

Captura e resistência: potências comunicacionais e políticas das práticas de intervenção urbana

Captura y resistencia: potencias comunicacionales y políticas de las prácticas de intervención urbana

Capture and resistance: communicative potencies and politics of urban intervention practices

Ana Karina de Carvalho Oliveira¹

Ângela Cristina Salgueiro Marques²

Resumo *Este artigo tem como objetivo apresentar as possibilidades de resistência que as práticas comunicacionais de intervenção urbana são capazes de oferecer às tentativas do poder institucional de capturá-las, absorvê-las e integrá-las às lógicas vigentes, a fim de mantê-las sob seu controle. A trajetória do grupo que transformou pilastras do metrô de São Paulo em um museu a céu aberto de arte urbana paralelamente à do grupo que pichou, consecutivamente, as Bienais de Arte de São Paulo em 2008 e 2010, e a Bienal de Berlim, em 2012, podem dar a ver algumas das questões políticas, estéticas, comunicacionais e artísticas que a atravessam, sobretudo à luz das contribuições de Certeau, Mouffe, Rancière e Agamben.*

Palavras-chave: *Intervenções urbanas; Captura; Resistência; Dissenso*

Resumen *Este artículo tiene como objetivo presentar las posibilidades de la resistencia que las prácticas comunicacionales de intervención urbana son capa-*

¹ Mestranda em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, MG, Brasil. E-mail: anakarina.akco@gmail.com.

² Pós-Doutorado na Université Stendhal, Grenoble 3. Professora adjunta do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, MG, Brasil. E-mail: angelasalgueiro@gmail.com.

ces de ofrecer a las tentativas del poder institucional en capturarlas, absorbiéndolas e integrarlas a las lógicas dominantes para guardarlas bajo su control. La trayectoria del grupo que cambió las pilastras del subterráneo de São Paulo en un museo abierto del arte urbana y la experiencia del grupo que pichou, consecutivamente, las bienales de arte de São Paulo en 2008 y 2010, y la bienal de Berlín, en 2012, pueden revelar algunas de las cuestiones políticas, estéticas, comunicacionales y artísticas que la cruzan, sobretudo face à las contribuciones de Certeau, Mouffe, Rancière y Agamben.

Palabras-clave: *Intervenciones urbanas; Captura; Resistencia; Desacuerdo*

Abstract *The aim of this article is to present the resistance possibilities that the communicative practices of urban intervention are capable to offer to the attempts of the institutional power in capturing them, absorbing them and to integrate them at the effective logics in order to keep them under its control. The trajectory of the group that transformed pilasters of the subway of São Paulo into an open sky museum of urban art tied to the experience of the group that tarred, consecutively, the Biennial of Art of São Paulo in 2008 and 2010, and the Biennial one of Berlin, in 2012, can evidence some of the political, aesthetic, communicative and artistic questions that cross it, to the light of the contributions of Certeau, Mouffe, Rancière and Agamben.*

Keywords: *Urban intervention; Capture; Resistance; Dissensus*

Data de submissão: 15/4/2013

Data de aceite: 4/11/2013

Introdução

As práticas de intervenção urbana permeiam as cidades contemporâneas, modificando suas paisagens e mostrando-se capazes de (re)organizar percepções e experiências nesses e sobre esses espaços. Desenvolvem-se quase sempre à margem dos âmbitos institucionais, sendo, na maioria das vezes, por eles condenadas. Da impossibilidade de gerir tais atividades nascem as tentativas de apropriá-las institucionalmente, o que, em alguns casos, tem acabado por fortalecer a tensão entre o reconhecimento dessas práticas como manifestações artísticas e a sua condenação como vandalismo.

Este artigo tem como objetivo apresentar as possibilidades de resistência que as práticas de intervenção urbana são capazes de oferecer às tentativas do poder institucional em capturá-las, absorvê-las e integrá-las às lógicas vigentes (sejam elas artísticas, mercantis, políticas ou, possivelmente, todas reunidas), a fim de mantê-las sob seu controle. Exemplos podem ser observados na transferência de práticas tipicamente urbanas, como o grafite e a pixação³, das ruas para as galerias de arte e museus, modificando seu *status*, a forma como são percebidas e, principalmente, sua essência. Além disso, pretendem-se observar as questões políticas, comunicacionais e estéticas que se desenvolvem na tensão arte *versus* vandalismo que se estabelece nesse contexto.

Para desenvolver tal análise, serão observadas duas trajetórias contemporâneas: primeiro, a de um grupo de grafiteiros de São Paulo que, após ser detido por grafitar pilastras do metrô em uma região da cidade, recebeu o consentimento e o patrocínio do Estado para transformar o mesmo espaço em um museu de arte urbana. Depois, a dos “pixadores das bienais”, como ficaram conhecidos os membros do grupo que pixou as Bienais de Arte de São Paulo de 2008 e 2010, e a Bienal de Berlim, em 2012, sendo que, nas últimas duas, estavam presentes como convidados. Ambas as trajetórias serão acompanhadas a partir de matérias publicadas

³ Foi feita a opção pela grafia do termo *pixação* com x, como é adotado pelos praticantes da atividade.

pelo *site* do jornal *Folha de S.Paulo*⁴, entre 24 de outubro de 2008 e 15 de julho de 2012. A escolha do veículo se deu a partir de pesquisa e verificação de qual *site* de notícias dispunha de maior conteúdo com acesso liberado sobre tais acontecimentos.

