

“SABE DE QUEM É ESSA OBRA? AGORA SABE!”: contestações táticas ao regime de expropriação artística negra

*"DO YOU KNOW WHO THIS WORK IS? NOW
YOU KNOW!": tactical objections to the regime of
black artistic expropriation*

*“¿SABES DE QUIÉN ES ESTA OBRA? ¡YA LO
SABES!”: desafíos tácticos al régimen de
expropiación artística negra*

Emanuele de Freitas Bazílio

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

E-mail: manufreitasfotografia@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0317-7675>

Daniel Meirinho

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

E-mail: danielmeirinho@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4658-5556>

RESUMO

A intervenção de Massive M.I.A expõe um regime de exploração/apropriação do trabalho de artistas negros pela arte. O artigo faz uma leitura das práticas de expropriação artística proposta pela sua ação, ao escrever “Negro” no vidro da fotografia de sua obra/pixo “Olhai por nós”. O texto argumenta sobre o constrangimento do público diante da performance do artista e as estratégias de circulação nas redes como forma de contestação ao regime de expropriação colonial da arte e do trabalho criativo e político-ideológico de pessoas negras. Convida-nos a identificar práticas ancestrais quilombistas, como resistência ao

BAZÍLIO, Emanuele de Freitas; MEIRINHO, Daniel. “SABE DE QUEM É ESSA OBRA? AGORA SABE!”: contestações táticas ao regime de expropriação artística negra.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45686>>

sistema e retomada do espaço, com as quais na contemporaneidade tecnológica o artista busca expor o regime extrativista que se reproduz na arte.

Palavras-chave: *Arte urbana. Apropriação. Arte negra.*

ABSTRACT

Massive M.I.A's intervention exposes a regime of exploitation/appropriation of the work of black artists for art. The paper makes a reading of the practices of artistic expropriation proposed by his action, when he wrote "Negro" on the glass of the photograph of his work/pixo "Olhai por nos". The text argues about the embarrassment of the public in the face of the artist's performance and the strategies of circulation in the networks as a way of contesting the colonial expropriation regime of art and the creative and political-ideological work of black people. He invites us to identify ancestral Quilombist practices, such as resistance to the system and the resumption of space, with which in contemporary technology the artist seeks to expose the extractive regime that is reproduced in art.

Keywords: *Urban art. Appropriation. Black art.*

RESUMEN

La intervención masiva de M.I.A expone un régimen de explotación/apropiación del trabajo de artistas negros para el arte. El artículo hace una lectura de las prácticas de expropiación artística propuestas por su acción, cuando escribió "Negro" en el cristal de la fotografía de su obra/pixo "Olhai por nos". El texto argumenta sobre la vergüenza del público ante la performance del artista y las estrategias de circulación en las redes como forma de impugnar el régimen colonial de expropiación del arte y el trabajo creativo y político-ideológico de los negros. Nos invita a identificar prácticas ancestrales quilombistas, como la resistencia al sistema y la retomada del espacio, con las que en la tecnología contemporánea el artista busca exponer el régimen extractivo que se reproduce en el arte.

Palabras clave: *Arte urbano. Apropiación. Arte negra.*

Introdução

Um vídeo postado em setembro de 2019 no perfil do Instagram do pixador¹ e artista visual paulistano João França, mais conhecido como M.I.A (Massive Illegal Arts) inicia com ele entrando na abertura de uma das maiores e mais importantes feiras de arte da América Latina e escrevendo a palavra NEGRO por cima do vidro de uma fotografia que estava exposta e à venda. A imagem havia sido feita, segundo ele, sem autorização, por um aluno branco da Faculdade de Belas Artes de uma pixação sua com a frase “Olhai por Nós” na fachada do Pateo do Collegio, no centro de São Paulo. A intervenção ao vivo de M.I.A marcou o debate da 15ª Feira de Arte SP-Arte que aconteceu na Bienal do Ibirapuera², em 2019, no estande reservado para os alunos de uma das mais caras e reconhecidas instituições privadas de ensino superior da cidade, “que nunca se pronunciou sobre o caso” (Lara; Varella, 2022). A ação foi além da pixação da fotografia, quando M.I.A espalhou pelo espaço da exposição notas de dinheiro falsas, em que se podia ler “República Federativa da Elite, a Arte é sem valor”. No fim da ação, perguntou a duas pessoas brancas que estavam na abertura da exposição: “sabe de quem é essa obra? Sabe não? Agora sabe! Obrigado por expor meu trabalho aí” (M.I.A, 2019). Tudo foi filmado pelo artista em seu smartphone e postado em seu perfil do Instagram com o título “A própria ação”. Diante disso, este artigo levanta questões que relacionam a produção e a circulação de três obras: a pixação, a fotografia da pixação (acompanhada pela gravação da performance da chuva de cédulas falsas) e a fotografia que passou pela intervenção/performance feita por M.I.A.

A tentativa de retomar a posse da autoria de sua obra, a partir de uma ação disruptiva e de constrangimento do estudante branco da Faculdade de Belas Artes, que nunca teve seu nome revelado pelos veículos de comunicação que noticiaram a intervenção, nos convida a refletir sobre a complexidade que tensiona memórias e continuidades do sistema de exploração, expropriação (Mombaça, 2020) e apropriação do trabalho negro nas artes visuais no Brasil, bem como em outros campos do conhecimento. Ao escrever sobre a obra na cor vermelho sangue, M.I.A. evoca um

BAZÍLIO, Emanuele de Freitas; MEIRINHO, Daniel. “SABE DE QUEM É ESSA OBRA? AGORA SABE!”: contestações táticas ao regime de expropriação artística negra.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45686>>

processo de violência, trauma e dor causados pela ferida social e o não reconhecimento de vida como resultado do racismo brasileiro (Rahme, 2022). A reivindicação à autoria feita por um sujeito negro e periférico, que produz uma arte que é criminalizada, nos apresenta questionamentos em torno de como anda o reconhecimento e valorização da arte negra contemporânea no país, particularmente de rua e periférica. Nos interpela como dos lugares de enunciação (Bernardino-Costa; Grosfoguel, 2016) e de visibilidade da arte urbana ativista estão sendo representados e ocupados nos espaços institucionalizados e reconhecidos da arte, como museus e galerias.

Para Bernardino-Costa e Grosfoguel (2016), o lócus de enunciação é um dispositivo que fundamenta uma prática contra-hegemônica que impulsiona pedagogias decoloniais ao ponto que, quando sujeitos ocupam esse espaço enunciativo, tensionam os processos e condições de subordinação impostas a suas existências, fazendo emergir formas-outras de subjetividades opostas às lógicas universais, não situadas e colonialistas. É “de onde são formulados conhecimentos a partir das perspectivas, cosmovisões ou experiências dos sujeitos subalternos” (Bernardino-Costa; Grosfoguel, 2016, p. 19). Numa tentativa de inscrição afirmativa, no lugar e no pensamento não marcado unicamente pela localização geopolítica, mas pelas hierarquias e regimes de opressões raciais, de classe, gênero, sexuais, etários, entre outros incidentes nestes sujeitos.

A intervenção feita pelo artista visual João França reflete uma forma de ativismo artístico cidadão, localizada e inscrita, que inicia na tentativa de reconhecimento e valorização do seu trabalho e finaliza em operações táticas de resistência (De Certeau, 1998) e contestação do racismo estrutural (Almeida, 2019). Essas práticas cotidianas que operacionalizam e automatizam o racismo enraizado na sociedade brasileira são consequência dos resquícios do colonialismo e estruturam todas as práticas institucionais, históricas, culturais e interpessoais. São um dos principais fatores das injustiças sociais que incidem sobre as populações negras e não brancas no país. O racismo, assim, parte do acionamento da cor da pele em sua condição fundamental para uma complexa e sofisticada máquina racial, institucionalizada. Assim como o sistema jurídico tem corroborado uma sensação de impunidade, tornando o constrangimento como uma ferramenta tática e necessária de exposição de pessoas com atitudes racistas, a partir da exposição no campo sitiado das redes sociais digitais de seu sistema de privilégios de classe, raça e gênero, em uma tentativa de desfazer e boicotar seus mecanismos de aliança antirracista.

