

DESVIOS NO CONDICIONAMENTO MICRO-RESISTÊNCIAS EM ESTRATÉGIAS ARTÍSTICAS NA CIDADE

Priscila Valente Lolata, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFBA.

RESUMO:

Este artigo aborda questões presentes nas intervenções artísticas na cidade que, numa relação direta entre conteúdo abordado e posição do artista, podem ser consideradas micro-resistências: formas de abordar e sensibilizar um contexto crítico através de poéticas contemporâneas.

Palavras chaves: Intervenções artísticas na cidade, micro-resistência, cotidiano.

SOMMAIRE:

Cet article discute des questions existants dans les interventions artistiques à propos de la ville. Avec une relation directe entre la contenu et positionnement de l'artiste, ces interventions peut être considéré micro-résistance: les moyens d'approche et d'élever un contexte critique à travers des poétiques contemporaine.

Mots-clés: *Intervention artistique dans la ville, micro-résistances, quotidienne.*

Apresentação

Num momento em que se constata que a cultura é o foco das mais diversas áreas, cada vez mais a arte atua sobre contextos diversos e expressa múltiplas conotações da realidade. Este artigo visa analisar proposições artísticas no espaço urbano que dialogam com discussões relativas ao urbanismo atual e que refletem a mutação das práticas de “dispositivos disciplinares”ⁱ para “modalidades de controle”ⁱⁱ da sociedade. Essas manobras controladoras instigam um modo de concepção e produção artística que se contrapõe a imposições subjetivas de controle e se ramifica cada vez mais na esfera da arte-vida. Assim, questionando o poder instaurado, que manipula valores, gostos, desejos, dentre outros substantivos, serão apresentadas aqui intervenções artísticas realizadas na cidade contemporânea e que podem ser consideradas como micro-resistências cotidianas.

A cultura centralizada

Na conjuntura do capitalismo pós-moderno, a cultura está numa centralidade como jamais esteve. No capitalismo cultural, o que predomina é o chamado trabalho imaterial, que solicita do trabalhador, mais que a força física, requerendo, sobretudo, a inteligência, a imaginação e a criatividade, “tudo isso que era do domínio privado, do sonho, das artes, foi posto a trabalhar no circuito econômico. Assim, o capitalismo passou a mobilizar a subjetividade numa escala nunca vista” (PELBART, 2003, p.132). No urbanismo, a intensa culturalização das cidades, fez com que “a cultura” reja, justifique e legitime intervenções que podem ser contrárias a uma produção de sentidos ou às necessidades de uma perspectiva social no espaço urbanoⁱⁱⁱ. O processo de culturalização da cidade, “no mais das vezes dando origem aos processos de *gentrification* (ou ‘revitalização urbana’, conforme preferem falar seus promotores^{iv})”, na maioria dos casos “ocorre pelo reencontro glamouroso entre Cultura (urbana ou não) e Capital” (ARANTES *et al*, 2007, p.14-15). A autora ainda afirma que o “tudo é cultura” pode ter se tornado de vez no que ela denomina de *culturalismo de mercado*^v.

Transversalidade entre os domínios

Essa transversalidade entre os domínios tem ampliado as áreas de atuação dos mais diversos segmentos, “Não se produz só na fábrica, não se cria só na arte, não se resiste só na política” (PELBART, 2003, p.132). Nas artes visuais, o cruzamento com outros campos de conhecimento foi fortalecido a partir da década de 1960, mesmo período em que se deu início os processos de culturalização das cidades.

Com o sistema denominado *biopolítica*, que mobiliza estrategicamente a gestão da vida, atuando não sobre o indivíduo, mas sobre a população enquanto espécie, que, conforme diz Foucault, “a biopolítica se dirige à multiplicidade dos homens enquanto massa global, afetada por processos próprios da vida, como a morte, a produção, a doença” (*apud*, PELBART, 2003, p.57) atingindo assim, o gerenciamento da própria vida. Há um aliciamento da alma na *sociedade de controle*, com mecanismos de comando mais difusos, que os dispositivos de disciplina, como as redes de informação e o sistema de comunicação incidindo diretamente sobre as pessoas, sobre os corpos e as mentes. A alienação de valores é induzida de tal forma nos

sujeitos que, com total liberdade, segue-se o que a mídia dita, sem senso crítico, permanecendo num “estado de alienação autônoma”, como coloca Pelbart (*idem*, p.81/82). E mesmo tendo distinção entre a disciplina e a biopolítica, elas acabam por se confluírem.

