

GT 10 – Informação e Memória

ISSN 2177-3688

ARTE URBANA COMO FERRAMENTA DE REGISTRO E PROTESTO NO AMBIENTE URBANO

URBAN ART AS A TOOL FOR REGISTRATION AND PROTEST IN THE URBAN ENVIRONMENT

Luísa Fernanda Silva Lourenço¹ - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

René Lommez Gomes² - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Modalidade: Trabalho Completo

Resumo: As cidades são espaços marcados pela relação entre os conflitos gerados pelo convívio comum entre diversas classes sociais e culturas. Os conflitos gerados pelas relações de poder no ambiente urbano se desdobram de diversas maneiras, incluindo na arte urbana. O termo Arte Urbana envolve diferentes técnicas artísticas e estilos realizados no ambiente urbano e caracterizados pela efemeridade, acessibilidade, natureza democrática e seu igualitarismo. O seguinte artigo tem como objetivo analisar como a arte urbana pode ser utilizada como forma de registro e protesto contra o poder dominante. Foi realizada uma pesquisa qualitativa e de natureza descritiva, por meio de pesquisa bibliográfica e documental. Foram observadas diferentes maneiras em que a arte foi utilizada como suporte de comunicação e registro de memória, inclusive como ferramenta de contestação política durante o movimento de Maio de 68, de reivindicação do espaço em Nova York e de resistência frente a opressão de regimes de poder na América Latina. Concluiu-se que por se envolver diretamente com a vida cotidiana dos cidadãos, a arte urbana promove o potencial de debate e, ao mesmo tempo, subverte as estruturas de poder dominantes impostas pelas elites governantes e estabelece possibilidades de resistência.

Palavras-chave: arte urbana; cidade; registro; protesto.

Abstract: Cities are spaces marked by the relationship between the conflicts generated by the common coexistence between different social classes and cultures. Conflicts generated by power relations in the urban environment unfold in different ways, including urban art. The term Urban Art encompasses different artistic techniques and styles performed in the urban environment and is characterized by ephemerality, accessibility, democratic nature, and egalitarianism. The following article aims to analyze how urban art can be used as a form of record and protest against the dominant power. A qualitative and descriptive research was carried out through bibliographical and documental research. Different ways in which art was used as a communication support and memory record were observed, including as a tool of political contestation during the May 68 movement, of claiming space in New York, and of resistance against the oppression of power regimes in Latin America. It was concluded that by being directly involved in the daily lives of citizens, urban art promotes the potential for debate and, at the same time, subverts the dominant power structures imposed by regulatory elites and establishes possibilities for resistance.

Keywords: urban art; city; record; protest.

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

² Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e professor no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais.

1 INTRODUÇÃO

Cidade implica viver de forma coletiva. Seus espaços são marcados pela relação entre os conflitos gerados no convívio comum entre diversas classes sociais e culturas. Devido às crescentes desigualdades sociais que marcam as sociedades contemporâneas e da busca pela ocupação do espaço público, a batalha pela reivindicação da cidade e da memória se desdobra de diversas maneiras, incluindo a arte. Durante a segunda metade do século XX, surgiram diversos movimentos artísticos que desafiaram e quebraram as regras do sistema da arte, alterando sua função social, seus modos de produção e a relação entre a obra e o público.

A arte urbana é uma presença contínua no cotidiano das grandes cidades contemporâneas, estando presentes nos mais diversos suportes, tais como em muros, fachadas, viadutos, pontos de ônibus, postes e vagões de metrô. Em sua versão contemporânea, originada a partir do grafite durante a década de 1970, o termo Arte Urbana envolve diferentes técnicas artísticas e estilos realizados no ambiente urbano, formando “uma grande família, composta por diferentes formatos” (CAMPOS; CÂMARA, 2019, p. 18). A partir da inserção da arte no ambiente urbano do século XX, observa-se como que a arte e seu caráter democrático e popular utiliza o espaço público como suporte de comunicação e registro de memória, além da sua utilização como forma de protesto e de reivindicações ao externar frustrações e críticas sobre as desigualdades sociais e políticas.

Ao analisar a arte urbana, através da Ciência da Informação, é possível observar como ela é utilizada para expressar a identidade e memória coletiva de um grupo social em um tempo e lugar específicos, examinando-se as diversas formas de expressão, as técnicas artísticas empregadas e as maneiras com que os indivíduos interagem com seu ambiente. Levando em consideração as relações de poder e os conflitos socioespaciais presentes no espaço urbano, o seguinte artigo tem como objetivo analisar como a arte urbana pode ser utilizada como forma protesto contra o poder dominante, em uma luta pela estética urbana que redonda em formas oficiais e contra oficiais de construção da memória do lugar.