Quando um jovem fotógrafo branco, aluno da Faculdade de Belas Artes, não autor da intervenção registra uma ação visual ativista que foi criminalizada como ato de vandalismo³, ele usa o seu privilégio para “dar voz” ao trabalho de um artista negro, com total segurança que nada ia lhe acontecer. Mombaça (2021) nos convida a compreender essa condição como uma “voz dada” que foi apresentada como valor agregado (financeiro, ideológico e político) no sentido de questionar o regime de representação (Hall, 2016), mas também como forma de evidenciar uma densidade na mentalidade colonialista que busca ocultar uma aliança às lutas antirracistas e anticoloniais de uma estrutura social sistematicamente mantida pela branquitude e suas dinâmicas extrativistas. Para Sara Ahmed, “a branquitude é um efeito da racialização, o que, por sua vez, define o que é que os corpos ‘podem fazer’” (Ahmed, 2007, p. 150). Assim, Mombaça explica que existe uma armadilha nesta economia política das alianças em “dividir privilégios”, mas que podemos compreender como uma tentativa de multiplicação deles, e “não sua abolição como estrutura fundamental da reprodução de desigualdades” (Mombaça, 2021, p. 41), como pensam estar reproduzindo.

A intervenção do artista negro periférico na SP-Arte configura ainda um movimento que busca contestar uma hegemonia colonial da branquitude e seu lugar de fala como estruturante de regimes de verdades no sistema simbólico, intocáveis e inatingíveis (Hall, 2016). Os espaços de visibilidade e da arte negra contemporânea são articulados a partir das alianças brancas, mas sobretudo um movimento também de se apropriar das potencialidades negras como enfoque temático contemporâneo. Para Jota Mombaça (2021) estas estratégias seguem ainda as formas de categorizar e inscrever esses sujeitos a partir da desigualdade. Mesmo a partir de apagamentos que operam na racialização da produção de artistas negros que nestes mesmos circuitos de circulação artística passam a ocupar com complexidade e riqueza temática, adensado de modo notável a questão da negritude e da decolonialidade⁴. Antes localizada nos espaços urbanos e periféricos, artistas têm ganhado o cubo branco e reconfigurado novas discussões e perspectivas sobre o racismo contemporâneo (Meirinho, 2021). É um movimento de demolição a partir das bordas e margens das estruturas de poder (Mignolo, 2008; Ferreira da Silva, 2020). “Falar da margem ao centro” (hooks, 2019)⁵ tem feito um espaço de repressão se tornar um local de resistência profundamente produtivo e desafiador para uma geração de artistas como Massive M.I.A. Assim como defende Paulo Raposo (2015), é necessário pensar nesse posicionamento ativista enquanto insurgência política, que torna a arte contemporânea um lugar de possibilidades “para se começar a

BAZÍLIO, Emanuele de Freitas; MEIRINHO, Daniel. “SABE DE QUEM É ESSA OBRA? AGORA SABE!”: contestações táticas ao regime de expropriação artística negra.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45686>>

viver o que se sonha” (Raposo, 2015, p.07). Deslocar esta margem como experiência criativa e contestatória tem produzido um questionamento mais amplo e uma virada ética e estética das relações coloniais e estereotipadas da negritude como rebelde (Richards, 1993).

Desse modo, as reflexões que serão apresentadas a seguir baseiam-se nas contribuições acadêmicas dos autores citados e na análise do caso do artista M.I.A e da circulação de sua intervenção nas redes sociais digitais, à luz da retomada de autoria e dos limites de apropriação de obras de arte de artistas negros e periféricos pelo sistema de arte contemporânea. A escolha da temática se deu pela relevância e impacto da intervenção realizada por um homem negro, que tem sua obra exposta sem permissão durante uma grande exposição por um homem branco, a qual reivindica o direito de autoria e promove complexas reflexões relacionadas não apenas à arte, mas também a questões raciais e propriedade intelectual. Para Vieira (2018, p. 78), é a partir da “consciência dessa marginalização sobre si e o seu território, que a cultura da arte de rua toma conta dos espaços da cidade, conferindo visibilidade aos corpos-sujeitos periféricos”, que têm suas existências negadas cotidianamente.

A hipótese do texto é que as táticas ativistas das ações artísticas de M.I.A se materializam em uma cartografia visível (Rolnik, 2008) que delimita quem são os sujeitos produtores de objetos artísticos e quais se restringem a ser representações do regime de visibilidade. Esse caso, em específico, nos despertou questionamentos acerca de: a quem pertence a autoria da obra de arte quando o pixo é fotografado? Quais os limites da reprodução artística da arte de rua negra? Sendo um artista negro e periférico, através do pixo, teria o Massive M.I.A a oportunidade de expor sua obra na SP-Arte, diferentemente do artista branco que fez a fotografia? Este texto reflete sobre a intervenção e pixação enquanto arte e suas potencialidades de circulação e reverberações quando compartilhadas nas redes sociais digitais.

Para tanto, o texto apresenta uma abordagem fundamentada teórica e metodologicamente no pensamento decolonial e de autores contemporâneos que têm discutido a arte a partir da teoria crítica racial (Ferreira da Silva, 2020), que expõe relações entre apagamentos e resistências estéticas no âmbito do visível e do dizível. Nesta abordagem, as ações de M.I.A não são vistas como simples estratégias de reivindicação de autoria, mas como um fenômeno atravessado simultaneamente por questões históricas, culturais, estéticas e políticas. A arte de M.I.A segue a lógica da estética

relacional, defendida por Bourriaud (2009), que além de ser uma espécie de representação do artista, seus ideais e posicionamentos, propõe uma forma de transformação social no mundo da arte, através de sua intervenção estética política-ideológica.

Com isso, a análise da ação e suas formas de circulação digital não se limita a seus aspectos visuais e discursivos, mas sim no seu extracampo, que entrecruza informações históricas, contextuais sociopolíticas e intencionalidades. Assim, não nos restringimos à inscrição da imagem no campo da produção de sentido, ou na análise da própria representação, mas sim nos arranjos intencionais do artista em intervir, se inscrever, retomar a posse e circular a imagem de sua ação. Nesse contexto, a pixação, primeira obra realizada, existiria sem as outras – ou seja, sem a fotografia e a fotografia pixada durante performance de M.I.A. No entanto, as obras resultantes do pixo precisam do pixo, do artista, do fotografo branco e da SP-Artes para existir.

O pixo arte: suas tentativas de presença

A arte de rua tem estado presente em discussões políticas e acadêmicas. Representações visuais como o graffiti e a pixação tornaram-se objetos de estudo e têm recebido status de arte urbana e periférica. Artistas visuais do pixo e do graffiti têm passado nos últimos anos a ocupar não apenas os tradicionais espaços públicos, mas galerias e museus. Para além da arte, essas intervenções são também definidas como fenômenos sociais e urbanos de diálogo artístico com a cidade e seus moradores, bem como uma forma de transgressão legal sujeita a repressão pelos poderes públicos e jurídicos (Leal; Campos, 2022).

Alguns momentos foram importantes para que o pixo alcançasse espaço nas galerias e nos grandes circuitos de arte do Brasil e do mundo. Foi necessário aos pixadores e artistas, que lutam pelo reconhecimento do movimento artístico, travar batalhas territoriais, sociais e políticas para conferir ao pixo o status de arte contemporânea (Lara; Varela, 2022). Essas formas dissidentes de arte (Raposo, 2015) – praticadas por indivíduos ou coletivos que atuam política e esteticamente, deixando inscrições e intervindo em muros, ruas e construções – configuram-se como ativismo. São formas de resistência simbólica, transgressora e desafiam o poder estabelecido (Campos, 2012).