Metáfora visual

Com uma postura irônica à argumentação da mídia e numa provocação ao excesso de informações contidas nas publicidades, o coletivo de arte GIA^{vi} (Grupo de Interferência Ambiental) faz intervenções com o projeto “Não-propaganda”^{vii}, que tende a provocar uma reflexão sobre a imposição de gostos e necessidades disseminados pelas publicidades. O grupo produz peças publicitárias sem nenhuma informação. Só uma característica identifica o projeto, a cor. As peças são feitas em amarelo, com superfície lisa, sem adereços, texturas, imagens e palavras e são inseridas no espaço público, em eventos que têm aglomeração de pessoas e ou excesso de propaganda, como o carnaval (Figura 1) ou na campanha eleitoral (Figura 2), em Salvador.



Figura 1 – GIA, *Não-propaganda*, Carnaval de Salvador, 2003.



Figura 2 - GIA, *Não-propaganda*, Campanha eleitoral em Salvador, 2008.

O efeito de suportes midiáticos sem um conteúdo explícito como metáfora visual, possibilita oxigenar a reflexão sobre o excesso de informações e a contundência do conteúdo em prol de uma persuasão constante sobre necessidades fúteis. O fato de a intervenção artística estar num contexto onde a conexão com o que ocorre normalmente no carnaval de Salvador, por exemplo, quando a cidade é invadida pelos mais diversos suportes publicitários, com propaganda por todo campo de visão das pessoas, demonstra um elo atualizado com o tempo e espaço da realidade em que se vive. Isso reflete o que Guy Debord coloca:

A linguagem da comunicação está perdida – eis o que expressa positivamente o movimento de decomposição moderna de toda arte, seu aniquilamento formal. O que esse movimento expressa *negativamente* é o fato de uma linguagem comum ter de ser reencontrada, mas não na conclusão unilateral que, para a arte da sociedade histórica, *sempre chegava tarde demais*, falando com *outros* do que foi vivido sem diálogo real, e admitindo essa deficiência da vida. Essa linguagem precisa ser reencontrada na práxis, que reúne em si a atividade direta e sua linguagem. Trata-se de possuir efetivamente a comunidade do diálogo e o jogo com o tempo que foram *representados* pela obra poético-artística (DEBORD, 1997, p. 122).

Essa atualização da proposta artística com o contexto local é denominada como arte contextual. Conforme Paul Ardene^{viii}, a arte contextual não possui intermediação, tem relação direta com a realidade bruta. O que a distingue é a concepção do artista estar enraizada, nas circunstâncias onde a proposta artística está inserida, de forma consciente.

O excesso de informações e mídias de persuasão existentes na contemporaneidade proporcionou à arte uma busca constante de argumentos que, em muitos casos infiltrados nos meios de comunicação de massa, resgata o sensível, a reflexão e a percepção das pessoas. Para Deleuze e Guattari toda obra de arte é um monumento. Considerando, neste caso, que monumento não é aquela obra que faz referência ao passado, e sim um “bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 218)”. Essa idéia é referente à “fabulação criadora [que] nada tem a ver com uma lembrança, mesmo amplificada, nem com um fantasma”, o artista excede a percepção e as passagens afetivas do que viveu (*idem*, p. 222).

O “exceder” do artista contemporâneo vai além da percepção e de suas relações afetivas, a maneira de expressar sua criação usufrui de concepções artísticas inomináveis. A “fabulação” conectada com a vida contemporânea tem permitido ampliar, de maneira incomensurável, as possibilidades da arte contemporânea. A criação não precisa estar restrita a uma linguagem pré definida como pintura, escultura, *performance*, instalação, etc. O universo das artes visuais ampliou de tal forma que a curadora Cristina Freire fala do fim das narrativas hegemônicas na crítica de arte contemporânea, por não haver mais formas únicas como acontecia com o modernismo. “A arte deixa de ser uma disciplina exclusivamente relacionada à História e uma afasia^x lingüística domina o discurso crítico” (FREIRE *in* GONÇALVES e LISBETH, 2005, p. 65). As proposições dos artistas contemporâneos não têm definições estanques, há proposições com múltiplas definições, isso, quando se tem uma definição.