As práticas de intervenção urbana serão aqui apresentadas sob o viés da resistência, a partir dos conceitos de táticas e estratégias desenvolvidos por Michel de Certeau (1998) e também da metáfora dos vaga-lumes, trazida por Georges Didi-Huberman (2011). Tal metáfora ressalta, sobretudo, as formas de resistência que traduzem o ínfimo brilho que quase se perde nos excessos de luminosidade e visibilidade que submergem as sociedades capitalistas contemporâneas. “Os resistentes de todos os tipos, ativos ou passivos, se transformam em vaga-lumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir seus sinais” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 17). A abordagem sobre as tentativas de incorporação dessas práticas à lógica artística mercantil, tal como das possibilidades de resistência que aí aparecem, será feita a partir da leitura de Chantal Mouffe (2007). As “profanações”, de Giorgio Agamben (2007), reforçarão a ideia já trazida por Mouffe (2007) acerca da importância dos gestos de subversão, ainda que pequenos, contra as tentativas de totalização opressora. Os conceitos de política, polícia, dano e dissenso, entre outros trazidos por Jacques Rancière (1996; 2005; 2007), ajudarão a traçar certa origem desse fenômeno e a compreender seu desenvolvimento.

Cidade interferida: táticas e subversões

Pixações, grafites, estênceis e *stickers* são exemplos, entre tantos outros, das intervenções que conferem cores, textos e imagens aos espaços urbanos, articulando discursos e manifestos ou simplesmente apropriando e demarcando territórios. Em seus percursos pela cidade, inventam trajetos, criam novas possibilidades para as formas de olhar e experimentar seus espaços, criam e recriam, incessantemente, novos panoramas físicos e sensíveis.

⁴Disponível em: <<http://www.folha.uol.com.br>>. Acesso em: 11 jul. 2012.

Ao se apropriarem simbolicamente dos espaços urbanos, os jovens os transformam, e eles ganham novo status no cotidiano da metrópole: de lugares de passagem e pouco propícios às construções identitárias e às relações grupais, passam a ser territórios recheados de afetividades, memórias, relações e identidades (AUGÉ, 1994 apud OLIVEIRA, 2007, p. 72).

No entanto, essas práticas se desenvolvem como ações noturnas, escondidas, marginais, enfrentando e burlando as determinações institucionais que as proíbem⁵ (mas, como pode ser observado em uma simples caminhada por um centro urbano, não coíbem) e certo consenso social que as condena. Nesse movimento, compõem o que Certeau chama de “rede de uma antidisiplina” (CERTEAU, 1998, p. 42), já que se estabelecem de modo astucioso na contracorrente do poder institucional.

Ainda recorrendo a Certeau (1998), é possível compreender as intervenções urbanas como as “táticas” desenvolvidas pelo sujeito comum frente às “estratégias” institucionais. Segundo o autor, podem ser chamadas de “estratégias” as ações, relações, normatizações e estruturas calculadas pelas instituições a fim de manter sua posição, seu poder, e seu controle sobre a cidade e tudo o que lhe diz respeito. Contudo, ao sujeito comum e desprovido de poder não restaria apenas um acordo inquestionável frente a esse controle, mas sim incontáveis possibilidades de ações que lhe permitiriam pequenos desvios e subversões de tal lógica, sem, contudo, deixá-la. A essas possibilidades Certeau chama de “táticas”, que se desenvolvem dentro do âmbito das estratégias, fazendo uso de suas forças para confrontá-la. A tática “deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha”, “é astúcia”, “a arte do fraco” (CERTEAU, 1998, p. 100 e 101).

Apesar de todo o esforço de cerceamento e controle, o poder institucional deixa escapar pequenas brechas, que se tornam grandes o bastante

⁵ Segundo a Lei de Crimes Ambientais nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, Seção IV – Dos Crimes contra o Ordenamento Urbano e o Patrimônio Cultural, Art. 65, é crime “pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar a edificação ou monumento urbano”. Pena de três meses a um ano de detenção e pagamento de multa. A lei diz, ainda, em parágrafo único, que “se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de seis meses a um ano de detenção, e multa”. Lei disponível em: <<http://www.ibama.gov.br/leiam biental/home.htm#sec3>>. Acesso em: 19 nov. 2008.

para que todo um complexo conjunto de ações, ideias e comportamentos tidos como subversivos se desenvolva e se estabeleça.

Cabe traçar um paralelo entre as táticas de Certeau (1998) e as formas de resistência simbolizadas pelos vaga-lumes em Didi-Huberman (2011). Este parte de cartas de Pier Paolo Pasolini, em que o cineasta narra suas experiências juvenis e, posteriormente, adultas durante a evolução da sociedade italiana nos períodos durante e pós Segunda Guerra Mundial. Nos primeiros escritos, em 1941, Pasolini narra de forma poética a contemplação de uma nuvem de vaga-lumes, “que formavam pequenos bosques de fogo nos bosques dos arbustos” (PASOLINI apud DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 19), movendo-se de forma atrativa pela noite, uma “beleza inesperada, no entanto, tão modesta” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 45). Ao mesmo tempo, canhões de luzes dos holofotes fascistas cortam a escuridão do céu, “muito distantes, muito ferozes, olhos mecânicos aos quais era impossível escapar” (PASOLINI apud DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 21). É criada, então, uma metáfora com essas luzes de origens e intensidades tão diferentes, como se as fracas e intermitentes luzes dos vaga-lumes representassem uma resistência, um contraponto às intensas e opressoras luzes dos holofotes. Aqui vale retomar a pergunta feita por Didi-Huberman: seria possível encontrar “os meios de *ver aparecerem os vaga-lumes* no espaço de superexposição, feroz, demasiado luminoso, de nossa história presente?” (idem, p. 70). Para ele, seria preciso apreender e analisar as “linguagens do povo, gestos, rostos, tudo isso que, por contraste, desenha zonas ou redes de *sobrevivências* no lugar mesmo onde se declaram sua extraterritorialidade, sua marginalização, sua resistência, sua vocação para a revolta” (idem, p. 72).