As formas de arte da periferia assumem uma importante dimensão estética e simbólica nos movimentos sociais. Dessa forma, possibilitam modos de participação democráticas nos territórios marginalizados (Giovanni, 2015), mas também ocupam as ruas dos grandes centros urbanos em busca de representação e protesto. Bentes (2009) chama a ideia de que esses espaços produzem um “discurso político fora do lugar” (Bentes, 2009, p. 54), que não resulta dos espaços tradicionais de poder da sociedade. Essas vozes periféricas de sujeitos subalternizados revelam singularidades de seus modos de vida e territórios, mesmo que seja a partir do conflito, do caráter subversivo e radical, ou até pela criminalização de sua arte e ações de intervenção urbana (Leal; Campos, 2022). Os artistas de origem periférica tornam-se sujeitos do discurso de desmarginalização das periferias e da linguagem artística. Assim, surgem redes de sociabilidade concebidas a partir da margem, porém “conectadas aos fluxos globais da arte” (Bentes, 2009, p. 55).

Esse processo de artificação (Saphiro, 2019; Leal; Campos, 2022), pelo qual o pixo tem passado na última década, envolve não apenas os pixadores e suas obras, mas outros agentes sociais, como os governantes, curadores e demais envolvidos no circuito da arte, desde a de rua até as grandes galerias do mundo. Nesse sentido, há agendas coletivas e individuais que têm promovido debates importantes sobre o lugar do pixo na arte, os artistas são fundamentais nesse processo – conforme defendem Leal e Campos (2022, p. 2) – enquanto “motores da transformação”. Dessa forma, através de estratégias ancestrais quilombistas de resistência ao sistema e retomada do espaço, o pixo tem sido levado ao centro dos debates artísticos com maior celeridade, rompendo barreiras sociais e discriminatórias impostas à arte periférica.

Esses sujeitos e o que produzem enquanto arte trazem em seus corpos demarcadores interseccionais não apenas territoriais e de classe – por serem na maioria periféricos –, mas de raça, gênero, sexualidade e até etários. No Brasil, a luta por reconhecimento dos pixadores e grafiteiros vem desde os anos 1980, quando a repressão pelo poder público já se mostrava evidente (Leal; Campos, 2022). Mas em 12 de fevereiro de 1998 o governo brasileiro sancionou a Lei nº 9.605⁶, que dispôs sobre sanções penais e administrativas para condutas e atividades que possam causar danos ao meio ambiente, conferindo ao pixo e ao graffiti caráter de poluição visual e, conseqüentemente, ato ilegal. No texto original da lei citada, o graffiti também é considerado crime. No entanto,

BAZÍLIO, Emanuele de Freitas; MEIRINHO, Daniel. “SABE DE QUEM É ESSA OBRA? AGORA SABE!”: contestações táticas ao regime de expropriação artística negra.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45686>>

em 25 de maio de 2011 foi sancionada, pela então presidenta da república Dilma Rousseff, a Lei nº 12.408, que descriminaliza o ato de grafitar no Brasil, sob a condição da autorização de quem se encontra como proprietário do patrimônio.

No que diz respeito à arte do pixo, a luta pela legalização, aceitação e visibilidade teve três importantes marcos nos anos de 2007, 2008 e 2009, sobre os quais consideramos indispensável uma contextualização para entender o lugar do pixo na sociedade (Oliveira, 2015; Lara; Varella, 2022; Leal; Campos, 2022). O primeiro marco foi uma intervenção a convite da Pinacoteca do Estado de São Paulo, que recebeu o título “Pixo, logo existo!” (2007), coordenado por Celso Gitahy. “A intervenção aconteceu nas grades externas da Pinacoteca, onde foram pendurados rostos de personalidades, feitos em stencil, acompanhados por balões de HQ com inscrições feitas por pixadores convidados” (Leal; Campos, 2022, p. 11). Foi um marco para os artistas e o cenário da arte de rua. No mesmo ano, os diretores de cinema João Wainer e Roberto Oliveira começaram a gravar o documentário *Pixo*⁷, lançado em 2009, tornando-se o grande responsável por ampliar a visibilidade da pixação do estado para o cenário da arte mundial. Nele, muitos artistas são entrevistados, entregando um considerável olhar ampliado sobre o mundo do pixo, seus desafios e personagens.

Já em 2008, um grupo de pixadores se organizou para uma intervenção que terminou com alguns artistas presos, mas que gerou visibilidade na mídia para a arte e discussões sobre o pixo enquanto arte contemporânea. O jornal Folha de São Paulo publicou, em 13 de junho de 2008⁸, uma matéria a respeito dessa intervenção, idealizada por Rafael Pixobomb, na época com 24 anos, e Cripta Djan – os dois artistas visuais hoje reconhecidos mundialmente – durante uma apresentação do trabalho final da Faculdade de Belas Artes de São Paulo. Vestidos com máscaras de compressor, camisetas no rosto, moletons e equipados com latas de tintas tipo spray, cerca de 40 jovens artistas pixaram suas assinaturas em toda exposição, que acontecia na faculdade (Fig. 1). Eles foram cercados pelos seguranças da escola e, em seguida, cerca de sete pixadores foram detidos pela polícia. Pixobomb, um dos organizadores do ato, exclamava durante a prisão: “Olha aí, registra, um artista sendo preso” (Capriglione, 2008).

BAZÍLIO, Emanuele de Freitas; MEIRINHO, Daniel. “SABE DE QUEM É ESSA OBRA? AGORA SABE!”: contestações táticas ao regime de expropriação artística negra.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45686>>



Figura 1. Pixação na Escola de Belas Artes. Fonte: Wether Santana/AE.⁹

Esse deslocamento da arte do pixo, genuinamente periférica, para galerias, exposições, feiras de arte e museus revela o processo de artificação – conceito criado e defendido por Roberta Saphiro (2019) –, que consiste em separar um objeto/arte de seu território de execução, criando condições favoráveis para sua aceitação e circulação. Além disso, a articulação dos artistas confere um poder de transformação do cenário de invisibilização. Para Leal e Campos (2022, p. 17), “a entrada da pixação no mundo da arte ainda não está consolidada, mas encontra-se em construção”. Contudo, as oportunidades de expor suas obras, seja nas ruas, em monumentos ou espaços institucionalizados de validação artística, ainda são muito mais restritas para os pichadores do que para os grafiteiros, que impõe uma camada estética de diálogo com a cidade ou simplesmente por um valor imagético reconhecido e aceito por quem transita pela cidade.

M.I.A. e o regime estético da arte do pixo

Massive M.I.A é um homem negro, natural da Zona Oeste de São Paulo. É um artista visual contemporâneo que começou a pixar aos 16 anos, por influência do irmão mais velho (Couto, 2020). Sua arte decolonial traz à tona temas como o racismo, o preconceito e a desigualdade social. O artista ficou amplamente conhecido por realizar intervenções de larga escala em monumentos históricos

BAZÍLIO, Emanuele de Freitas; MEIRINHO, Daniel. “SABE DE QUEM É ESSA OBRA? AGORA SABE!”: contestações tácticas ao regime de expropriação artística negra.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45686>>

da cidade de São Paulo, como intervenções visuais ativistas através do pixo no Monumento às Bandeiras, a estátua de Borba Gato e na fachada do Pateo do Collegio em São Paulo, em 2018, com a frase “Olhai por Nós”, em referência a oração da “Ave Maria”.