Essa abertura na arte pode ser fruto de uma luta constante de contraposição ao que vem sendo imposto, de maneira subjetiva, às sociedades contemporâneas. Se há uma intervenção que vai de encontro a um poder extra-oficial como a “Não propaganda” do GIA, há também intervenções mais diretas, contra o poder instituído, como “Inserções em circuitos ideológicos”^x, que o artista Cildo Meireles realizou. Esta intervenção é dividida em dois projetos.

O “Projeto: Coca-Cola” (Figura 3) consiste em decalcar em garrafas de Coca-Cola frases ideológicas e devolvê-las à circulação. Realizada num período em que as garrafas de refrigerante eram todas de vidro e sempre retornáveis, aproveitou-se o circuito que chegava até a casa do cidadão, até a mesa no almoço de domingo, com inscrições como “Yankees go home!” e “gravar nas garrafas informações e opiniões críticas e devolvê-las à circulação”, complementando a gravura original do produto. Diz a lenda, que havia garrafas com receita de coquetel *molotov* gravada nelas. Num período em que as lutas ideológicas políticas estavam muito acirradas, uma ação como essa pode ter feito algumas diferenças. Com as letras brancas e a mesma fonte que as que já se encontravam nas garrafas, essas novas inscrições ficavam despercebidas quando as garrafas estavam vazias e então passavam pela fábrica e voltavam à circulação.

O “Projeto: Cédula” (Figura 4), veio da ação de carimbar notas de dinheiro com frases, relacionadas ao contexto e, assim como as garrafas, devolvê-las à circulação. Como o contexto era a década de 1970, no Brasil, as relações com a ditadura foram diretas. E quando foi anunciado o suicídio do jornalista Vladimir Erzog, as notas de dinheiro circularam com a indagação: “Quem matou Erzog?”. Segundo o artista, a idéia era poder dar vazão ao pensamento do indivíduo em meio a um circuito altamente centralizado pelo poder vigente:

A idéia fundamental era isolar e fixar a noção de circuito. Acho que esta noção sempre existiu. A singularidade de INSERÇÕES está exatamente em funcionar no interior de circuitos de controle de informação não centralizada, onde o indivíduo pode se fazer ouvir numa escala muito grande, desproporcional à condição individual (in HERKENHOFF, p. 56, 2001).



Figura 3 - Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos. Projeto: Coca-Cola, 1970*



Figura 4 - Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos. Projeto: Cédula*, 1970

A subversão de um circuito comercial e de um circuito financeiro atinge dois pontos. O primeiro, através do produto escolhido, sendo a Coca-Cola o símbolo do *The american way off life!* e do capitalismo americano de consumo, numa situação em que os EUA já estavam sob suspeita de financiar a ditadura no Brasil, o que veio a público recentemente. Ditadura essa que assassinou o jornalista Vladimir Erzog, dentre muitas outras pessoas que desafiavam o sistema implantado no país. Sendo o outro ponto, os mortos e desaparecidos políticos do Brasil. Informação, questionamento e sensibilidade foram injetados diretamente no cotidiano do cidadão brasileiro, na maioria das vezes alheio ao circuito das artes.

A fusão entre escrita e artes visuais – escrita por utilizar texto e artes visuais por utilizar meios inusitados e vinculados à arte contemporânea, se tornaram uma constante desde a afirmação da arte conceitual^{xi}, onde o que importa é o conceito, não a habilidade manual aplicada ao trabalho. Na linha da arte conceitual o Grupo Poro, utilizando frases de ação afirmativa, possibilita desvios de um padrão de pensamento cognitivo. Distribuindo a sugestão “Siga sem pensar”, frase impressa em panfletos e distribuída a transeuntes, a ação possibilita a desestrutura de um suposto equilíbrio do pensamento e permite ao receptor do panfleto, uma experiência sensorial reflexiva.

Essas estratégias artísticas burlam um meio de arte instituído e muitas vezes, limitador. A ação na cidade e a relação direta com o indivíduo possibilitam uma criação sem amarras, com táticas próprias da concepção do artista. Segundo RANCIÈRE, “A diferença da arte só existe se ela é construída caso a caso, passo a passo, nas estratégias singulares do artista” (in LINS, 2007, p. 136). O Grupo Poro foi motivado pelo estágio de superficialidade, do consumo e da pressa, em que se encontra a sociedade contemporânea, inserindo através de faixas, frases com indicações de ações simples, que carregam um grau de complexidade enorme em relação à vida urbana cotidiana^{xii}.