Se as práticas do grafite, da pixação, do *sticker* e do estêncil podem ser ligadas ao conceito de táticas, também o podem ser às luzes dos vaga-lumes, que piscam, pequenas, fracas, mas constantes, apesar das grandes luzes institucionais. Pois o que são as práticas de intervenção urbana senão formas encontradas pelos sujeitos comuns para se movimentarem, jogarem e se expressarem na cidade a partir e apesar dos limites que lhe são impostos por um projeto urbanístico que se esforça por construir e manter uma “cidade-conceito” (CERTEAU, 1998), que parece sempre tentar remeter a um cartão-postal?

“Se não pode com eles, junte-se a eles”: esforços de captura

Se o poder institucional, por um lado, projeta uma “cidade-panorama” (CERTEAU, 1998), que pode ser observada e controlada a partir de regulamentações e planejamentos, por outro lado, é nas práticas cotidianas de seus habitantes que a cidade é efetivamente construída e constantemente reconfigurada. Essa cidade efetivamente vivida e experimentada pouco tem a ver com aquela pretendida por seus governantes, e Certeau (1998) aponta, justamente, para a impossibilidade de gestão dessas “práticas urbanas”:

Hoje, sejam quais forem os avatares desse conceito, temos de constatar que se, no discurso, serve de baliza ou marco totalizador e quase mítico para as estratégias socioeconômicas e políticas, a vida urbana deixa sempre mais remontar àquilo que o projeto urbanístico dela excluía. A linguagem do poder “se urbaniza”, a cidade se vê entregue a movimentos contraditórios que se compensam e se combinam fora do poder pan-óptico. A Cidade se torna o tema dominante dos legendários políticos, mas não é mais um campo de operações programadas e controladas. Sob os discursos que a ideologizam, proliferam as astúcias e as combinações de poderes sem identidade, legível sem tomadas apreensíveis, sem transparência racional – impossíveis de gerir (CERTEAU, 1998, p. 174).

Nesse sentido, o autor afirma que, se não podem geri-las, as instituições rejeitam tais atividades e experiências como “detritos” não tratáveis da cidade. De fato, por muito tempo, as práticas de intervenção urbana foram relegadas às margens da sociedade, já que até mesmo a legislação contrária não foi capaz de bloquear sua ação. No entanto, especialmente ao longo da última década, vem tomando forma um fenômeno que Mouffe (2007) descreve como a tentativa do capitalismo de capturar os esforços antagônicos da arte e da contracultura para torná-los parte de sua lógica mercantil:

As estratégias estéticas da contracultura, ou seja, a busca por autenticidade, o ideal de autogestão, a exigência anti-hierárquica, são agora usadas a fim de promover as condições exigidas pelo atual modo de regulação

capitalista [...]. Atualmente, a produção artística e cultural desempenha um papel central no processo de valorização do capital e, através da “neogestão”, a crítica artística tornou-se um elemento importante da produtividade capitalista (MOUFFE, 2007, p. 1)⁶.

Quando a proibição, a marginalização e/ou a negligência não se fazem capazes de conter o avanço das práticas de intervenção no espaço urbano, sua neutralização pode parecer uma saída interessante para o poder institucional. “Se não pode com eles, junte-se a eles” é a máxima que parece caber perfeitamente aos esforços para tentar levar ao âmbito consensual das instituições as manifestações que se desenvolvem em sua contracorrente. Nesse percurso da margem ao centro, as manifestações até então contra-hegemônicas acabam por perder muito de seus propósitos, o que, para Mouffe (2007), gera uma descrença em sua potência crítica, já que “qualquer forma de crítica é automaticamente recuperada e neutralizada pelo capitalismo” (MOUFFE, 2007, p. 1).

Nesse pessimismo em relação às possibilidades de resistência frente às tentativas de captura, podem-se retomar as cartas de Pasolini trazidas por Didi-Huberman (2011). Em 1975 (ano em que foi assassinado), Pasolini se apresenta desmotivado e negativista em relação ao novo contexto sociopolítico desencadeado pelo capitalismo. Para ele, o fascismo do período da guerra foi substituído por um novo e pior fascismo – o poder do consumo. Segundo o cineasta, o “fascismo fascista” se impunha sobre os comportamentos do povo, mas não sobre sua mente. Já o neofascismo teria capturado até mesmo as identidades, causas e motivações que resistiram àquele primeiro período. Nessa carta, Pasolini decreta o desaparecimento dos vaga-lumes, ou seja, da resistência.