A intensão inicial era de escrever uma frase “Samo is not dead” no CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil), em alusão ao artista negro norte-americano Jean-Michel Basquiat, mas, ao se deparar com uma grande quantidade de pessoas em situação de rua dormindo em frente ao Pateo do Collegio, M.I.A colocou a frase em letras gigantes e em vermelho. O local é considerado o marco de início da cidade de São Paulo e também um núcleo de catequização e genocídio dos povos originários no país. Para a intervenção artística, M.I.A tem utilizado a *extinguisher graffiti* com extintor de incêndio, que permite a pixação em tamanho maior e que necessita de uma grande habilidade de controle do jato, mas que gera um resultado estético mais “torto e escorrido” (Couto, 2020, p. 47).

A intervenção na SP-Arte por Massive M.I.A antecede um gradual processo de contestação, remoção e ataque coletivo aos monumentos colonialistas que operam na memória urbana na tentativa de revisar uma construção narrativa linear histórica e que ganha mais força em 2020. Essas ações podem ser compreendidas como marco nos modos de operar essa memória urbana e, consequentemente, a construção histórica (Casimiro, 2020). Desde 2013, quando o Monumento às Bandeiras, em São Paulo, foi manchado de tinta vermelha e pixado com a frase “bandeirantes assassinos”, se deu o início de uma série de atos de confronto e ataques, como à estátua de Borba Gato, também em São Paulo, em 2016. Na pandemia de Covid-19, os protestos ativistas se intensificaram ao longo do mundo. Nos EUA, a estátua de Cristóvão Colombo, em Boston, Massachusetts, seguido por ações no Alabama, Washington, Carolina do Sul e Chicago. Em Bristol, no Reino Unido, um grupo de manifestantes derrubaram uma estátua de um traficante de escravos no rio. Na Bélgica, o busto do Rei Leopoldo II foi atacado, sendo um dos maiores genocidas da história, responsável pelo assassinato de milhões de congolezes (Casimiro, 2020).

Nas redes sociais digitais, diversas imagens de ataques a monumentos foram postadas e compartilhadas nos veículos de comunicação. Assim, as imagens de intervenção a monumentos e símbolos associados à repressão colonialista e à escravidão fazem emergir um debate em torno de estratégias propostas por Stuart Hall (2016) de transcodificação, que busca a partir de táticas ativistas artísticas e coletivas a inversão de estereótipos, dentro dos próprios estereótipos. Uma contestação

à integridade imaculada e normativa das imagens que compõem o regime racializado de representação. A subversão de uma leitura do fetichismo racial passa a ser desconstruída não como valorização dos elementos simbólicos que representam o colonialismo racista, mas como estratégia de demolição física destas imagens que revelam e desnudam relações sociais e psíquicas do sistema de significação racial contidos nas representações visuais artísticas (Meirinho, 2020).

Vinculando os atos de ataque aos monumentos colonialistas à intervenção de reivindicação autoral e expropriação laboral artística por Massive M.I.A, que desencadeou a circulação da sua ação no espaço digital, refletimos sobre as formas de supremacia e apropriação de produção, corpos e territórios sociais de sujeitos subalternizados na tentativa de subverter os estereótipos raciais e étnicos de exploração do trabalho afetivo, político e intelectual de pessoas negras (Mombaça, 2021).

De acordo com o artista, sua primeira obra foi vendida após quase 20 anos de trabalho artístico com o pixo. Um *print* da sua intervenção no Monumento às Bandeiras, em São Paulo, obra do escultor ítalo-brasileiro Vitor Becheret. Neste momento descobria que ao mesmo tempo que a mídia e os poderes públicos o colocavam como vândalo e criminoso, colecionadores, admiradores e curadores se interessavam por seu trabalho. “Ele não trabalha com galerias e vende suas obras diretamente por meio de seu perfil na rede social Instagram” (Couto, 2020, p. 45). As obras de M.I.A migraram recentemente para o perfil @negromia¹⁰ e se encontram à venda também no site Vismo-Arte¹¹, onde estão disponíveis fotografias, impressos, *prints fine art* de suas intervenções e pixações, bem como frases estampadas em camisetas. O site informa que a loja e galeria busca fortalecer a cena e artistas independentes, fomentar o ativismo e a arte urbana. Todas as suas obras são vendidas a preços populares, de acordo com o artista, com intuito de democratizar o acesso à arte. A intervenção no Pateo do Collegio, que deu origem à fotografia que foi colocada à venda na SP-Arte de 2019, resultou também em peças que são comercializadas.

A venda das obras ativistas de M.I.A produzidas nas ruas, a partir de intervenções em monumentos e símbolos de exploração popular (como bancos, instituições, entre outros), gera grandes polêmicas, com repercussão pública e midiática que o tratam como criminoso e vândalo, o enquadrando como crime ambiental e dano ao patrimônio público. Em diversas ocasiões os jornais que noticiam suas ações informam que sua motivação político-ideológica tem o intuito de venda dos registros destas intervenções. Em uma das reportagens, o delegado que investiga a ação no Pateo

BAZÍLIO, Emanuele de Freitas; MEIRINHO, Daniel. “SABE DE QUEM É ESSA OBRA? AGORA SABE!”: contestações táticas ao regime de expropriação artística negra.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45686>>

do Collegio informa que “ele [João] se intitula artista, faz as fotos e tenta vendê-las na internet. O viés ideológico não convenceu a alegação deles”, continua afirmando que as vendas eram feitas pela web “inclusive em galerias abertas” e conclui que “Nós [a polícia] temos uma galeria de arte onde foram apreendidas as imagens da pichação do Pateo do Collegio”¹².

Ao mesmo tempo que foi preso, sofreu agressões e responde processos criminais, M.I.A descobriu a existência de um mercado de consumo de suas obras, mesmo tensionado pelas dinâmicas de extração, fetichização e objetivação de sua produção artística e simbólica (Couto, 2020). Hoje as fotografias e registros de vídeo de suas intervenções ocupam seu perfil nas redes sociais e são convidadas e selecionadas para compor exposições em mostras, feiras e galerias de arte por todo o Brasil. Massive M.I.A tem se tornado referência por seus atos políticos-artísticos para a arte urbana periférica e negra, com a presença em debates e discussões sobre arte, racismo e estética decolonial.

O questionamento de sua produção, a partir de abordagens de vandalismo apresentada pela mídia (Fig. 2) tem ocupado cada vez mais espaços hegemônicos e de validação da arte. Seu acesso está quase sempre condicionado ao valor de seu lugar de enunciação de homem, periférico, negro que produz uma arte não reconhecida. Essa relação de valor quase sempre é mediada por uma dinâmica de extração e de objetificação do seu corpo e da sua arte. O mesmo discurso se segue no campo artístico que estampa a sua posição social e racial, esvaziando sua singularidade e humanidade com o intuito de demarcar suas obras em um eixo temático de interesses contemporâneo no mercado, no que hooks (2019) e Kilomba (2019) vêm a chamar de mercantilização e comodificação da negritude. Sua existência é reduzida a um objeto, com permissão a ser explorado pela insaciabilidade do apetite da branquitude e que hooks (2019) vem a chamar de “nostalgia imperialista”.

30/09/2016 07h24 - Atualizado em 30/09/2016 11h48

Monumentos amanhecem pichados com tinta colorida em SP

Monumento às Bandeiras e estátua de Borba Gato foram pintados. Havia cascas de ovo com resto de tinta.

Do G1 São Paulo



Figura 2. Print de matéria publicada pelo Portal G1. Fonte: Portal G1.¹³

Os pixos de M.I.A. também expõem feridas coloniais e sociais no contexto contemporâneo brasileiro. Em uma entrevista concedida ao *Jornal Estado de Minas*¹⁴, em junho de 2022, o pixador contou como suas intervenções artísticas são planejadas: os locais escolhidos são prédios, construções e espaços que, até então, são considerados da elite. Para ele, o pixo além de uma arte de rua é também de resistência. Suas ações sempre são registradas e postadas em seu perfil do Instagram.