Em tom imperativo, as frases metafóricas, “Perca tempo”, “Enterre sua TV”, “Veja através”, “Desenho é risco” e “Atravesse as aparências” puderam ser vistas pelas ruas de Belo Horizonte (Figuras 5 e 6). Para RANCIÈRE “a metáfora não é apenas um simples ornamento de linguagem; ela é, como sua etimologia indica, uma passagem ou um transporte” (2004, p. 128). Esse deslocamento confere com as indicações de Jorge Luís BORGES no conto *O jardim de caminhos que se bifurcam*: “Omitir *sempre* uma palavra, recorrer a metáforas ineptas e a perífrases evidentes, é quiçá o modo mais enfático de indicá-la (1972, p. 10)”. As frases do Poro enfatizam o descontrole do indivíduo sobre sua própria vida, sem se dar conta do quanto se é autômato. Frases curtas e afirmativas ao tempo que pode implantar questões sobre o modo de vida, também estimulam percepções, singelas e importantes sobre o cotidiano.

Para DELEUZE e GUATTARI, “A sensação composta, feita de perceptos e de afectos, desterritorializa o sistema da opinião que reunia as percepções e afecções dominantes num meio natural, histórico e social (1992, p. 252)”. Essas propostas artísticas podem ser consideradas um *bloco de sensações*, composto de *perceptos* e *afectos*, já que “Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles (*idem*, p. 218).



Figura 5 - Grupo Poro, *Série de faixas de anti-sinalização*, 2009



Figura 6 – Grupo Poro, *Série de faixas de anti-sinalização*, 2009.

Quando se diz que a sensação “desterritorializa o sistema da opinião”, abordando por uma estética contemporânea, pode-se considerar que a desterritorialização de um senso individual ou de um senso coletivo vira um detonador de uma micro-revolução, gerando uma micro-resistência nas entranhas da sociedade.

A resistência da arte, como uma resistência política, no sentido de tomada de posição do artista, não confere com a “resistência passiva da pedra” e sim com a “oposição ativa dos homens”. Sabendo que resistência é uma postura que contrapõe à ordem das coisas, RACIÈRE fala da rejeição do risco de subverter essa ordem:

E sabe-se que, hoje em dia, a postura heróica daquele que “resiste” à corrente democrática, comunicacional e publicitária se acomoda de bom grado à deferência no que tange as dominações e explorações em vigor. Conhecemos, de resto, a dupla dependência da arte em relação aos mercados e aos poderes públicos, e sabemos que os artistas não são nem mais nem menos rebeldes que as demais categorias da população (2004, p.126-127).

A arte corre sempre o risco de ser cooptada pelo sistema, não só da arte, mas o econômico e o político também. Subverter esses sistemas faz da ação do artista, um desvio no condicionamento, uma ação política. Considerando que “A resistência da obra não é o socorro que a arte presta à política. Ela não é a imitação ou antecipação da política pela arte, mas propriamente a identidade de ambas. A arte é política (*idem*, p.129)”. Essa definição de Rancière, não dá uma função política à

arte, pois como coloca Adorno, “a função da arte é não ter função”, seu poder estético, de sensibilização, da junção entre poesia e estesia é que compõe sua resistência.

Micro-resistência

Partindo da concepção de que a criação é uma ruptura daquilo que está estabelecido, diversas intervenções artísticas são possuidoras de elos com contextos urbanos múltiplos e questionam sistemas impostos à sociedade verticalmente, que muitas vezes sobrepõem as reais necessidades para uma qualidade de vida urbana satisfatória. Intervenções potencialmente capazes de deflagrar o sensível sobre o cotidiano, de fazer com o que antes estava opaco ou era visto como banal, passe a ser evidenciado. São estratégias artísticas de se chegar às intra-estruturas urbanas com micro-resistências.

Se seguirmos o conceito de Hakim BEY (2001), essas micro-resistências se encaixariam melhor na descrição de Zona Autônoma Temporária (TAZ):

A TAZ é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para re-fazer em outro lugar e outro momento, *antes* que o Estado possa esmagá-la. Uma vez que o Estado se preocupa primordialmente com a Simulação, e não com a substância, a TAZ pode, em relativa paz e por um bom tempo, “ocupar” clandestinamente essas áreas e realizar seus propósitos festivos (BEY, 2001, p. 17-18).