Didi-Huberman (2011) aponta para o fato de que os vaga-lumes são tanto mais visíveis quanto mais escura for a noite em que vagueiam. Se uma luz forte é lançada sobre eles, seu fraco brilho se torna imperceptível:

Não foi na noite que os vaga-lumes desapareceram, com efeito. Quando a noite é mais profunda, somos capazes de captar o mínimo clarão, e é a

⁶ As traduções de trechos de obras estrangeiras foram realizadas pelas autoras do artigo.

própria expiração da luz que nos é ainda mais visível em seu rastro, ainda que tênue. Não, os vaga-lumes desapareceram na ofuscante claridade dos “ferozes” projetores: projetores dos mirantes, dos *shows* políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30).

Essa é, então, a forma encontrada pelo poder institucional para retirar das intervenções urbanas a sua potência de contestação: lançar sobre elas a grande luz do consentimento, do consenso. Como destaca Rancière (1996), o consenso refere-se a um quadro conceitual e imagético para qualquer interação e discussão, cujas contradições passam despercebidas por coincidirem com interesses hegemônicos ou por refletirem situações existentes e vistas como inalteráveis.

Esse movimento de captura pode ser percebido, especialmente, em relação ao grafite. A exportação de grafiteiros que alcançaram grande sucesso no exterior, como Speto e OsGêmeos, por exemplo, inicia uma mudança na impressão pública sobre a atividade, e o grafite passa a ser percebido e aceito como arte. A atividade urbana marginal é levada para dentro das galerias, oferecida como oficina em escolas e programas sociais. É absorvida, em grande parte, pela lógica institucional, que passa a ter maior controle sobre seu desenvolvimento.

Um caso específico pode ser dado como exemplo. Em abril de 2011, um grupo de onze pessoas foi detido enquanto grafitava pilastras da ponte do metrô em uma avenida de São Paulo. Entre eles, alguns grafiteiros de renome no mercado e no âmbito artístico.⁷ O grupo foi abordado pela polícia após uma denúncia e encaminhado à delegacia, onde os membros prestaram depoimentos e foram liberados. Contudo, teriam de responder judicialmente por crime ambiental.⁸ Cerca de um mês após a apreensão, o mesmo local em que os grafiteiros foram detidos enquanto grafitavam foi cedido pela Secretaria de Cultura do Estado e pelo Metrô

⁷ Onze grafiteiros são detidos na zona norte de São Paulo. Publicada em 3 abr. 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/897718-onze-grafiteiros-sao-detidos-na-zona-norte-de-sao-paulo.shtml>>. Acesso em: 23 jun. 2012.

⁸ O grupo foi enquadrado na lei citada na nota 5. Grafiteiros detidos em SP devem responder por crime ambiental. Publicada em 3 abr. 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/897750-grafiteiros-detidos-em-sp-devem-responder-por-crime-ambiental.shtml>>. Acesso em: 23 jun. 2012.

da cidade a um projeto desenvolvido pelo mesmo grupo, para que o espaço fosse ocupado pelo trabalho de cerca de 70 artistas urbanos, envolvendo, ainda, oficinas educativas e exposições em outros espaços públicos da cidade, como parques e bibliotecas.⁹ À mesma época, a Câmara de São Paulo sancionou uma lei que descriminaliza o grafite – quando produzido em locais com prévia autorização dos proprietários – e regula a venda de *sprays* para grafiteiros, criando uma distinção entre tal prática e a pixação.¹⁰ Em outubro de 2011, foi inaugurado, então, o Museu Aberto de Arte Urbana em São Paulo, com o patrocínio da Secretaria de Cultura e do Metrô, que forneceram as tintas e os *sprays* utilizados nos grafites.

“Reconhecer o valor da arte urbana é promover a diversidade dos olhares sobre a cultura e sobre a cidade. O grafite feito dessa forma organizada ajuda no desenvolvimento de talentos artísticos e a preservar e embelezar um lugar deteriorado. Nem todo mundo gosta de grafite e não é obrigado a gostar, mas nas pilastras públicas não vai incomodar ninguém”, afirma o secretário de Estado da Cultura, Andrea Matarazzo, que confessa já ter mandado apagar muitos grafites que não tinham autorização.¹¹

Eis a grande luz do poder lançada sobre os pequenos lampejos da intervenção urbana, condenada enquanto não autorizada, elevada ao *status* de arte quando consentida institucionalmente. Aí acontece o que Agamben (2007) chama de consagração, que é o ato de separar alguma coisa da esfera da experiência. Quando a apropriação das pilastras do metrô se transforma em concessão institucional, a possibilidade de profanação – que, para Agamben, é o movimento contrário, que retira algo da esfera do sagrado (aqui, a cidade institucionalizada) e o traz de volta, restabelecendo suas possibilidades de uso – é diminuída, já que aquilo

⁹ Grafiteiros detidos terão galeria em pilastras do metrô de São Paulo. Publicada em 19 mai. 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/914589-grafiteiros-detidos-terao-galeria-em-pilastras-do-metro-de-sp.shtml>>. Acesso em: 23 jun. 2012.

¹⁰ Sancionada lei que libera grafite e proíbe *spray* para menor de 18. Publicada em 26 mai. 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/921118-sancionada-lei-que-libera-grafite-e-proibe-spray-para-menor-de-18.shtml>>. Acesso em: 23 jun. 2012.

