhas considerações reforçando a importância da prática de arte urbana como dispositivo de visibilidade e desmitificação da persona *queer* ao exhibir obras a fim de



elevar e fazer visível a resistência dessa comunidade em uma sociedade heteronormativa falocentrada. E percebo que sua presença serve ao contato com o observador e a sociedade como um grito necessário em um mundo que ainda assassina diariamente, apoiado por leis nacionais ou não, milhares de pessoas LGBTQIA+.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honescko. Chapecó: Argos, 2009.
- ARENDT, Hannah. **Desobediência Civil**. Tradução João C. S. Duarte. Lisboa: Relógio D'água, 2017.
- AUGÉ, Marc. **Non-Lieux. Introduction à Une Antrophologie de la Surmodernité**. Paris: Éditions du Seuil, 2004.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Tradução de Maria Jolas. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BISHOP, Claire. **Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship**. London: Verso, 2012. ISBN 9781844677963.
- BISHOP, Claire. **Installation Art: A Critical History**. London: Tate Publishing, 2005. ISBN 1854375180.
- Bey, Hakim (2004). **T.A.Z. – The Temporary Autonomous Zone**. Columbia: Pacific Publishing Studio. ISBN 978146901779.
- BLANCA, Rosa Maria. **Arte a partir de uma perspectiva queer /Arte desde lo queer**. 400fl. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2011.
- CAIAFA, Frederico Alves. **[10]Obediência Cênica**. 245fl. Dissertação de Mestrado Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto, 2018.
- CAIAFA, Frederico Alves. Pixa Bixa: uma reflexão sobre arte urbana queer e o ativismo em Lisboa. pp. 97-104. In.: Cadernos de Arte Pública. 2.v., 2.n. **Public Art Research and Networks**, 2020. (Jornal)
- CAMPOS, Ricardo. **O espaço e o tempo do graffiti e da street art, Cidades, Comunidades e Território**. pp. 1-16. In.: CIDADES, Comunidades e Territórios. 34.n., jun., 2017. ISSN 2182-3030.



- CAMPOS, Ricardo. A imagem é uma arma, a propósito de riscos e rabiscos no Bairro Alto. pp. 47-71. In.: **Arquivos da Memória**. 5-6 n. (Nova Série). Centro de Estudos em Etnologia Portuguesa: Lisboa, 2009. Disponível em: <http://arquivos-da-memoria.fcs.unl.pt/ArtPDF/RicardoCamposAM5.pdf>. Acesso 17 de Maio de 2021.
- COMITÊ INVISÍVEL. **Aos nossos amigos: crise e insurreição**. Tradução Edições Antipáticas. São Paulo: n-1, 2016. ISBN 9788566943207.
- CONKLIN, Tiffany Renée. **Street Art, Ideology, and Public Space**. 343fl. Tese de Doutorado apresentada à Portland State University para obtenção do grau de Mestre em Estudos Urbanos. Portland, 2012. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/37772385.pdf>. Acesso 30 de janeiro de 2020.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2018. ISBN 978-8585910174.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações, 1978-1990**. 7.ed. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2008. ISBN 8585490042.
- DEUTSCHE, Rosalyn. **Evictions: Art and Spatial Politics**. Cambridge: MIT Press, 1997.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir I e II: Nascimento das prisões**. 27. Tradução de Raquel Ramalheite. Petrópolis: Vozes, 1999. ISBN 8532605087.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico; As Heterotopias**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1, 2013.
- HALBERSTAM, Judith. **The Queer Art of Failure**. London: Duke University Press, 2011. ISBN 9780822394358.
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da Obra de Arte**. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2019.
- KWON, Miwon. **One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity**. Cambridge: Mit Press Ltd, 2004.
- MADERUELO, Javier. O significado na arte pública. pp.21-33. In.: Almeida, Bernardo Pinto de; Rosendo, Catarina; Alves, Margarida Brito (org.). **Arte pública: lugar, contexto, participação**. Lisboa: Instituto de História da Arte – FCSH/UNL e Museu Internacional de Escultura Contemporânea/CMST, 2015.
- MARQUEZ, Renata. Atlas Ambulante. In.: Marquez, Renata; Cançado, Wellington (org.). **Atlas Ambulante**. Belo Horizonte: Rona Editora, 2011.
- MESQUITA, André Luiz. **Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000)**. 408fl. Dissertação apresentada ao Departamento de História da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de mestre em História Social. São Paulo: USP, 2008.
- MILES, Malcom. **Cities and Cultures**. Critical Introductions to Urbanism and the City. London: Routledge, 2007. ISBN: 0203001095.



- PAGNAN, Redson. Espaço urbano e subversão queer: Ethos e cenografia na prática discursiva intersemiótica de Linn da Quebrada. In.: **Revista Rua**. 25 v. 2.n., p.489-504, Campinas/SP, nov. 2019. DOI: <https://doi.org/10.20396/rua.v25i2.8657759>. Acesso 30 de Janeiro de 2020.
- RANCIÈRE, Jacques. **Política da Arte**. Tradução de Mônica Costa Netto. In.: *Urdimento* - Revista de Estudos em Artes Cênicas. 1. v., 15. n. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis: UDESC/CEART, 2010. ISBN 14145731.
- RICHARD, Nelly. **Intervenções Críticas: Artes, Cultura, Gênero e Política**. Tradução de Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG/Humanitas, 2002. ISBN 8570413211.
- ROLIM, Herbert. Poéticas da Arte Pública Relacional: Da forma ao Agenciamento das Relações como Motor da Obra. pp.28-42. In.: **Convocarte** - Revista de Ciências da Arte. Arte Pública. 1.n. Dez. Lisboa: Belas-Artes ULisboa, 2015.
- SANTOS, Ana Cristina. Orientação sexual em Portugal: para uma emancipação. pp. 335-379. In: SANTOS, Boaventura de Sousa. **Reconhecer para libertar: Os caminhos do cosmopolitismo multicultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- THIOLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. 18. ed. São Paulo: Cortez, 2011. ISBN 9788524917175.
- THOREAU, Henry David. **A Desobediência Civil**. Tradução de Sérgio Karam. Porto Alegre: L&PM, 2016. ISBN 9788525406149.
- ZOURABICHVILI, François. **Deleuze: Uma Filosofia do Acontecimento**. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016.

*Recebido em 04 de junho 2021
Aceito em 20 de setembro de 2021*