A idéia da TAZ pode ser facilmente relacionada a intervenções artísticas efêmeras realizadas na cidade. Percebendo a possibilidade de ser um dispositivo capaz de ampliar as percepções no espaço urbano, de indicar condições que até então não haviam sido notadas, podendo gerar uma forma de reação à imposição de normas e regras ou mesmo padrões de comportamento consensual com uma baixa qualidade de vida. Sair de uma condição passiva, reagir a algo, é um tipo de resistência.

De difícil definição categórica, a resistência vem se estendendo formulada por diversos autores, conforme diz João FREIRE Filho:

Concebida e valorizada, geralmente, como expressão mais palpável e significativa de agenciamento, a multifacetada noção de *resistência* desfruta, hoje em dia, de notável projeção no campo das ciências sociais, da história, da geografia, da literatura, dos estudos culturais e da crítica feminista (2007, p. 14).

Na contemporaneidade, o significado de resistência ampliou a empregabilidade do termo ao tempo que é projetado sobre ações de extensão menor que as ações identificadas anteriormente. A resistência sempre foi associada a protestos ou insurreições em larga escala. Mas a partir da década de 1980, a resistência vem sendo relacionada a atitudes e ações mais singelas, sem grandes ações heróicas. Não se luta mais contra um grande inimigo cara a cara, utiliza-se estratégias mais sutis para o todo e profunda para o pouco^{xiii}.

Para uma compreensão direta do vocábulo, denominamos essa nova conotação de resistência como *micro-resistência*, aqui vinculadas às intervenções artísticas no espaço urbano, que questionam e potencializam esse espaço, que se relacionam com o cotidiano e com a vida que se tem na cidade. Intervenções artísticas que se contrapõe ao estabelecido, com um posicionamento crítico, mesmo que tenha um perfil lúdico nas táticas de atuação, conturba o ambiente consensual e enriquece o pensamento heterogêneo sobre a cidade. Paola B. Jacques fala das ações artísticas como “micro resistências urbanas” que “se apropriar do espaço público para construir outras experiências sensíveis e, assim, perturbar essa imagem tranquilizadora e pacificada do espaço público que o espetáculo do consenso tenta forjar (JACQUES, 2009)”.

Um degrau de acesso à percepção

Um detalhe sutil da vida urbana no transporte público: a constatação e indagação do porque os ônibus urbanos de Salvador têm os acessos de entrada e saída dos veículos tão altos, sensibilizou o GIA e ativou a criação de uma forma de intervenção/*performance* incomum, um degrau portátil, que facilita o acesso ao transporte coletivo público, diminuindo assim, a altura entre o chão e a porta. Ao ampliar a acessibilidade a um serviço público urbano, a intervenção ativa a percepção e gera uma reação que atina o participante/espectador para o fato. O simples objeto pode ser o elemento propulsor de um questionamento pertinente ao direito do cidadão: a acessibilidade física. A ação artística pode provocar conexões com outras estruturas equivocadas que contrapõe ao que Henri Lefebvre (2001) formula como *o direito à cidade*. É a arte contemporânea situada com questões sociais sutis do cotidiano de uma grande cidade.

Através do *Degrau do GIA*^{xiv} (Figura 8), aquilo que está determinado e padronizado no transporte público é violado pela intervenção artística. Essa linha de proposição pode ser considerada arte contextual. As intervenções artísticas na cidade, que estão focadas num determinado contexto, se distinguem pelo artista ter a sua concepção, de forma consciente, relacionada com as circunstâncias tratadas por ele. O que fica claro no *Degrau do GIA*.



Figura 8 – GIA, *Degrau do GIA*, 2009

Conclusão

Assim, diferenciado da resistência na modernidade, submetida a uma matriz dialética, no contexto pós-moderno é demandado uma sinuosidade, uma fluidez em posicionamentos mais híbridos. A *micro-resistência* não é pontual nem uniforme, ela se dilui no cotidiano, na multiplicidade dos comportamentos que não cedem a imposições do poder. O crescimento de artistas e coletivos de arte, que constroem seus trabalhos problematizando a composição da cidade contemporânea, com uma arte que reflete no argumento do seu tema e tem relação direta com as pessoas no espaço urbano, pode ampliar as discussões em torno do urbanismo que vem sendo praticado. A transversalidade dos domínios, se por um lado utiliza a cultura como instrumento apaziguador de conflitos urbanos, necessários para uma verdadeira democracia, por outro permite que áreas como a arte, sensibilizem cidadãos para

questões políticas, como o direito à cidade, e sua condição em relação a modalidades de controle da sociedade.