¹¹ Grafiteiros criam Museu Aberto de Arte Urbana em São Paulo. Publicada em 3 out. 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/984782-grafiteiros-criam-museu-aberto-de-arte-urbana-em-sao-paulo.shtml>>. Acesso em: 23 jun. 2012.

que era tido como um encontro entre a subversão, a arte e a vida urbana se torna algo museificado e separado, portanto, da experiência cotidiana. Essa perspectiva se aproxima da noção de consenso em Rancière (1996), pois o consenso não deixa que surjam intervalos entre o vivido e a norma: ele força uma coincidência entre ambos. Seu objetivo seria o de produzir uma sobreposição entre leis e fatos, de modo que as leis se tornassem idênticas à vida social, preenchendo os espaços vazios através dos quais as ações de resistência se infiltram e tomam forma.

Este exemplo deixa ver que certo pessimismo percebido em Pasolini, Mouffe e Agamben em relação à resistência das resistências pode, sim, ter fundamento. Contudo, como já foi descrito aqui, sempre há brechas nos movimentos engendrados pelas instituições de poder.

Retorno à escuridão: resistências

Mouffe (2007) considera que a dimensão política da arte estaria na sua capacidade de se opor ao consenso hegemônico, revelando aquilo que ele esconde, criando novas identidades e subjetividades. Para a autora, contra esse cenário de incorporação das práticas da contracultura pela lógica mercantil seria necessário criar novas formas de vivência, consumo e apropriação dos espaços, de forma coletiva e crítica, para além do campo das ideias. Para ela, “toda ordem hegemônica é suscetível de ser contestada por práticas contra-hegemônicas, ou seja, práticas que tentam desarticular a ordem existente” (MOUFFE, 2007, p. 3). Para tanto, seria necessário “alargar o campo de intervenção artística, intervindo diretamente em uma multiplicidade de espaços sociais, a fim de se opor ao programa de mobilização social total do capitalismo. O objetivo deve ser minar o ambiente imaginário necessário para sua reprodução” (idem, p. 1).

Retomando Didi-Huberman, se é na escuridão que as luzes dos vagalumes são mais vistas e capazes de iluminar – ainda que precariamente e por pouco tempo – os pontos onde se acendem, talvez o melhor caminho para as ações que desejam se estabelecer como resistências seja a saída do foco das grandes luzes do consenso e o retorno às trevas. É isso que parece buscar o grupo de pixadores que, nos últimos quatro anos, vem

alcançando certa visibilidade justamente por seus constantes escapes às tentativas de captura que lhe vêm sendo colocadas.

Em outubro de 2008, a 28ª Bienal de São Paulo, antes mesmo de sua abertura, gerou polêmica ao apresentar o conceito de um segundo andar completamente vazio e pintado de branco, o que chamou a atenção de pixadores que já haviam promovido ações semelhantes no Centro Universitário Belas Artes e na Galeria Choque Cultural, ambos em São Paulo.¹² Um grande esquema de segurança foi montado para tentar conter a ação:

“Nós sabemos que eles estão convocando gente da periferia da cidade para fazer isso (*pixar a Bienal*)¹³, e essas pessoas não sabem o que elas vão encontrar. Em geral, quem faz esse tipo de ação o realiza à noite, mas aqui eles não sabem no que vão estar se metendo. É um lugar público e que terá muita segurança”, afirmou a outra curadora da Bienal, Ana Paula Cohen.¹⁴

Tal esquema não impediu, no entanto, que cerca de quarenta pessoas que entraram como visitantes pixassem paredes e pilastras do andar vazio no primeiro dia do evento. A ação seria uma forma de colocar em discussão os limites da arte.¹⁵ Caroline Pivetta da Mota, única pixadora do grupo que foi detida pela polícia – e que foi mantida presa por 54 dias –, alegou, na audiência sobre o caso, que o ataque teria sido uma manifestação artística.¹⁶ A organização do evento, contudo, condenou o acontecido como um ato de vandalismo e desrespeito, removeu quase que imediatamente as pichações e reforçou a segurança da Bienal.¹⁷

A tensão entre as formas de percepção e aceitação da pichação se fortaleceu um pouco mais quando, em julho de 2009, o pixador e cine-

¹² Bienal de São Paulo abre no sábado com ameaça de pichação. Publicada em 24 out. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u459724.shtml>>. Acesso em: 23 jun. 2012.

¹³ Parêntesis meus.

¹⁴ Idem à nota 12.

¹⁵ Grupo invade a Bienal e picha o segundo andar. Publicada em 26 out. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u460634.shtml>>. Acesso em: 23 jul. 2012.

¹⁶ Pixadora de Bienal diz em audiência que ato foi manifestação artística. Publicada em 17 fev. 2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u505370.shtml>>. Acesso em: 23 jul. 2012.

¹⁷ Organização da Bienal remove pichações e reforça segurança. Publicada em 28 out. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u461213.shtml>>. Acesso em: 23 jul. 2012.

grafista Djan Ivson, o Cripta, foi convidado pela Fundação Cartier, de Paris, a pixar a fachada de um prédio na capital francesa como parte da programação da exposição “Nascido nas ruas – Grafite”. Também fez parte do evento o documentário “Pixo”, dirigido por Roberto T. Oliveira e João Wainer, que mostra a atuação de pixadores paulistanos. Para Cripta, o convite mostra uma mudança na visão da pixação por parte do âmbito artístico: “Agora é a vez do ‘pixo’. É a bola da vez no mundo da arte. [...] Faltava era o circuito das artes reconhecer, porque eles simplesmente rejeitavam. Mas agora eles estão começando a ver a importância”.¹⁸