2 METODOLOGIA

Por ser uma arte que está profundamente relacionada com o ambiente urbano, social e político, deve-se utilizar métodos interdisciplinares para se realizar uma pesquisa capaz de

levar em consideração os diversos contextos que a envolvem. Para a análise bibliográfica foram utilizados de materiais de origem acadêmica como artigos, livros, dissertações e teses em envolvendo, principalmente, História da Arte, Arquitetura, Antropologia e Geografia, além de reportagens e sites em meio audiovisual e digital. A escolha pelas determinadas fontes de pesquisa se deu a partir da acessibilidade de informações sobre o tema.

3 DESENVOLVIMENTO

Pode-se dizer que, desde sua origem, as cidades são tanto uma forma de organização do território quanto uma relação política. Elas estão inseridas em um processo histórico que se estabelece entre a territorialidade e a apropriação simbólica deste pelos seus membros. O ambiente urbano “[...] é tecido em um espaço de fluxos contínuos de relações de poder e de tolerância, de modificações culturais locais e inseridas em um quadro sociopolítico.” (ALVETTI; HUMMELL, 2008, p. 3). As cidades fortificadas como Jerusalém, Babilônia e Roma, por meio de suas muralhas, controlavam o acesso com o mundo exterior, impedindo o contato com os ditos inimigos. Já no interior das cidades havia as cidadelas, espaços fortificados e centralizadores de poder que contavam com o palácio, o templo e o silo, onde reis, sacerdotes, nobres, escribas e guerreiros habitavam, separando-os dos outros habitantes da cidade – artesãos, camponeses e escravos. Essa divisão ocorria de maneira visível - por barreiras físicas - e invisível - através de normas e divisões sociais oriundas da centralização do poder e da divisão do trabalho entre a classe dominante (nobreza e clero) e os demais (plebe e escravos). Para gregos e romanos as cidades designavam tanto a uma espacialidade de uma cidade quanto a um sentido de cidadania. Segundo Rolnik (2004), apesar das divisões físicas presentes na cidade entre acrópole (a parte mais elevada da *pólis*, onde se localizavam os templos) e a *ágora* (espaço aberto de reunião), para os gregos, a *pólis* não designava apenas um lugar geográfico, mas como exercício de uma prática política de seus cidadãos.

Ao longo dos séculos, as cidades sofreram diversas mudanças espaciais e sociais, seja por meio da industrialização, transferência dos símbolos de poder das monarquias e sacerdotes para o Estado ou até mesmo a financeirização social atual. É possível identificar diferentes territórios nas cidades contemporâneas, seja um bairro boêmio, um centro financeiro, um distrito industrial ou uma área residencial. Esses territórios são demarcados

por fronteiras imaginárias, que acompanhados de códigos de conduta que definem o local e os modos de comportamento ali aplicados. As divisões podem ser aparentes por meio de barreiras físicas, como muros, cancelas e pontes ou de maneiras sutis, como uma esquina, instalações eletrônicas de segurança ou por intervenções urbanas. Esses territórios não são estáticos, são produções culturais dinâmicas e estão sujeitos a constantes apropriações e transformações moldadas pelas relações socioculturais.

Essas fronteiras acabam gerando uma segregação espacial, onde ocorre uma separação entre classes sociais e funções no espaço urbano. A acentuação da desigualdade e segregação social provocada pela expansão desenfreada do neoliberalismo acabou por agravar uma série de confrontos no espaço urbano. “Do ponto de vista político, a segregação é produto e produtora do conflito social. Separa-se porque a mistura é conflituosa e quanto mais separada é a cidade, mais visível é a diferença, mais acirrado poderá ser o confronto.” (ROLNIK, 2004, p. 52). No Brasil, seguindo esse desejo de se separar do outro, as cidades contemporâneas acabaram por desenvolver uma incapacidade da sociedade em lidar com a diferença, resultando em uma lógica de condomínio. Os condomínios fechados simbolizam um status social, que constantemente expressa a segregação social como um valor. Segundo Teresa Caldeira (1997, p. 160) os condomínios são apresentados como a inversão da cidade, pois “[...] A imagem dos enclaves opõe-se à da cidade, representada como um mundo deteriorado, permeado não apenas por poluição e barulho, mas principalmente por confusão e mistura, ou seja, heterogeneidade social e encontros indesejáveis.” (apud OLIVEIRA JR, 2008, p. 227). Alimentada pelas práticas neoliberais e pelo declínio do espaço público, a premissa da lógica do condomínio é justamente excluir o que está fora de seus muros. O muro é uma estratégia para lidar com conflitos, fronteiras e tensões. É tanto uma barreira material quanto uma estrutura simbólica, é uma forma de invisibilizar o outro. Os muros erguidos acabam por criar barreiras físicas, sociais e culturais ao desenvolvimento natural da cidade ao tornar privado espaços que são, por excelência, públicos e cria obstáculos à noção de direito à cidade.