Sobre isso, Leal e Campos (2022) afirmam que a estratégia de escolha dos locais para as intervenções e performances dos pixadores tem a finalidade de alcançar maior visibilidade tanto na mídia quanto nas ruas. As tecnologias e as redes sociais digitais têm protagonizado um campo para novas dinâmicas sociais em tempo de escalas amplas de disponibilização e propagação. As intervenções estético-políticas do artista têm conseguido provocar reações e tensões que reafirmam o caráter subversivo da arte de rua, seja como prática urbana, seja como expressão artística. Conforme defende Campos (2012), essas manifestações artísticas de rua, como o graffiti e também o pixo, são naturalmente formas de comunicação transgressoras, as quais têm, cada vez mais, ocupado espaços públicos urbanos. Quanto ao pixo, especificamente, sua forma de inscrição reivindica não só a “conquista do espaço de visibilidade da cidade” (Campos, 2012, p. 547), mas revela o uso da arte enquanto espaço de disputa ideológica na cultura visual contemporânea.

BAZÍLIO, Emanuele de Freitas; MEIRINHO, Daniel. “SABE DE QUEM É ESSA OBRA? AGORA SABE!”: contestações tácticas ao regime de expropriação artística negra.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45686>>

A arte urbana contemporânea tem acompanhado as dinâmicas digitais, a partir da liberdade de suas práticas. Não por acaso muitos artistas negros e periféricos têm se tornado extremamente habilidosos nos usos das redes sociais digitais e nas tecnologias audiovisuais de edição, manipulação e circulação. Na internet suas obras e ações são bens visuais e importantes instrumentos de ativismo político e ideológico. Os smartphones são dispositivos valiosos de registro e circulação de ações que podem ser efêmeras, pois rapidamente desaparecem mediante a reação dos proprietários dos patrimônios e do poder público. Com as redes sociais, há uma ampliação desta plateia, com o estabelecimento de laços e interação com o público virtual e na constituição de um espaço de acervo e documentação necessários (Campos, 2012).

Quanto ao caráter estético-político das pixações, sobre essas práticas artísticas Rancière (2020) conceitua que são maneiras de fazer arte, que irrompem na distribuição geral e nas relações com as maneiras de ser dos indivíduos, a partir de suas artes, influenciando também em suas formas de visibilidade. Dessa maneira, os pixos encaixam-se dentro do regime estético da arte, defendido pelo autor como uma forma emancipada de fazer arte (Oliveira, 2015). A arte do pixo encontra-se dentro dos três regimes defendidos pelos autores (Rancière, 2020; Oliveira, 2015), o ético, o representativo e o estético, e se entrelaçam entre redes de sociabilidades e articulações artísticas com a internet.

Dentro desses regimes, as pixações do artista M.I.A revelam uma linguagem visual que promove um jogo de intenções, por parte do pixador, e de significações, por parte de quem as vê, assim como defende Rancière (2011) quanto à ideia de que a imagem deve ser vista como um vazio que desperta essa produção de sentidos. É necessário compreender dentro desse jogo que há outras questões e atravessamentos, as quais colocam o pixo em um lugar de ilegalidade. São, em sua maioria, imagens com inscrições ilegíveis e indecifráveis (Campos, 2012) ao olhar do espectador comum, que não está acostumado a consumir esse tipo de arte. Com isso, consonante ao defendido por Oliveira (2015), a recepção das pixações pelos espectadores é atravessada por questões do regime jurídico, que enquadram a prática artística do pixo como vandalismo. Sendo assim, “isso também é algo que situa o pixo no regime estético, pois, ainda que a imagem tenha sua força enquanto forma autônoma, ela está profundamente ligada aos modos de sua circulação social” (Oliveira, 2015, p. 56).

Nos pixos, é possível identificar a tentativa de estabelecer intersubjetividades e interações com o meio social, através da linguagem artística. Além disso, o posicionamento de M.I.A revela uma produção artística que tem por objetivo promover mudanças sociais, nos tira do lugar comum e nos coloca diante da realidade social de exploração e apropriação do trabalho do artista negro. Dessa forma, a partir de sua estética relacional (Bourriaud, 2009), o pixador nos envolve e nos coloca diante de um posicionamento político-ideológico de sua arte ativista. Essa politização da arte defendida por alguns autores (Bourriaud, 2009; Rancière, 2020) é também uma forma de resistência dentro do mundo das artes contemporâneas.

Embora haja toda essa problematização na partilha do pixo com a estética visual dos centros urbanos, ao pixar construções, prédios, monumentos históricos, esses artistas assumem um posicionamento contra a imagem social estabelecida pelos dispositivos de poder, como o estado. O próprio M.I.A escolhe monumentos que retratam a história de colonização e a exploração das minorias, como o Monumento às Bandeiras, por exemplo, uma obra que exalta a exploração e a violência praticada contra negros e indígenas no período colonial. Os pixos do artista conferem protagonismo a esses grupos que são marginalizados e excluídos em espaços sociais privilegiados, como a arte e a cultura brasileira. As intervenções artísticas de M.I.A são dotadas de uma estética singular. O extintor de incêndio o faz alcançar dimensões que extrapolam a sua arte, seja pela transgressão ou pelo caráter político das obras (Leal; Campos, 2022).

Essa repolitização da arte através do dissenso possui estratégias e práticas distintas que vão de acordo com as manifestações artísticas a que se integram. Assim, Rancière (2011) nos faz refletir sobre o caráter subversivo dessas práticas quando propõe que elas geralmente tendem a possuir um ponto comum. Para essas práticas “a arte é considerada política porque mostra os estigmas de dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em práticas sociais” (Rancière, 2012, p. 52).

Dentre as obras do artista visual, escolhemos como recorte para este artigo a intervenção realizada em 2019, na 15ª SP-Arte, em São Paulo, que também recebeu destaque nacional na mídia em dois momentos diferentes. Quando passava pelo Pateo do Collegio, em 2018, e viu vários moradores de

rua dormindo nas proximidades, e ao escrever “Olhai por nós” na fachada do monumento (Fig. 3), M.I.A queria, através da sua intervenção, fazer com que as pessoas refletissem e olhassem umas para as outras.



Figura 3. Pixação de M.I.A. no Pateo do Collegio. Fonte: Pleno News¹⁵

O artista visual só descobriu dois dias antes que a imagem seria exposta no evento, quando o estudante responsável pelo registro entrou em contato com ele. M.I.A propôs que o valor de venda da fotografia dobrasse, que estava em R\$ 4 mil, e repassasse a metade para ele, além de ter o seu nome assinado na obra. Entretanto, o aluno da Faculdade de Belas Artes informou que havia sido contactado muito em cima da hora, que a exposição estava em processo de finalização e não haveria tempo para ter suas condições atendidas. Mesmo assim a obra foi exposta (Lara, 2022).

Ao entrar na exposição e escrever a palavra “NEGRO” em cima da fotografia (Fig. 4), o artista busca uma tentativa de retomada de posse e de autoria da sua obra. Ao realizar uma chuva de notas falsas de dinheiro com a mensagem “República Federativa da Elite, a Arte é sem valor”, ele evoca toda a cumplicidade do sistema de arte que mercantiliza corpos e saberes, a partir de práticas

BAZÍLIO, Emanuele de Freitas; MEIRINHO, Daniel. “SABE DE QUEM É ESSA OBRA? AGORA SABE!”: contestações táticas ao regime de expropriação artística negra.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45686>>

exploratórias de pessoas subalternizadas. A palavra escrita na fotografia foi escolhida para que as pessoas refletissem sobre esse mesmo modelo de expropriação e exploração do trabalho do negro. “Eu sou de periferia, jamais teria uma obra exposta na SP-Arte. Quem expôs foi um fotógrafo estudante da Escola Belas Artes, branco, não o autor da intervenção, um homem negro”, disse ao jornalista Arthur Stalibe, do jornal Ponte.Org.