A evolução da trajetória continua quando, em abril de 2010, os pixadores são convidados a participar da 29ª Bienal de São Paulo. O convite gera grande polêmica, com manifestações contrárias e favoráveis pelos mais diversos motivos. Alguns artistas lamentaram a escolha dos pixadores em detrimento de outros artistas em busca de espaço de exposição, enquanto outros consideraram uma aposta interessante. Por outro lado, alguns pixadores contestaram o convite, alegando que ele refletiria uma tentativa de domesticação da atividade.¹⁹ Em entrevista à *Folha*, Moacir dos Anjos, curador da 29ª Bienal, declarou que o convite aos pixadores tinha como objetivo fomentar a discussão, e não absorver a prática da pixação para a galeria, onde, para ele, ela se tornaria apenas uma lembrança da atividade: “a nossa aposta é em descobrir formas novas de tratar do assunto com integridade de ambas as partes, sem que instituição e pixadores cedam completamente ao universo da outra”.²⁰ Para Pivetta, que foi presa pelo ataque à Bienal anterior, o convite refletiria o medo da curadoria em relação ao evento passado: “Acho que eles tiveram um pouco de medo, sei lá, de receio, sabe? Do tipo, ‘vamos se juntar a eles,

¹⁸ Pixadores paulistanos são destaque em retrospectiva na França. Publicada em 4 jul. 2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u590688.shtml>>. Acesso em: 23 jul. 2012.

¹⁹ “Pixo” na Bienal de São Paulo provoca racha nas artes. Publicada em 15 abr. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/721033-pixo-na-bienal-de-sao-paulo-provoca-racha-nas-artes.shtml>>. Acesso em: 23 jun. 2012.

²⁰ Moacir dos Anjos, em entrevista à *Folha de S. Paulo*. “‘Pixo’ questiona limites que separam arte e política”, diz curador da Bienal de SP. Publicada em 15 abr. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/720657-pixo-questiona-limites-que-separam-arte-e-politica-diz-curador-da-bienal-de-sp.shtml>>. Acesso em: 23 jun. 2012.

né'. Mesmo porque eu acho que a gente [pichadores] é muito mais forte que eles [Bienal]."²¹

Tal força foi mostrada já no primeiro dia da Bienal, quando Cripta pixou a obra “Bandeira Branca”, do artista Nuno Ramos, com a frase “Liberte os urubu (*sic*)”. A obra já vinha causando polêmica por manter dois urubus presos em sua estrutura.²² No segundo dia, foi a vez da obra “Dito, Não Dito, Interdito”, do artista Kboco e do arquiteto Roberto Loeb, receber uma intervenção de um pixador conhecido como Invasor.²³ Nesse ponto, a Bienal volta a ser envolvida pelo debate sobre os limites entre arte, política e vandalismo.

Sem parar de se desdobrar, em 2012, o ataque à obra de Nuno Ramos foi levado pelo próprio Cripta, juntamente com outros materiais sobre a prática da pixação na cidade de São Paulo, ao filme *São Paulo, mon amour*, escrito por ele.

O próximo passo foi dado quando os pixadores Cripta, Biscoito, William e R.C., do movimento “Pixação”, foram convidados a oferecer um *workshop* na Bienal de Berlim. O evento aconteceria em uma igreja histórica da cidade, que teve suas paredes internas cobertas com papel branco para o uso dos participantes. No entanto, os pixadores subiram acima das áreas protegidas pelo papel e pixaram as paredes da igreja. Quando os organizadores perceberam o que estava sendo feito, teriam dito que eles não tinham autorização para pixar sobre aqueles lugares, ao que os pixadores responderam: “Assim que é bom. Se não é pra pichar, nós vamos pichar. Não adianta querer controlar o incontrolável”. A ação foi completada quando Cripta jogou tinta no curador da Bienal de Berlim, Artur Zmijewski, que revidou. A polícia foi chamada, mas o grupo não foi detido, devido às reações do público e à explicação de que seus membros eram

²¹ Convite revela medo da Bienal, diz pichadora presa em 2008. Publicada em 17 set. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/800387-convite-revela-medo-da-bienal-diz-pichadora-presa-em-2008.shtml>>. Acesso em: 23 jun. 2012.

²² Obra polêmica da Bienal de Artes de SP é alvo de pichador. Publicada em 25 set. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/804784-obra-polemica-da-bienal-de-artes-de-sp-e-alvo-de-pichador.shtml>>. Acesso em: 23 jun. 2012.

²³ Segundo dia da Bienal tem nova obra pichada. Publicada em 27 set. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/805143-segundo-dia-da-bienal-tem-nova-obra-pichada.shtml>>. Acesso em: 23 jun. 2012.

convidados da Bienal. Cripta argumentou à *Folha* que “não tem como dar *workshop* de pichação, porque pichação só acontece pela transgressão e no contexto da rua”. E completou: “Eles nos convidaram porque queriam conhecer nossa ‘pixação’. Pronto, conheceram”.²⁴ A igreja foi fechada para reparação dos danos²⁵ e o curador classificou a ação como uma “irresponsabilidade”, que se esconde atrás do argumento de “ato de transgressão”.²⁶

É possível traçar um paralelo entre a trajetória dos pixadores e a dos grafiteiros, apresentada anteriormente. Ambas as atividades emergem do contexto urbano, com características contra-hegemônicas e poucas aspirações além de manifestar suas ideias, causas, insatisfações e marcas de forma livre pela cidade. Ambas, porém, alcançam novos âmbitos e visibilidades. E é nesse momento que parecem se separar.