Os registros desses confrontos e transformações estão presentes no próprio tecido urbano, marcado tanto na sua arquitetura quanto nas relações sociais, pois “[...] além de continente das experiências humanas, a cidade é também um registro, uma escrita, materialização de sua própria história.” (ROLNIK, 2004, p. 9). Pela cidade, em meio a sua

arquitetura, praças, monumentos, avenidas, ruas e becos encontram-se vestígios desse processo histórico. Esses espaços são geralmente controlados por uma classe dominante e suas vozes narrativas oficiais, hegemônicas e enaltecidas de acontecimentos históricos, monumentos e aqueles que as construíram. Essa tentativa de homogeneização dos espaços urbanos acaba levando a uma não identificação por parte de outros membros da sociedade, que se veem excluídos tanto na história oficial e seus monumentos, quanto no desenho urbano, gerando dificuldade de acesso a bens e serviços e na utilização do espaço público. "Para Armando Silva (2001), pode-se definir cidade como a imagem de um mundo vivido, que está sempre se construindo e reconstruindo, pelos acontecimentos cotidianos e coletivos dos sujeitos que nela habitam." (ALVETTI; HUMMELL, 2008, p. 3). Ou seja, os desentendimentos provocados pelas interações sociais são evidências de que os espaços urbanos estão sendo utilizados. A busca pela imposição de uma única visão desenvolve uma batalha contra a diversidade, é uma negação da diferença e das diversas formas de viver e experimentar essas cidades. É uma rejeição ao próprio conceito de cidade.

Podemos observar a cidade como uma forma de registro material da vida coletiva, onde conflitos, interações e ações humanas são materializados nas construções, intervenções e no modo de vida da sociedade presente naquele espaço e tempo. "Conforme a cidade acumula memórias, em camadas que, ao somarem-se vão constituindo um perfil único, surge o lugar de memória [...] onde a comunidade vê partes significativas do seu passado com imensurável valor afetivo." (GASTAL, 2002, p. 77, apud TARDIVO; PRATSCHKE, 2016, p. 9). Formulado pelo historiador francês Pierre Nora, os lugares de memória:

São lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos. [...] Os três aspectos coexistem sempre. [...] É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vividos por um pequeno número uma maioria que deles não participou (NORA, 1993, p. 21-22).

O lugar de memória não é algo natural ou espontâneo, mas sim uma construção, é algo criado a partir da "vontade de memória" (NORA, 1993, p. 22). Ou seja, há um desejo por parte de um determinado grupo de se incutir uma memória naquele lugar, de lhe conferir um significado. Ao se ocupar o espaço urbano e lhe imprimir mensagens, sentimentos e significados ele acaba por se tornar um espaço funcional e simbólico devido a

memória coletiva ali presente e na sua transmissão.

Sendo a memória uma construção do presente, que se modifica de acordo com as relações físicas e simbólicas que um determinado grupo tem entre si e o espaço em que estão inseridos, sejam relações de dominação, conflito ou cooperação e que variam tanto no tempo como no espaço, a vivência da cidade acaba resultando na origem de inúmeras memórias coletivas (ABREU, 1998). Devido a pluralidade das relações sociais presentes no espaço urbano, essas memórias acabam sendo bastante diferentes entre si, porém elas compartilham algo em comum, a vivência na mesma cidade. Apesar da impossibilidade de se registrar as inúmeras memórias coletivas em sua totalidade, é possível encontrar fragmentos dessas memórias em formas de registros documentais presentes nas instituições tradicionais de memória ou até na própria fisicalidade do ambiente da cidade. “E fragmentos muitos especiais, pois estão geralmente ligados a estruturas de poder.” (ABREU, 1998, p. 15).

Sendo que espaço urbano poder ser utilizado como suporte de registro dessas diversas memórias coletivas e que a vivência do espaço tem o poder de construir e modificá-las, o grupo detentor de poder do espaço possui uma forte vantagem na batalha de preservação da sua memória sobre outras. Considerando as divisões físicas e simbólicas resultadas pelas relações sociais e das disputas de poder no espaço urbano, diversos cidadãos buscaram evidenciar e questionar essas barreiras e as memórias ali inseridas através da arte - seja por meio da música, dança, literatura, cinema, performances ou das artes plásticas. Levando em consideração que as produções artísticas possuem uma relação íntima com seu tempo e com as condições de sua produção, não é de se surpreender que em meio às diversas reivindicações que vinham ocorrendo na sociedade durante a segunda parte do século XX, a arte também iria usar o meio urbano como suporte de comunicação e contestação da ordem.

