

Pixa Bixa: uma reflexão sobre arte urbana *queer* e o artivismo em Lisboa

Frederico Alves Caiafa

PhD Candidate, IHA/NOVA FCSH]

fredericocaiafa@gmail.com

1-Introdução

“[...] a cidade em si pode ser considerada como a representação da sociedade que a construiu e usou.”. Shields *apud* Miles (2007, 14).

A cidade de Lisboa possui diversas estruturas que a tornam uma cidade cheia de obras artísticas na espacialidade urbana. Na história das sociedades os objetos dispostos nas ruas mantêm a pedagogia do herói intrínseca na memória do povo. E isso se confirma através daquilo que fica marcado nas estruturas da cidade como forma de difundir os dias de glória daquela sociedade. Uma forma de manter viva na memória os momentos importantes eternizados por esses monumentos históricos. Essas obras encomendadas constituem-se como marcos, porém, sempre enaltecendo momentos e pessoas por meio de imagens majestosas focadas na conquista jamais na derrota. É através dessas estruturas que são definidos o imperativo da vitória fazendo da cidade uma plataforma de promoção do ideal identitário nacional.

Os monumentos servem para marcar a magnificência de uma ação humana histórica, muitas vezes, questionável em sua lisura. Todo o processo de formação de idealização e de criação de conceitos nacionais têm origem no desenvolvimento de um imaginário social. Essa constituição é mais efetiva se inserida no espaço público e, é através dessa plataforma que o contato com a construção desse ideal ou o conjunto de prerrogativas definem o funcionamento de uma sociedade, pois nesse local o encontro é contínuo, repetitivo e sem mediação. Os ornamentos urbanos servem como anexos de discursos que compõem o processo de subjetividade em relação às construções da individualidade, portanto, este é um ato de domesticação dos corpos frente às versões históricas preferidas pelos sistemas de gestão da sociedade.

Este artigo intenciona analisar a produção de arte urbana em Lisboa que utiliza o espaço público como opção de produção e instalação que tange principalmente a difusão - sem a interferência comum dos museus e lugares específicos às artes, ou seja, os procedimentos relacionados à curadoria artística - para provocar o senso comum sobre a arte e a política. E essa análise será feita a partir de Lisboa utilizando os trabalhos da dupla de artistas do projeto Pixa Bixa. O motivo dessa escolha é bastante objetivo e tem a ver com a capacidade que a arte tem de mediar discursos e de fazer disso uma maneira de empoderamento da comunidade LGBTQIA+, além deste coletivo atuar com a arte urbana e com esta temática no espaço público da cidade como forma de desestruturar os parâmetros machistas impostos até mesmo às pessoas *queer*.

1.1-Arte urbana e Teoria *Queer*

A cidade de Lisboa possui diversas estruturas que a tornam uma cidade cheia de obras artísticas na espacialidade urbana. Na história das sociedades os objetos dispostos nas ruas mantêm a pedagogia do herói intrínseca na memória do povo. E isso se confirma através daquilo que fica marcado nas estruturas da cidade como forma de difundir os dias de glória daquela sociedade. Uma forma de manter viva na memória os momentos importantes eternizados por esses monumentos históricos. Essas obras encomendadas constituem-se como marcos, porém, sempre enaltecendo momentos e pessoas por meio de imagens majestosas focadas na conquista jamais na derrota. É através dessas estruturas que são definidos o imperativo da vitória fazendo da cidade uma plataforma de promoção do ideal identitário nacional. Nos períodos que antecedem os movimentos da revolução francesa, há o reavivamento e a retomada popular do espaço público para produzir tensão e reafirmar os ideais populares vivos e democráticos. A rua volta a ganhar importância como local de manifestação cidadã e presença contínua no cotidiano do ser humano em efetiva criação e transformação social.

É o lugar onde o ser humano está exposto, mas ao mesmo tempo pode tornar-se um anônimo na multidão. “[...] a metrópole é para a multidão o que a fábrica era para a classe operária industrial, o que poderia nos induzir a pensar nas metrópoles como territórios conectados nos quais as ações biopolíticas e de controle dos corpos e das espécies se dão com maior intensidade.” como trata Rena (2016, 27) enquanto uma reflexão social apoiada no marxismo.

As estruturas das cidades foram consolidadas como forma de se constituir um arcabouço social que fosse condizente com as pragmáticas impostas pelo sistema, como afirmado por Foucault (1988), os dispositivos do sistema do estado funcionam como modos de vigiar e punir os cidadãos em uma falsa sensação de liberdade, porém, gestada por essas máquinas de disciplina. “Tudo o que vemos, ouvimos, sentimos e partilhamos em público é alvo de cada vez mais restrições legais, políticas e morais e rodeado por espaços de invisibilidade onde passa a fazer parte das ameaças repletas de terror relativas à construção imaginária do Estado”, de acordo com Ribas (2015, 35).

Através dos mobiliários urbanos, monumentos, estátuas, bustos, imagens e as demarcações arquiteturais, que conduzem ao controle e continuidade dos conceitos sociais, prevalecem as imposições comportamentais sobre a domesticação dos corpos. E é disso que trata Karl Marx e Friederich Engels (1848) ao apresentarem as metodologias incutidas nas definições do “materialismo histórico”, ou seja, de maneira muito superficial pode-se dizer que é como a história enquanto matéria de controle condiciona os sujeitos e suas percepções, construídas pelos aparatos do sistema social de governo e exploração.