Figura 4. Intervenção realizada na 15ª SP-Arte. Fonte: Ponte.org.

Essa intervenção revela uma importante discussão em torno da questão do porquê uma pixação produzida por um artista negro periférico é considerada crime e vandalismo, mas uma fotografia que registra a sua obra, feita por uma pessoa branca de classe alta, é considerada arte, com valor de mercado. As formas de apropriação do trabalho de artistas negros no Brasil permeiam os estudos das imagens contemporâneas e do racismo estrutural extrativista e exploratório (Almeida, 2019; Mombaça, 2021). Ao fazer essa intervenção, o artista inscreve sua presença no evento de arte e busca demolir e expor as barreiras existentes entre a elite branca artística brasileira e a negra periférica. Uma das principais intenções do pixo, que o difere do graffiti, está nesta marca de revolta e transgressão associada. Assim, os conceitos de apropriação, intervenção, (co)autoria são exclusivos desta intervenção artística, do regime de representação ou do artístico. A expropriação não está relacionada a esse fato, ou de forma única e original que caracteriza o processo artístico em questão. A pixação, a fotografia, a intervenção na fotografia, a performance com as cédulas falsas,

sua gravação e circulação nas redes sociais acabam por dar voz a um conjunto de atores como o próprio MIA, o fotógrafo, a SP-Arte e até a Prefeitura de São Paulo. A pixação existiu sozinha como um ato interventivo na cidade, mas o mesmo não aconteceu com a fotografia exposta, ou até a retomada de posse, bem como o constrangimento no dia de sua exibição na SP-Arte. Por isso, é impossível pensar que as obras e os fatos não estão intrinsecamente relacionados.

O M.I.A chegou a vender *prints* desta intervenção feita por cima da fotografia e deu o título de *A própria ação*. E, na postagem que foi compartilhada, a legenda “*prints desta obra que tem muita história e representatividade, com preço acessível para democratizar a arte de rua*” levanta uma discussão das tecnologias e das redes sociais digitais no registo, reprodução e circulação das imagens (Campos, 2012). Sem a presença e uma inscrição do artista na fotografia, ela se configura apenas como um registo técnico de documentação, vazio de todos os sentidos e simbologias político-ideológicas que a imagem carrega original. A obra, após a intervenção, ganha assim um sentido.

Cultura visual contemporânea e a circulação da arte na internet

Mesmo que fora do ambiente em que surgiu – periferia –, seja nos muros das metrópoles, como São Paulo, ou nas galerias de arte, o pixo sustenta uma imagem denunciativa e repleta de potência política (Oliveira, 2015). As intervenções artísticas, do mesmo modo, seguem um padrão subversivo e questionador, muitas vezes problematizando pontos relevantes da estética e da própria produção artística, como são os casos das intervenções do artista M.I.A, objetos deste estudo. Elas rompem com a relação que existe entre o real propósito do pixador e a forma como o espectador recebe essa arte (Rancièrre, 2020; Oliveira, 2015).

O graffiti, assim como o pixo, já foi tido como atividade ilegal – no primeiro texto da Lei nº 9.605 – e, por isso, era tratado como crime, com pena de detenção e multa. A partir do momento em que passou a ser consentido, ou seja, a ocupar o lugar do consenso, o seu posicionamento no mundo da arte também se transformou (Giovanni, 2015; Oliveira, 2015). Essas imagens, carregadas de potência política, nos apresentam caminhos de partilha do sensível e dão forma à comunidade, inscrevem novas formas de ativismo na cultura visual contemporânea (Campos, 2012). As intervenções político-estéticas registradas em fotografias e vídeos pelos pixadores funcionam como

experiências visuais e artísticas que amplificam as possibilidades de espectadores em “novos modos de sentir e induzem novas formas da subjetividade política” (Rancière, 2020, p. 11), numa sociedade cada vez mais visual e imagética (Campos, 2012).

Há nessas imagens, nesses pixos, “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo e lugar o que está em jogo na política como forma de experiência” (Rancière, 2020, p. 16). O novo regime estético das artes apresenta-se como a ruína do sistema de representação – um sistema em que os temas seguiam uma hierarquia ligada ao social, como exemplifica o autor: “tragédia para os nobres, comédia para a plebe” (Rancière, 2020, p. 47).

Quando M.I.A. intervêm em um espaço de privilégio da arte, como o fez na 15ª SP-Arte, ele não apenas contesta esse regime de representação como utiliza sua linguagem artística como forma de comunicação da natureza transgressiva dos limites impostos pela sociedade racista e classista em que vive.

Ações como essas só se tornaram possíveis de serem vistas por um largo público a partir da democratização do acesso a tecnologias digitais de registo em imagem, que servem como extensões tecnológicas da nossa visão (Campos, 2012). O avanço e a disseminação dessas novas tecnologias digitais e dos espaços virtuais de sociabilidade através da internet foram responsáveis por criar novas dinâmicas na sociedade, tanto na perspectiva social quanto cultural (Campos, 2012; Baldin, 2022). Alguns indivíduos experimentam pela primeira vez a possibilidade de existir enquanto sujeitos da arte, não apenas como objeto a ser retratado. É o que acontece com as periferias e suas artes emancipadoras, como o graffiti, o pixo, o funk, entre outros. Com mais acesso aos meios de produção, eles passam a produzir suas próprias mídias. Essas mudanças possibilitaram, nos últimos anos, “mais conectividade e o desenvolvimento de um movimento de resistência virtual” (Baldin, 2022, p. 135), como observamos quanto à postura do artista M.I.A. Para Bentes (2009, p. 57), “nunca na história da cultura tivemos tantas possibilidades de descentralização dos meios de produção.”

O ambiente virtual de socialização possibilitou aos artistas de rua e a outros grupos marginalizados o alcance de públicos e espaços de mídia tradicionais (Campos, 2012; Baldin, 2022), modificou também as formas de protesto de artistas (Raposo, 2015). Com isso, a internet passa a ser utili-

zada como espaço de relações, entre indivíduos, coletivos e movimentos; de reafirmação de suas artes e existências; assim como configura-se campo de disputa (Baldin, 2022), no qual enfrenta a invisibilidade, os poderes e o sistemas racista que perpetua padrões sociais estabelecidos pela colonialidade¹⁶. “A Internet une comunidades, culturas e expressões locais e globais, estruturando sistemas comunicativos e culturais cada vez mais híbridos” (Baldin, 2022).

As redes sociais são o principal terreno propulsor dessa união, a rápida disseminação de intervenções artísticas e políticas, como no caso do pixador M.I.A, reafirmam esse caráter de instrumento ativista (Campos, 2012). Dessa forma, como modo de divulgação e circulação midiática de sua própria intervenção – que teve como norte a contestação da apropriação de sua arte e a reivindicação da autoria do pixo fotografado e exposto indevidamente –, a proposta do artista, de garantir visibilidade (Baldin, 2022) à sua ação, encontrou no Instagram uma nova forma de resistência e reivindicação artístico-política.

Mesmo com um interesse pessoal de produção de uma obra fotográfica sobre a pixação de M.I.A, não se pode negar que parte também de uma agenda, que pode ter sido produzida a partir de uma tentativa “aliada” do estudante branco de circulação e perpetuação desse pixo. Claramente este não foi o único registro ou sujeito que fez circular nas redes sociais digitais a mensagem “Olhai por Nós” na fachada do Pátio do Collegio. O ato de circulação atravessa intenções pessoais de apropriação, bem como o valor de deslocamento da apresentação do pixo para o papel fotográfico, ou as imagens partilhadas e perpetuadas nas redes sociais por diversas pessoas como documento visual. Tal ato nos coloca a questão que a fotografia tem valores, usos e funções diversas. Mas, nos interpela a existência da intencionalidade do ato fotográfico e as potencialidades do seu registro, enquanto documento na arte contemporânea (Rouillé, 2009).