3.1 A Arte Urbana

A arte urbana é uma expressão artística na qual suas obras são caracterizadas pela efemeridade, acessibilidade, natureza democrática e seu igualitarismo por meio de diversas técnicas e estilos que incluem o grafite, *stencil*, muralismo, posters, esculturas, adesivos, *yarn bombing*, intervenções, instalações e vídeo *mapping*. Campos e Câmara (2019) apontam que são manifestações artísticas desenvolvidas no espaço público, geralmente realizadas fora dos

espaços tradicionalmente dedicados a ela, como museus, galerias e coleções. Originada a partir do grafite, essas intervenções podem ser realizadas em diversas superfícies e nos mais variados tamanhos, seja em grandes proporções como em empenas de edifícios ou pequenas obras quase escondidas do olhar. São manifestações inclusivas, pois não estão restritas aos horários de visitação, nem necessitam de um conhecimento artístico prévio para compreendê-las, elas estão ali para modificar e serem modificadas pelo ambiente.

[...] ao abdicar do cenário ainda pouco acessível de museus e galerias pelas populações das periferias, ao optar pela rua como espaço de enraizamento enquanto seu território, expressa a compreensão do estético não mais como privilégio de iniciados, mas sim como valor a ser partilhado por todos (OLIVEIRA, 2004, p. 54).

Ao utilizar o espaço público como suporte, ela pode ser vista como uma forma de discurso que se relaciona com a memória coletiva e a identidade cultural de um povo, podendo ser utilizada para transmitir mensagens políticas, sociais ou culturais e, por isso, é muitas vezes vista como uma forma de ativismo.

[...] vivem intensamente o espaço, quer enquanto estratégia, quer enquanto prática, sendo a rua o lugar por excelência da produção e exibição das obras. Neste caso o acto criativo dialoga intensamente com a matéria física e o território, sendo que estes se convertem em parte integrante da obra. Assim sendo, estas expressões de rua contribuem, decisivamente, para a construção social do espaço na cidade (CAMPOS, 2017, p. 16).

De natureza revolucionária e efêmera, a arte urbana não é composta apenas por iconografias, suas obras acompanham e revelam questões que dizem respeito à vida social urbana - como as tensões entre classes econômicas, invisibilidade de grupos periféricos, a luta por representatividade na experiência cotidiana individual e coletiva no espaço público.

Violentam a ordem e podem assim revelar a dominação e a contra-dominação. [...] subverte a estética da ordem e a substitui pela ética da visibilidade, da inconformidade e da resistência. Muitas vezes, é uma presença incômoda, que permite ao invisível tornar-se visível, um território de crítica popular à ordem imposta pela sociedade burguesa e pelo estado. Uma maneira simbólica e material de demarcar espaços da cidade utilizada por diversos sujeitos, ou ainda, uma apropriação do ambiente urbano por meio de marcas de expressão cultural e resistência à ordem hegemônica estabelecida (COSTA JUNIOR; PORTINARI, 2014, p. 3).

Ou seja, a arte urbana desorganiza a ordem imposta ao evidenciar e confrontar as paredes erguidas pela segregação. São movimentos de reivindicação de espaço e voz a aqueles que são frequentemente negados, uma forma de apropriação dos espaços negados a eles e de atribuição de um outro sentido. A partir dessa ocupação e troca de relações entre

obra, rua e público a arte urbana acaba contribuindo para o desenvolvimento de uma memória coletiva daquele espaço vazio de significação e o transforma em um lugar de memória.

Ao considerar a arte urbana pela ótica de Canclini (2003), ela é um conjunto de práticas híbridas, efêmeras e marginalizadas. São expressões do modo de vida e pensamento de grupos que não dispõe de circuitos comerciais, políticos e da mídia de massa para se posicionarem. Independentemente do formato e da técnica, a arte urbana seria algo híbrido e transcultural com a capacidade de adquirir novas relações entre o público e o privado, entre o político e o cotidiano, aproximando o artesanal da comunicação em massa. Espalhadas pelas cidades, marcando, significando e ressignificando o espaço urbano, essas obras expressam uma crítica popular à ordem imposta, uma forma de dizer que os monumentos erguidos pelo poder público – geralmente a fim de consagrar indivíduos e acontecimentos fundadores do Estado – são insuficientes para representar os diversos grupos presentes na sociedade.

Apesar da sua popularização, essas formas de comunicação pelas superfícies da cidade não são aceitas por toda a população. Muitas vezes consideradas como “pragas urbanas”, a arte urbana e a pixação são constantemente alvos de perseguição e apagamento em processos de higienização urbana. Essa busca pelo apagamento evidencia a constante disputa pela ocupação do espaço e estética da cidade, como uma ferramenta de retomada do Estado e das classes dominantes de um território que havia sido reivindicado por parte da população.