Os convites para bienais, assim como a concessão das pilastras do metrô e sua transformação em museus, podem ser vistos como tentativas de tornar as práticas de intervenção urbana consensuais, permitidas, hegemônicas. Contudo, ao contrário do grafite, locais, condições e momentos específicos concedidos e permitidos parecem não caber na essência da atividade de pichação, que se caracteriza, justamente, pela apropriação, improvisado, desafio, contestação, marginalidade. Ao tentar incluir a pichação nas lógicas artísticas consensuais, esses convites podem ser vistos como uma tentativa de obscurecê-la, extraíndo dela seu caráter de conflito, luta e esforço antagônico, como vem fazendo, em parte, com o grafite. É a luz lançada aos vaga-lumes para ofuscá-los. Mas eles não se reconhecem naquele espaço, então retornam à escuridão e o subvertem. Nesse movimento, desenham uma cena de dissenso (RANCIÈRE, 1996) e promovem uma reconfiguração da experiência proposta para aqueles espaços e momentos.

²⁴ Paulista “picha” curador da Bienal de Berlim. Publicada em 13 jun. 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1104025-paulista-picha-curador-da-bienal-de-berlim.shtml>>. Acesso em: 23 jun. 2012.

²⁵ Igreja pichada por brasileiros em Berlim está interdita por tempo indeterminado. Publicada em 14 jun. 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1104868-igreja-pichada-por-brasileiros-em-berlim-esta-interditada-por-tempo-indeterminado.shtml>>. Acesso em: 23 jun. 2012.

²⁶ Para curador alemão, ato de pichadores brasileiros foi irresponsabilidade. Publicada em 15 jun. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1105215-para-curador-alemao-ato-de-pichadores-brasileiros-foi-irresponsabilidade.shtml>>. Acesso em: 23 jun. 2012.

Rancière (1996) explica a configuração de uma cena de dissenso como a proposição de contextos, de situações comunicativas que constroem as posições dos sujeitos em um cenário que não é dado de antemão: ela acontece como a configuração de um espaço específico, a partilha de uma esfera particular de experiência, de objetos colocados como comuns e originários de uma decisão comum, de sujeitos reconhecidos como capazes de designar esses objetos e argumentar a respeito deles. Assim, para Rancière, a interlocução dissensual se desenvolve precisamente em situações nas quais nenhuma cena existia *a priori* para regular os parceiros de interlocução ou as questões pertencentes ao domínio do comum. É nas cenas de dissenso que formas consensuais de expressão e enquadramento do mundo são desafiadas por meio de uma comunicação que inventa modos de ser, ver e dizer, configurando novos sujeitos e novas formas de enunciação coletiva. E esse potencial de invenção/criação deriva do fato de que o dissenso estabelece um conflito entre uma apresentação sensível do mundo e os modos de produzir sentido acerca do mesmo.

Ser contado enquanto parte dessas cenas está diretamente ligado ao reconhecimento dos sujeitos como seres de palavra e de linguagem, em oposição ao ruído que apenas emite prazer ou dor:

Entre a linguagem daqueles que têm um nome e o mugido dos seres sem nome, não há situação de troca linguística que possa ser constituída, não há regras ou código para a discussão. Esse veredito não reflete apenas a obstinação dos dominantes ou sua cegueira ideológica. Exprime estritamente a ordem do sensível que organiza sua dominação, que é essa própria dominação (RANCIÈRE, 1996, p. 37).

É a diferença entre o poder da palavra e o instinto do ruído que define a contagem – ou não – das partes que integram uma comunidade. Ora, a própria nomeação dos atos de pixação enquanto arte, protesto, vandalismo, crime etc. é o que vai diferenciar se eles serão ouvidos como palavra ou apenas como ruído naqueles contextos e em outros onde a prática se insere. Enquanto o grafite foi visto como atividade ilegítima, foi tratado como crime. Seu consentimento e a denominação como arte

transformaram suas condições de visibilidade. Os pixadores não são vistos da mesma forma que os artistas nos espaços das bienais e, assim, sua linguagem não é reconhecida como tal, mas apenas como barulho indesejado. O reconhecimento como uma parte a ser contada é fundamental ao tipo de visibilidade que cada prática é capaz de alcançar.

No entanto, há uma desidentificação dos pixadores em relação à identidade, ao lugar e aos modos de fazer aos quais as curadorias das bienais vêm tentando encaixá-los. Eles parecem preferir ser contados como incontados – onde podem permanecer com suas atividades de forma estreita às suas convicções – a aceitar o lugar em que tentam conformá-los, onde a essência das práticas da pixação parece ser sublimada. Recusam um nome e um lugar e criam, assim, uma cena de dissenso a partir da (re)articulação de um tipo de discurso que, por mais que os esforços das curadorias tentassem apontar para o contrário, vinha sendo excluído dos propósitos desses eventos: o caráter intrinsecamente urbano, improvisado, contestador e incontrolável da atividade. Aí, fazem política:

A política é primeiramente o conflito em torno da existência de uma cena comum, em torno da existência e a qualidade daqueles que estão ali presentes. [...] Não há política porque os homens, pelo privilégio da palavra, põem seus interesses em comum. Existe política porque aqueles que não têm direito de ser contados como seres falantes conseguem ser contados, e instituem uma comunidade pelo fato de colocarem em comum o dano que nada mais é que o próprio enfrentamento, a contradição de dois mundos alojados num só: o mundo em que estão e aquele em que não estão, o mundo onde há algo “entre” eles e aqueles que não os conhecem como seres falantes e contáveis e o mundo onde não há nada (RANCIÈRE, 1996, p. 40).