O ato de intervenção na obra fotográfica e a circulação do vídeo pelo próprio M.I.A nas redes sociais tencionam questões sobre quem são e quais são as permissões desses “fazedores de fotos” em um regime de representação que operacionaliza o funcionamento da máquina do racismo no contexto artístico brasileiro. Conceitos como de fotógrafo útil e engajado (Ritchin, 2009) na conjuntura digital e nos novos relacionamentos com as visualidades, bem como a noção de fotógrafo preocupado (AZOULAY, 2021, p. 51), que se constitui como um “herói à parte do mundo destruído que eles fotografam”, que tentam ocupar a posição de lutadores da liberdade, independentemente

BAZÍLIO, Emanuele de Freitas; MEIRINHO, Daniel. “SABE DE QUEM É ESSA OBRA? AGORA SABE!”: contestações táticas ao regime de expropriação artística negra.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45686>>

do reconhecimento, do desejo e das vontades das pessoas e comunidades com as quais buscam trabalhar imagetivamente. A imagem fotográfica não foi cooptada pela branquitude, ela nasce dela. Recuperá-la através da intervenção proposta por M.I.A em seus usos emancipatórios e intencionalidades faz parte de uma tentativa de descolonizá-la. De abolir práticas artísticas que se apropriam de pessoas e culturas com o propósito de manter viva uma agenda, mesmo que ela não seja parte do seu lócus de enunciação (Bernardino-Costa; Grosfoguel, 2016). Documentar de fora ou apenas relatar as falhas do sistema racista não exime ou nega artistas a sua implicação na constituição e perpetuação no regime racista da arte, apenas questiona a sua autoridade enunciativa que gozam de falar e ocupar o lugar que quiserem.

Para finalizar esta análise é necessário, conforme defendido por Ricardo Campos (2012), perceber a capacidade de desmaterialização e deslocalização que as redes sociais conferem à arte de rua. Assim, essas imagens podem circular pela internet não estando mais condicionadas ao vínculo com o lugar físico em que estão situadas. No caso estudado ao longo deste artigo, a divulgação da intervenção realizada pelo artista foi fundamental para atingir um grande número de pessoas e ocupar espaços de destaque na mídia, conquistando o apoio de outros artistas de rua e de indivíduos que receberam a informação ao navegar pela rede.

Considerações contemporâneas sobre a arte

Diante do exposto neste estudo, ficam visíveis algumas violações e negações de direitos aos artistas periféricos e à arte de rua, principalmente o pixo – que neste recorte específico trata do caso do pixador M.I.A. Isso se deve ao caráter subversivo e ao posicionamento jurídico e social quanto à circulação dessas obras nos centros urbanos. Agindo na clandestinidade, as intervenções artísticas promovidas por João França (M.I.A) e tantos outros revelam muito mais sobre o lugar que o pixo ocupa na arte e os espaços que são designados a ele. São intervenções que escancaram o tratamento que o Estado e a sociedade dão aos artistas periféricos, em sua maioria negros. Isso fica evidente, por exemplo, quando é dado valor artístico às suas artes em uma reprodução fotográfica exposta durante evento renomado, mas não confere valor às suas obras de arte autênticas nos muros das construções.

A produção artística de M.I.A tem como escopo crítico a colonialidade e a racialidade, articulando táticas de desmoronamento das dinâmicas de opressão, apagamento e genocídio que ainda afligem corpos e territórios colonizados (Mombaça, 2021; Moura, 2001). O pixo é estruturado como uma resposta epistêmica artística de contestação que opera a partir do confronto. Deslocar a ideia de presença de uma obra em um circuito, um território ou uma estrutura de modulação interpretativa trata-se de impor novas alianças entre a arte e o ativismo, a partir de uma proposta decolonial (Mignolo, 2008) que tem o desafio de demolir ideais de opressão velados pela decisão de se expor, com um certo controle de como vai ser exposto. Propostas artísticas como a de Massive M.I.A mostram que a arte não quer apenas resistir, mas sim propor um novo exercício imaginativo de confronto, como propõe Denise Ferreira da Silva (2020). Suas intervenções propõem um outro regime de visibilidade e de exposição pública fugitiva (Moten; Harney, 2016) que desprograma a norma e negocia a presença pública dos artistas, da representação, dos espaços e dos sentidos a partir da ressignificação simbólica e retomada de suas existências.

O artigo abordou a questão da expropriação artística negra a partir do acontecimento da intervenção na SP-Arte, que gera uma ação simbólica da intervenção na fotografia e da performance, resultando em uma terceira obra – a fotografia pixada – que circula por uma rede de compartilhamentos nas redes sociais. Ações como a de M.I.A nos demonstram como as estratégias de ocupação das obras de arte, dos museus e das galerias a partir do pixo e da arte negra contemporânea é compreendida como uma forma de retomar territorialidades, sentidos e pertencimentos a partir do direito à autoria e sua reprodução. Tal como a arte negra no passado, a intervenção artística contemporânea é a continuidade de uma tática quilombista (Moura, 2001), tecnologicamente mediada, que busca subverter e possibilitar padrões estéticos contestatórios e emergentes que hibridiza signos e linguagens visuais. O lugar ocupado por esses artistas, seja ele um espaço de retomada, conquistado através de suas próprias intervenções, ou um espaço de abertura, através de editais e convites das galerias de arte, só tem sido possível devido às lutas estabelecidas pelas agendas coletivas e individuais desses artistas. Não podemos afirmar se esse é um lugar desejado por eles, se estar em grandes museus é o objetivo de M.I.A ou de tantos outros pixadores, ou se é apenas uma zona de luta e intervenções, um lugar para transgredir padrões estéticos da arte.

REFERÊNCIAS

- AHMED, Sara. A Phenomenology of Whiteness. **Feminist Theory**, v. 8, n. 2, p. 149-168, 2007.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.
- AZOULAY, Ariela. Toward the Abolition of Photography's Imperial Rights. In: COLEMAN, Kevin; JAMES, Daniel. **Capitalism and the camera**. London/New York: Verso Books, 2021. p. 72-128.
- BALDIN, Vitoria. Os signos da cultura POP no grafite palestino: circulação e ativismo digital em perspectiva. **Esboços**, v. 50, n. 29, p. 133-151, 2022.
- BENTES, Ivana. Redes colaborativas e precariado produtivo. **Revista Periferia**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 53-61, jun. 2009.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSFOGUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. **Sociedade e Estado**, v. 31, p. 15-24, 2016.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CAMPOS, Ricardo. A pixelização dos muros: graffiti urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea. **Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia**, v. 19, n. 2, p. 543-566, 2012.
- CAPRIGLIONE, Laura. Pichadores vandalizam escola para discutir conceito de arte. **Folha de São Paulo**, 13 de junho de 2008. Disponível em: encurtador.com.br/egCT8. Acesso em: 22 jan. 2023.
- CASIMIRO, Giovanna Graziosi. Curadoria digital urbana, rebelião monumental e a disrupção das narrativas patrimoniais em tempos de isolamento. **Contemporânea – Revista do PPGART/UFSM**, v. 3, n. 6, e6, p. 1-10, 2020.
- COUTO, Letícia Lima. **Arte de rua em casa: o consumo de obras que remetem à pichação**. 2020. 107 p. Monografia (Especialização em Cultura Material e Consumo) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
- DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- DA COSTA, Luiz Pinheiro. Grafite e pixação: institucionalização e transgressão na cena contemporânea. **Encontro de História da Arte**, n. 3, p. 177-183, 2007. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3676>. Acesso em :17 mar. 2023.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. Ler a arte como confronto. **Logos**, v. 27, n. 3, p. 290-296, 2020.
- GIOVANNI, Julia Ruiz Di. Artes de abrir espaço: apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. **Cadernos de Arte e Antropologia**, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 13-27, 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/911>. Acesso em: 30 jan. 2023.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- hooks, bell. **Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black**. Boston: South End Press, 1989.

hooks, bell. **Olhares Negros**: raça e representação. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LARA, Priscila Mocelin. **Pixação e o circuito artístico brasileiro (2005-2021)**: disputas e novas possibilidades. 2022. 97 f. Dissertação (Mestrado em História, Cultura e Identidades) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2022.