ⁱ “Baseada no adestramento do corpo, na otimização de suas forças, na integração em sistemas de controle, as disciplinas o concebem como máquina (o corpo-máquina), sujeito assim a uma anátomo-política (PELBART, 2003, p. 57).

ⁱⁱ “(...) a sociedade de controle funciona através de mecanismos de monitoramento mais difusos, flexíveis, móveis, ondulantes, ‘imanes’, incidindo diretamente sobre os corpos e as mentes, prescindindo das mediações institucionais antes necessárias, que de qualquer forma entram progressivamente em colapso (*idem*, p. 81)”.

ⁱⁱⁱ Cf. FERNANDES, Ana. Cidades e cultura: rompimento e promessa. In: JEYDI, Henri Pierre e JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Corpos e cenários urbanos**. Salvador: EDUFBA; PPG-AU/FAUBA, 2006.

^{iv} Para a autora, há a presença contínua da “isca cultural” no “roteiro cumprido pelos dissidentes da racionalização moderna nos processos urbanos de gentrificação. Em se tratando da cidade, hoje em dia, “fala-se cada vez menos em racionalidade, funcionalidade, zoneamento, plano diretor etc., e cada vez mais em *requalificação*, mas em termos tais que a ênfase deixa de estar predominante na ordem técnica do Plano” e cai no *passe-partout* induzido por uma ampla aceitação de propostas que tem a cultura como mote. “Menos óbvio lembrar que aquela caudalosa fraseologia estetizante, a pretexto de respeitar os valores locais e sua morfologia, tenha servido de maquiagem para a entropia galopante das metrópoles (ARANTES, 2007, P. 15).

^v Grifo de Arantes.

^{vi} Formado em 2002, em Salvador – BA, o coletivo é composto por artistas visuais e *designers* e têm em seus trabalhos uma relação direta com o espaço urbano e público. Atualmente seus integrantes são Cristiano Piton, Everton Marco, Ludmila Brito, Mark Dayves, Pedro Marighela e Tiago Ribeiro. Cf. <http://giabahia.blogspot.com/>.

^{vii} Cf. <http://giabahia.blogspot.com/>.

^{viii} Cf. ARDENNE, Paul. **Art contextual**: creation artistique en milieu urbain, en situation, d’intervention, de participation. Paris: Champs arts, 2002.

^{ix} “afasia (...) é a incapacidade de achar palavras exatas para descrever ou designar os objetos (...)” *Dicionário Houais da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

^x Cf. COSAC NAIFY. *Cildo Meireles: catálogo*. São Paulo, 1999.

^{xi} Cf. WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

^{xii} Cf. <http://poro.redezero.org/>.

^{xiii} Cf. FREIRE Filho, João. *Reinvenções da resistência juvenil: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

^{xiv} Cf. <http://giabahia.blogspot.com/2009/08/degrau-do-gia.html>.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.

ARANTES, Otília. Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gerações urbanas. *In*: ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. **A cidade do pensamento único: desmanchando consensos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

ARDENNE, Paul. **Art contextual: creation artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation**. Paris: Champs arts, 2002.

BORGES, Jorge Luís. **Ficções**. São Paulo: Abril, 1972.

DELEUZE, Guilles e GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

FERNANDES, Ana. Cidades e cultura: rompimento e promessa. *In*: JEYDI, Henri Pierre e JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Corpos e cenários urbanos**. Salvador: EDUFBA; PPG-AU/FAUBA, 2006.

FREIRE, Cristina. Afasias na crítica de arte contemporânea. *In*: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo e FABRIS, Annateresa. **Os lugares da crítica de arte**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005.

HERKENHOFF, Paulo. **Cildo Meireles, a geografia do Brasil**. Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2001.

JACQUES, Paola Berenstein. **Notas sobre Espaço Público e Imagens da Cidade**. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq110/arq110_02.asp. Acesso em: 30 jan 2010.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

PALBERT, Peter Pál. **Vida Capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. Será que a arte resiste a alguma coisa? *In*: LINS, Daniel. **Nietzsche/Deleuze: arte, resistência**. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

Priscila Valente Lolata

É doutoranda em Urbanismo Contemporâneo, na UFBA e mestre em História da Arte, pela mesma universidade. Pesquisa a intervenção artística na cidade contemporânea e atua como artista, curadora e crítica de arte e possui experiência como professora de graduação e cursos de pós-graduação *lato sensu*.