Essas artes frequentemente escapam do que é consentido, contrariando os “juízos de gosto” das belas artes, sendo categorizadas, por vezes, como expressões de vandalismo e ações de poluição da paisagem. As artes de rua provocam não apenas um outro regime estético, tal qual se refere Jacques Rancière (2009), como agem promovendo novos usos e práticas de espaço (Certeau, 1994), diversificando fabulações e compondo novas trilhas narrativas da/na cidade (ECKERT et al., 2019, p. 10).

Independentemente da época, a arte urbana sempre está acompanhada de conflitos políticos, sociais e estéticos devido a sua “índole subversiva, relacionada, desde as origens, com uma série de elementos: é uma expressão não autorizada no espaço público, serve muitas vezes para escarnecer e atingir o poder.” (CAMPOS; CÂMARA, 2019, p. 65). Ao se apropriarem do espaço urbano, essas diversas artes urbanas acabam por abrir possibilidades

de percepção da cidade, provocando uma quebra dos muros simbólicos que a dividem.

3.2 A arte inserida no contexto urbano

A utilização da arte como uma ferramenta de comunicação e representação em um ambiente urbano tomou forma a partir do Muralismo mexicano em 1920, onde intelectuais e pintores como Diego Rivera, José Orozco e Davi Siqueiros procuraram desenvolver uma arte de forte teor social e político que enaltescesse a cultura mexicana e que fosse altamente representativa para os grupos sociais mais desfavorecidos. Também denominado como “Arte Revolucionária”, o Muralismo foi utilizado na criação de um sentimento de identidade e pertencimento nacional durante a Revolução Mexicana (1910-1924). “A cultura deveria estar embebida sob o prisma do Espírito Nacional – “nacional” aqui entendido enquanto algo novo, distinto, original e independente” (LACERDA; GUIMARÃES, 2017, p. 52), algo que exacerbasse e valorizasse as qualidades mexicanas.

Com seus três pilares: 1) o descobrimento de um passado esplendoroso que serve de paradigma, isto é, a cultura pré-colombiana; 2) as conexões com a pintura de mural italiana (que dará um caráter universal); 3) a aparição de um novo classicismo. A simbiose desses aspectos dão um sentido esteticamente vigoroso com a arte baseada em princípios renascentistas, isto é, os murais épicos que contam a história, mas ao mesmo tempo os componentes apresentados são aqueles que são marginais, ou seja, índios e mestiços. (LACERDA; GUIMARÃES, 2017, p. 52).

A linguagem artística possibilitou que sua população, em maioria analfabeta e que durante séculos foi marginalizada e explorada, passasse a se identificar e se reconhecer no centro da história. Esse avanço na desconstrução de narrativas até então dominantes não foi somente política, mas artística. A crítica, o formato e as referências trazidas no muralismo são também uma forma de decolonização da perspectiva artística europeia. O Muralismo propunha uma nova noção de beleza a partir da valorização do cotidiano e do popular, utilizando o folclore e cultura maia e asteca como inspiração, além de influências expressionistas, além de criar algo moderno e original, uma arte autenticamente mexicana. Nele podemos observar características que remetem a uma ruptura da experiência colonial estabelecida em uma hierarquia racial, a partir da valorização grupos subalternos da sociedade e denuncia as relações de poder estabelecidas. Críticas ao colonialismo europeu, à ditadura porfirista e a exploração capitalista norte-americana também estão presentes em várias obras. Esse desejo de se libertar das amarras coloniais e capitalistas e a busca pela

valorização da cultura local presentes no muralismo se espalhou pela América Latina. Décadas depois, suas ideias e obras influenciaram um novo movimento artístico, o da arte urbana.

A década de 1960 foi marcada por intensas transformações políticas, sociais e econômicas que geraram um ambiente fértil para o surgimento de questionamentos sobre as estruturas sociais, a criação de novas correntes filosóficas, experimentações artísticas e doutrinas político-econômicas. Em uma década marcada pela “cultura jovem”, a juventude francesa se encontrava em meio a uma sociedade hierárquica, autocrática e tradicionalista, causando um sentimento de distanciamento do governo Gaullista conservatório. Em maio de 1968, estudantes universitários iniciaram uma série de protestos reivindicando reformas nos métodos de ensino e contra o autoritarismo hierárquico presente nas universidades. Em meio a prisões em massa e violência policial, as universidades foram fechadas e pelos dias seguintes barricadas foram erguidas e os protestos se espalham por Paris. Após uma brutal repressão policial, os estudantes receberam o apoio de artistas e trabalhadores, resultando em greves gerais aderidas por mais de 10 milhões de trabalhadores pelo país. Milhares de trabalhadores foram às ruas em solidariedade aos estudantes e reivindicando suas próprias demandas. Segundo Memou (2014), o que começou como críticas contra a hierarquia universitária acabou se estendendo para críticas contra a hierarquia social. Os protestos então passaram a criticar o governo de Charles De Gaulle, o capitalismo, a grande mídia, a cultura consumista, a violência policial, além de questionarem a opressão feminina, a segregação da juventude e a discriminação das minorias.