LARA, Priscila Mocelin; VARELLA, Patrícia Camera. Pixação e o circuito artístico brasileiro: ambiguidades e convergências. **Revista RUA**, Campinas, v. 28, n. 2, p. 391-403, set. 2022.

LEAL, Gabriela; CAMPOS, Ricardo. Ocupando o cubo branco: reflexões sobre a entrada da pixação no mundo da arte. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 65, n. 3, p. 1-25, out. 2022.

MASSIVE ILEGAL ARTS (MIA). Perfil no Instagram (@negromia). Disponível em: @instagram/negromia. Acesso em: 10 mar. 2023.

MEIRINHO, Daniel. Ressignificações contemporâneas dos imaginários racializados nas artes visuais. **Revista Farol**, v. 16, n. 23, p. 55-70, 2021.

MIGNOLO, Walter D. La opción decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso. **Tabula Rasa**, Bogotá, n. 8, p. 243-282, 2008.

MOMBAÇA, Jota. A plantação cognitiva. In: **MASP Afterall**: Arte e Descolonização. São Paulo: MASP, 2020. p. 1-12.

MOTEN, Fred; HARNEY, Stefano. Pretitude e governança. In: RIBEIRO, Felipe (org.). **Atos de fala**. Rio de Janeiro: Telemar, 2016. p. 27-33.

MOURA, Clóvis. Os quilombos na dinâmica social do Brasil. Maceió: EDUFAL, 2001.

OLIVEIRA, Ana Karina. **“Agora é a vez do pixo”**: cenas de dissenso e subjetivação política nas relações entre pichação e arte. 2015. 184 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade, poder, globalização e democracia. **Novos rumos**, v. 37, n. 17, p. 4-28, 2002.

RAHME, Anna Maria Abrão Khoury. Tintas paulistanas: as cicatrizes da desigualdade. **Revista ARA**, v. 12, n. 12, p. 31-59, 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **El destino de las imágenes**. Trad. Paulo Bustinduy. Pontevedra: Politopías, 2011.

RAPOSO, Paulo. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015.

BAZÍLIO, Emanuele de Freitas; MEIRINHO, Daniel. “SABE DE QUEM É ESSA OBRA? AGORA SABE!”: contestações táticas ao regime de expropriação artística negra.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45686>>

RICHARDS, Dona Marimba. The African Aesthetic and National Consciousness. *In*: WELSH-AS-ANTE, Kariamu. (ed.). **The African Aesthetic: Keeper of the Traditions**. London: Praeger, 1993. p. 63-84.

RITCHIN, Fred. **After Photography**. New York: W.W. Norton & Company, 2009.

ROLNIK, Suely. Desentranhando futuros. **ComCiência**, Campinas, n. 99, 2008. Disponível em: http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542008000200007&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 20 jan. 2023.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SAPHIRO, Roberta. Artification as Process. **Cultural Sociology**, Paris, v. 13, p. 265-275, 2019.

STABILE, Arthur. Foto que retrata obra de artista negro é vendida sem autorização do autor. **Ponte Jornalismo** (Ponte.Org), 11 de abril de 2019.

TUBAMOTO, Fernanda Tiemi. 'Olhai por Nós': artista que pichou o Pateo do Collegio lança exposição. **Jornal Estado de Minas**, 9 de junho de 2022. Seção Arte de Rua.

VIEIRA, Anna Paula Ferraz Dias. **O direito à cidade e a cultura marginal**: a narratividade como luta por visibilidade. 2018. 151 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2018.

NOTAS

- 1 Adotamos aqui a grafia da palavra pixação, pixador, pixar, pixo com "x", e não com "ch", conforme rege a ortografia oficial, em respeito a um posicionamento político-poético-estético de como os pixadores escrevem e designam sua prática artística. Se justifica como uma forma de diferenciar-se do sentido comum atribuído à norma culta da língua: pichação, assim como uma arte advinda de um movimento organizado, em forma de protesto (Da Costa, 2007).
- 2 Vídeo da intervenção na fotografia exposta na 15ª edição da SP-Arte, em 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AjsizeFN2XI>. Acesso em: 23 out. 2023.
- 3 Ver reportagem em <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/fachada-do-pateo-do-collegio-e-pichada-em-ato-de-vandalismo.ghtml>. Acesso em: 23 out. 2023.
- 4 Compreendemos a existência plural e diversa de usos e significados para o termo decolonial, assim como anti-colonial e contra-colonial. Mais do que uma tentativa de explicar as demarcações conceituais precisas, acionamos seu uso aqui para tratar de experiências artísticas e estéticas (Mignolo, 2008) que falam de modos de vida, existência e expressividade que não operam sobre o regime de uma colonialidade de poder eurocêntrica. Passam por formas de percepção e sensibilidade decolonial inscrita em uma chave de leitura ligada a uma corrente de pensamento político e epistemológico movida pelo desejo de desmoronamento das dinâmicas de opressão e apagamento das formas de ser, sentir e saber que incidem sobre sujeitos e territórios colonizados.
- 5 A escritora e ativista negra norte-americana Gloria Jean Watkins adotou como pseudônimo o nome da sua bisavó materna, Bell Blair Hooks. A escolha da letra minúscula é uma preferência da autora para as referências das suas obras, justificada pelo interesse da atenção ser concentrada no enfoque ao conteúdo da sua mensagem desenvolvido em suas obras ao invés de em si mesma. Cf. hooks, bell. *Talking back: Thinking Feminist, Thinking Black*. Boston: South End Press, 1989.
- 6 A lei que marginaliza a pixação de edificação ou monumento urbano prevê pena, com detenção de seis meses a um ano e multa para quem for pego pixando. Disponível em: encurtador.com.br/pS025. Acesso em: 20 jan. 2023.
- 7 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew&t=36s>. Acesso em: 21 jan. 2023.
- 8 Fonte: encurtador.com.br/zFKW9. Acesso em: 20 jan. 2023.
- 9 Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1306200820.htm>. Acesso em: 2 fev. 2023.
- 10 Ver <https://www.instagram.com/negromia/>.
- 11 Ver <https://www.vismoart.com>.
- 12 Reportagem "Casal que pichou Pateo do Collegio usou extintor de incêndio com tinta, diz polícia", disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/casal-que-pichou-pateo-do-collegio-usou-extintor-de-incendio-com-tinta-diz-policia.ghtml>. Acesso em: 10 mar. 2023.
- 13 Disponível em: encurtador.com.br/BHM14. Acesso em: 28 jan. 2023.
- 14 Disponível em: <https://abre.ai/fYi2>. Acesso em: 26 jan. 2023.
- 15 Disponível em: <https://abre.ai/fYi6>. Acesso em: 29 jan. 2023.
- 16 O debate sobre colonialidade é proposto por Quijano (2002) entre outros pensadores do Grupo Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade, que dão origem à escola de pensamento latino-americana denominada de "estudos decoloniais". Denota uma relação política e econômica de dominação colonial de povos e territórios que permanecem para além da experiência colonial e envolve diversas formas pelas quais as relações intersubjetivas se articulam a partir de posições de domínio e subalternidade que operam na diferença colonial, destacadamente de viés de gênero e racial.