A política, para Rancière, é aquilo que se opõe à “polícia”, ou seja, às instituições e suas regulações. É importante mencionar que não há dicotomia, mas tensão permanente entre consenso e dissenso, polícia e política. Rancière (2011) afirma que a política não anseia por um lugar fora da polícia. Não há lugar fora da polícia, mas há modos conflitantes de fazer coisas com os lugares que esses modos alocam: reordenando-os, reformando-os ou desdobrando-os. A política, para Rancière, exige

a constante criação do “comum” de modo a torná-lo aberto a outros “comuns”, que dificilmente figuram como formas de experiência sensível do mundo. E, para isso, ela desafia uma forma consensual de registro e imposição de um “comum” e, ao mesmo tempo, instaura a possibilidade de opor um mundo comum a um outro, ao mesmo tempo que (re)cria uma cena dissensual. A polícia e a política expressariam, portanto, a existência conflitiva de “dois mundos”: o primeiro impõe uma lógica da invisibilidade e da concordância (consenso), enquanto o segundo se revela de vez em quando, brilho fugaz que aparece para tornar visível, para ampliar o horizonte de possíveis e para renomear/requalificar espaços e aquilo que neles se dá a ver, a fazer e a escutar. O viés político das ações dos pixadores se caracteriza, portanto, não por um discurso estruturado ou pela ligação a movimentos e causas específicos. Sua ação é política a partir do momento em que eles expõem o seu não pertencimento àqueles espaços. Eles os desorganizam, os reconfiguram, sem se deixarem capturar.

Retomando Agamben (2007), as pixações das bienais parecem se opor à tentativa de consagração de suas práticas, seu isolamento do campo do uso comum, a separação do âmbito da experiência. Para Rancière, “um povo livre”:

é aquele que não conhece a arte como realidade separada, que não conhece a separação da experiência coletiva em formas distintas chamadas arte, política ou religião. [...] A “resistência” da arte promete um povo na medida em que promete sua própria abolição, a abolição da distância ou da inumanidade da arte. A arte ganha como objetivo sua própria supressão, a transformação das suas formas em formas de um mundo sensível comum. Da Revolução Francesa à Revolução Soviética, a revolução estética significou essa autorrealização e essa autossupressão da arte na construção de uma nova vida, na qual a arte, a política, a economia ou a cultura se fundiriam numa mesma e única forma de vida coletiva (RANCIÈRE, 2007, p. 134).

A arte pode não ser arte para aquele que a produziu. Nessa indiferença, promete um povo livre como a “não arte” que é feita: livre das definições, separações e rótulos que separam a arte da vida. Os pixado-

res, ao continuarem a subverter seus convites para entrarem no mundo do consentimento e reconhecimento artístico, resistem a limitar seus trabalhos ao título de “arte” e de tudo o que ele implicaria. Mas não é possível negar que essas incursões no âmbito artístico, de uma forma ou de outra, modificam o olhar sobre essas formas de expressão. Durante esse percurso de quatro anos, os pixadores alcançaram a visibilidade da mídia, do público e das instituições de forma que, possivelmente, nunca haviam conseguido anteriormente. Enquanto contestavam o novo lugar que lhes era dado, também tiravam algum proveito dele, surgindo como interlocutores da discussão que desencadearam.

O objetivo aqui não é fazer um juízo de valor entre as trajetórias apresentadas e cada uma das práticas que nelas se desenvolvem, mas somente apresentar as formas com que as instituições de poder vêm tentando controlar as práticas de intervenção urbana e as possibilidades de resposta de seus praticantes a esses esforços. A tensão entre “polícia” e “política” (RANCIÈRE, 1996) está presente o tempo todo nesse contexto: organização *versus* subversão, hegemonia *versus* contracultura, arte *versus* vandalismo, captura *versus* resistência, consagração *versus* profanação, luz dos projetores *versus* lampejos dos vaga-lumes. É nessa tensão que a potência da intervenção se maximiza.

Referências

- AGAMBEN, G. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 65-79.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2011.
- MOUFFE, C. Artistic Activism and agonistic spaces. *Art & Research*, v. 1, n. 2, 2007, p. 1-5.
- OLIVEIRA, R. C. A. Estéticas juvenis: intervenções nos corpos e na metrópole. *Comunicação, mídia e consumo*. Ano 4, v. 4, n. 9, São Paulo, ESPM – Escola Superior de Propaganda e Marketing, 2007.
- RANCIÈRE, J. *O desentendimento: Política e Filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.

- _____. *Política da arte*. São Paulo: Sesc-SP, 2005. Disponível em: <http://www.4shared.com/get/ffLljMiI/A_Poltica_da_Arte.html;jsessionid=BC688AD2FC944B7B37E493D59B7614DA.dc323>. Acesso em: 22 jul. 2011.
- _____. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: LINS, D. (Org.) *Nietzsche Deleuze: arte e resistência*. Rio de Janeiro/Fortaleza: Forense Universitária, 2007. p. 126-140.