Em meio aos protestos, inspirados pelo movimento situacionista, pela literatura francesa e citações marxistas e maoístas, espalharam-se pelas universidades, ruas e estações de metrô de Paris diversos grafites e posters com frases como “a beleza está nas ruas”, “proibido proibir”, “transformar para conhecer”, “da crítica da universidade à crítica da sociedade” e “a vontade geral contra a vontade do general”. Os posters eram usados tanto como uma forma de protesto quanto de propaganda, onde os manifestantes comunicavam suas ações, intenções e críticas políticas. Ao utilizarem ícones associados ao proletariado, como martelos e chaminés, e os transformando em símbolos de poder e reivindicação (COOKNEY, 2018). Os posters e grafites de Maio de 68 marcaram uma nova forma de ocupação da cidade ao utilizarem as superfícies urbanas como forma de contestação e

comunicação, servindo de inspiração para a arte de protesto e propagando o sentimento revolucionário para diversos jovens ao redor do mundo.

Diferentemente do movimento artístico urbano francês caracterizado pelo seu conteúdo político e por ser chefiado por membros da classe média, o grafite americano foi utilizado como uma ferramenta de demarcação de território por populações mais desfavorecidas, marcadas pela crescente violência nas grandes cidades dos Estados Unidos. O grafite, junto como rap, *DJing* e *breakdancing*, são as quatro principais vertentes do *hip-hop*, um movimento cultural e artístico criado como uma resposta à violência e conflitos sociais sofridos por jovens desfavorecidos na cidade de Nova York no final da década de 1960. Considerado como uma espécie de cultura das ruas, o *hip-hop* é caracterizado por combinar música, dança, arte e moda como um meio e forma de expressão sobre críticas sociais, análises econômicas, interpretações religiosas e consciência de rua. É uma ferramenta de combate contra preconceito racial, perseguição cultural e desigualdades sociais, políticas e econômicas (PRICE, 2006).

O grafite nasceu como forma de resistência praticado por jovens negros e porto riquenhos na cidade de Nova York durante a década de 1970, inicialmente como uma forma de demarcação de territórios entre gangues e de protesto contra a sociedade que os excluía. Jovens oriundos de bairros pobres e marcados pela violência e criminalidade como Harlem, Brooklyn e Bronx, passaram a marcar as superfícies da cidade a partir da inscrição de *tags* (assinaturas) de cores e traços ousados, realizadas com tinta spray em muros e vagões de metrô. O que se iniciou com simples *tags* foi se transformando em letras com estilos e técnicas cada vez mais elaboradas. Bueno (1999) aponta que além das *tags*, passaram a ser produzidos grandes desenhos referenciando as mais diversas áreas - como cinema, quadrinhos, desenhos animados, cultura pop, contracultura e política. Os vagões de metrô cumpriram um papel importante para a disseminação do grafite, funcionando como seu principal suporte e que “devido ao seu caráter móvel, consagrou-se como um meio que permitia a superexposição, circulação e divulgação das imagens de um extremo a outro da cidade.” (CANTANHEDE, 2012, p. 13). Rapidamente o grafite se espalhou pelos Estados Unidos, principalmente em grandes centros urbanos como Philadelphia, Chicago, São Francisco e Los Angeles, além de exportado globalmente por meio de revistas, zines, filmes e sites. Devido ao caráter transgressor de ocupação não autorizada do espaço público, para as

autoridades e algumas classes sociais, o grafite era considerado uma poluição visual, uma forma de vandalismo a ser combatido.

Já na América Latina um conjunto de fatores como a crescente urbanização e industrialização, o crescimento desordenado das cidades, a grande quantidade de imigrantes de vários continentes, a introdução de pensamentos anarquistas, socialistas e comunistas, além das desigualdades sociais e práticas culturais locais acabaram por proporcionar a manifestação de diferentes formas artísticas urbanas. Principalmente a pintura de murais nas periferias e áreas industriais, onde a “prática herdada da tradição muralasca mexicana, um forte apelo político e social que irá impulsionar o aparecimento de diversas formas de se projetar arte nos espaços públicos.” (VIANA, 2007, p. 113-114). Com a escalção da Guerra Fria e da instalação de ditaduras militares pelo continente americano entre as décadas de 1960 e 1980, grupos políticos de esquerda, inspirados no exemplo de Maio de 68, intensificaram o uso de grafites políticos nas grandes metrópoles latino-americanas. Esses grafites utilizavam frases e imagens pintadas, como o rosto de Che Guevara, que acabou por se tornar um símbolo de luta reconhecido mundialmente.

No Brasil, as intervenções de cunho político apresentam-se como uma forma de se posicionar contra o autoritarismo e hipocrisia social durante os anos da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). Diferentemente de outros países sul-americanos, como na Argentina e Chile onde se popularizou o uso de *stencils* e murais, os primeiros grafites eram compostos majoritariamente por frases. "No Brasil, entre piquetes, barricadas, bombas de gás lacrimogêneo, pedradas, pauladas, prisões e mortes, frases e palavras escritas surgiam anonimamente nos muros, contra tudo aquilo que oficialmente pudesse ferir a liberdade e o direito." (VIANA, 2007, p. 122). Essas intervenções políticas teriam surgido no meio universitário por meio da influência do movimento estudantil de Maio de 68 e eram realizadas de maneira simples e sem assinatura, com agilidade para não serem pegos pela polícia.

Além das influências muralistas e de Maio de 68, o grafite americano causou um forte impacto no desenvolvimento da arte urbana na América Latina. Costa Junior e Portinari (2014) apontam que durante a década de 1980 o grafite se espalhou para países como Brasil, Argentina, México, Colômbia, Peru, Equador, Uruguai e Venezuela apoiados pelos ideais de

luta pela liberdade contra o autoritarismo e como uma ferramenta de denúncia da hipocrisia social. Segundo Silva (1987), o fato do grafite manter-se fora dos circuitos comerciais e da opressão dos governos autoritários, fez com que ele se tornasse uma outra fonte expressiva de opinião pública, como a literatura e as canções de protesto. Além da opressão política, os constantes problemas econômicos e a desigualdade social foram fatores decisivos no desenvolvimento de uma arte urbana de caráter figurativo, irônico, cínico e debochado.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde sua criação, as cidades foram espaços de conflitos, tanto devido a suas formas de organização do território quanto às relações políticas derivadas das relações sociais. Devido as relações de poder, as cidades contemporâneas acabam divididas em diferentes territórios, demarcados por fronteiras físicas e imaginárias capazes de definir e influenciar as relações sociais dentro e fora dessas divisas. Por conta do regime neoliberalista presente na sociedade atual, essas divisões se agravaram e provocaram a acentuação da segregação espacial, engendrando uma profunda desigualdade entre as classes sociais e as funções do espaço urbano. A tentativa de homogeneização dos espaços urbanos por grupos detentores de poder acaba levando a uma não identificação por parte de outros membros da sociedade, que se veem excluídos tanto na história oficial e seus monumentos. Sendo que o espaço urbano pode ser utilizado como suporte de registro das diversas memórias coletivas, o grupo detentor de poder do espaço possui uma forte vantagem na batalha de preservação da sua memória sobre outras. Frente a crescente desigualdade e das disputas de poder, a arte vem sendo utilizada como uma ferramenta de comunicação, registro, representação e contestação da ordem vigente ao evidenciar e questionar as fronteiras físicas e simbólicas presentes no espaço urbano e das memórias ali relacionadas.

A arte urbana é uma presença contínua no cotidiano nas cidades contemporâneas, estando presentes nos mais diversos suportes como em muros, fachadas, viadutos, pontos de ônibus, postes e vagões de metrô. É uma grande família de diferentes técnicas que englobam o grafite, *stencil*, muralismo, posters, esculturas, adesivos, *yarn bombing*, intervenções, instalações e *video mapping*. De caráter democrático e popular, ela utiliza o espaço urbano como suporte de comunicação e registro de reivindicações e protestos ao externar frustrações e críticas sobre as desigualdades sociais, políticas e econômicas. É uma

ferramenta de reivindicação e ressignificação de lugares simbólicos e físicos capaz de transformar espaços vazios de representação em espaços vividos e recheados de significados, em lugares de memória. Por estar em um espaço público, a arte urbana acaba por desenvolver uma relação com o ambiente em que está inserida. As reações a essa forma de ocupação podem variar entre a rejeição ou validação das obras, podendo chegar até a incorporação como referência cultural local. Muitas vezes associada a práticas de vandalismo e marcação de território, a prática artística enfrenta diversos desafios frente à rejeição de membros da sociedade e do poder público.

Ao longo do século XX as intensas mudanças econômicas, sociais e culturais acabaram resultando em um ambiente de experimentação e reivindicação, levando a utilização de diferentes formas para expor os anseios de grande parte da população. Ao inserir a arte no contexto urbano, encontrou-se uma poderosa ferramenta de comunicação, registro e contestação da ordem vigente. Encontra-se no Muralismo Mexicano o primeiro exemplo e influência da maneira em que a arte em ambiente urbano pode ser utilizada na criação de um sentimento de identificação e valorização de culturas marginalizadas.

Seja em movimentos de contestação política de Maio de 68, como reivindicação do espaço do grafite americano ou como forma de protestos e resistência frente a opressão governamental na América Latina, a arte urbana vem se mostrando como uma forma de dar voz às comunidades marginalizadas, de contestar estruturas de poder, transmitir mensagens políticas e sociais e de promoção e valorização da cultura local. Diretamente ligada ao cotidiano dos cidadãos, a arte urbana promove a possibilidade de debate, subvertendo, ao mesmo tempo as estruturas dominantes de poder determinadas pelas elites dominantes e estabelecendo possibilidades de resistência.

REFERÊNCIAS

ABREU, Maurício de A. Sobre a Memória das Cidades. **Revista Território**, Rio de Janeiro, Ano III, nº 4, jan/jun, p. 5-26, 1998. Disponível em:
<https://mauricioabreu.com.br/files/artigos/Sobre%20a%20memoria%20das%20cidades.pdf>. Acesso em: 08 jul. 2023.

ALVETTI, Celina; HUMMELL, Rosita C. de Loyola. Imaginários urbanos – percurso de um projeto. *In: IX CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL*, 2008, Guarapuava. **Anais** [...] Guarapuava, 2008. Disponível em:
<http://bocc.ufp.pt/pag/alveti-hummell-imaginarios-urbanos.pdf>. Acesso em: 16 dez. 2022.

BUENO, Maria Lúcia. **Artes Plásticas no século XX**: modernidade e globalização. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 1999.

CAMPOS, Ricardo. O espaço e o tempo do graffiti e da street art. **Cidades, Comunidades e Território**, Lisboa, n. 34, pp. 1–16, 2017. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/cct/article/view/10543>. Acesso em: 05 dez. 2022.

CAMPOS, Ricardo Marnoto de Oliveira; CÂMARA, Sílvia. **Arte (s) Urbana (s)**. Edições Húmus, 2019.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4 ed. São Paulo: EdUSP, 2003.

CANTANHEDE, Rosane. **Grafite/pichação**: circuitos e territórios na arte de rua. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/214732242/Grafite-Pichacao-Circuitos-e-Territorios-na-Arte-de-Rua>. Acesso em: 12 set. 2022.

COOKNEY, Daniel. May 1968: the posters that inspired a movement. 2018. Disponível em: <https://theconversation.com/may-1968-the-posters-that-inspired-a-movement-95619>. Acesso em: 24 jun. 2023.

COSTA JUNIOR, H.G.; PORTINARI, Denise B. Estética política: sobre grafite e subjetividade na América Latina. **Sures**, n. 3, p. 1-14, 2014. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/160/135>. Acesso em: 23 nov. 2022.

ECKERT, Cornelia; DIÓGENES, Glória; DABUL, Ligia; CAMPOS, Ricardo. Arte e cidade: policromia e polifonia das intervenções urbanas. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 25, n. 55, p. 7-14, set./dez. 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/43442416/Arte_e_cidade. Acesso em: 06 mar. 2023.

LACERDA, G. C.; GUIMARAES, E. M. P. S. F. México Escarlata: modernismo e identidade na obra de Frida Kahlo. *Revista Multiface*, Belo Horizonte, v. 5, n. 1, p. 48-63, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/multiface/article/view/20152>. Acesso em: 18 abr. 2023.

MEMOU, Antigoni. Revolt in Photos: The French May'68 in the Student and Mainstream Press. In: **Media and Revolt**: Strategies and Performances from the 1960s to the Present. New York: Berghahn Books, 2014, p. 147-164.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993. Disponível em:

<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em: 18 jun. 2023.

OLIVEIRA, D. A. 2004. **Por uma significação do movimento Hip Hop**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Geografia) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2004.

Disponível em:

https://www.academia.edu/41495311/Por_uma_significação_geográfica_do_Movimento_Hip_Hop. Acesso em: 10 dez. 2022.

OLIVEIRA JR., H. R. de. Reflexões sobre o estudo da proliferação de condomínios fechados: críticas e sugestões. **Cadernos Metrôpole**, n. 20, p. 221-239, 2008. Disponível em:

<https://revistas.pucsp.br/index.php/metropole/article/view/8704>. Acesso em: 10 dez. 2022.

PRICE, Emmett George. **Hip Hop Culture**. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2006.

ROLNIK, Raquel. **O que é a cidade**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SILVA, Armando. **Punto de vista ciudadano**: focalización visual y puesta en escena del graffiti. Bogotá: Publicaciones Del Instituto Caro Y Cuervo, 1987.

TARDIVO, Jessica Aline; PRATSCHKE, Anja. Cidade como lugar de memórias. **Revista Memória em Rede**, v. 8, n. 15, 2016. Disponível em:

<https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/Memoria/article/view/7353>. Acesso em: 18 set. 2023.

VIANA, Maria Luiza Dias. **Dissidência e subordinação: um estudo dos grafites como fenômeno estético/cultural e seus desdobramentos**. (Tese) Doutorado - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em:

<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/VPQZ-73GR8Z>. Acesso em: 08 mar. 2023.