A implantação de estátuas em ruas e praças não pretendia apenas ornamentar a cidade, visto que estes monumentos tinham uma finalidade que ainda hoje cumprem: foram erigidos no âmbito de um projecto mais amplo implícito ao Iluminismo, conferindo a essas esculturas a função de educadores sociais ao apresentar estes notáveis como modelos públicos de comportamento e emulação. (Manderuelo 2015, 21)

A “psicogeografia”, termo utilizado pelos Situacionistas,

é uma forma afetiva de praticar a cidade de maneira mais liberta, portanto, é através destas atividades são experimentadas de maneira improvisada, até mesmo performada. Uma performance outra para tratar de outra maneira as relações com a cidade, ou seja, entender que o espaço público não é mero local de passagem, mas o que se intenciona nesses atos é que eles não sigam qualquer imposição sobre como fazer arte. As instalações artísticas de obras no espaço público, na maioria das vezes, são expressividades radicais que não se reduzem a modos e formas que são estipuladas ao fazer artístico, por isso, a arte de natureza interventiva tem a transgressão como modo de inserção e convívio com os que com ela têm contato.

Considerando a arte urbana como o grafitti, o pixo ou *tag's*, o estêncil, o sticker, as *paste up's* e as bricolagens entende-se que são atividades afins às intenções do que é considerado como arte contemporânea. Considerando a ideia de que as “obras de arte que têm objetivo de serem tanto documentário quanto ficção, e com intervenções artísticas que pretendem ser políticas, no sentido de transcender as fronteiras da arte como sistema – enquanto também se mantêm dentro dessa fronteira.” e conforme Groys (2015, 14). As obras que serão analisadas nesse texto estão sintonizadas às singularidades que tratam das temáticas *queer*. Essas “estéticas se contrapõem aos modelos normativos de ser na cidade, de especializar estilos de vida múltiplos e singulares, modos de viver rebeldes, mas esperançosos, que desconstroem o pleno e o total para colocar em debate o infra-ordinário” como trata Campos apud Peres (2016, 12).

Compreender a dialética entre a arte urbana e as teorias *queer* através da materialidade do discurso a partir de trabalhos realizados na rua sem a autorização e curadoria de algum edital é enfatizar um *modus operatio* completamente inédito para as reflexões de ambas as origens de pesquisa. Seja através da reflexão da arte urbana como um dispositivo de transgressividade inserido no espaço público, quebrando as organizações e modos de funcionamento comuns ao design e as ideias de decoração da cidade. Conforme Rena (2016, 48), “É no território urbano que essas lutas multitudinárias geram um contorno plural, singular e coletivo de forma espacial, ganhamos visibilidade e forçando o Estado a repensar as formas burocráticas e pouco participativas que vêm imperando na

construção dos planos via parceria público-privadas.”

Desde o período vitoriano os prazeres do sexo foram realinhados aos desejos advindos dos parâmetros estipulados pela burguesia e suas práticas que abarcam o comportamento do casal hétero-normativo e às funcionalidades da estruturação de modelos de relações afetivas e aquilo que escapasse a essa lógica, ou melhor, os desvios foram considerados pecado frente às prerrogativas do sistema Igreja-Estado. Como enfatiza Foucault (1999, 9): “a sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir.”

A partir de Simone de Beauvoir (1908-1986) e o seu célebre livro “O segundo sexo”, os gêneros são invenções sociais. Os estudos de gênero têm vindo a adquirir maior robustez a partir da pesquisa de Rubin (1975), que revisita os estudos filosóficos de Beauvoir (1949) e de Foucault (1972) e trata da sexualidade e da gestão neoliberal fomentando a ideia do “sistema sexo-gênero” que inspirou as teorias *queer*. Os estudos de Butler (1990; 1993; 2004) movem o manifesto contrassexual de Preciado (2000) principalmente pela não-identificação imposta pelo sistema de gestão das singularidades, criando a noção que embasa os movimentos recentes de libertação sexual entre as pessoas que não se enquadram nas prerrogativas sexual e de gênero impostas pela sociedade.

A subversão das prerrogativas sexuais faz parte da experiência e da vivência das pessoas *queer* enquanto um ato de resistência. É perceptível que há na história dos movimentos de luta da diversidade pelo respeito às identidades disruptivas. As representações sociais da sexualidade limitam esses corpos de serem quem são e essas expressividades através de suas práticas põem em destaque seus algozes, ou seja: “O problema não é a representação em si, e certamente não é representação como instrumento a utilizar. O problema é a lógica que a toma como centro invisível da organização social e, preocupada com a “repressão de identidades”, não vê na representação a produção de corpos.”, como é tratado por Preciado (2019, 19).

Em 1969, na cidade de Nova York, no bar *Stonewall Inn*,

diversos imigrantes e nativos homossexuais, transexuais foram cruelmente assassinados por policiais que dispararam suas armas de fogo indiscriminadamente chacinando as pessoas ali presentes. A partir dessa situação, diversos movimentos e manifestações ativistas começaram a se organizar como forma de insurgência em relação à violência perpetrada sobre as pessoas LGBTQIA+. E desde esse período em diante diversas manifestações foram organizadas e conhecidas como *Stonewall Riots*.

[...]assimilacionista que corpos trans* puderam ser transformados nos alvos políticos privilegiados da direita que resiste à “ideologia de gênero”, ou que os corpos negros, ciganos e/ou imigrantes foram deixados de fora dos espaços LGBT, tanto materiais como imaginários, e com frequência não entram aí mais pertença que na opinião pública heterobranca que fez deles também pivôs políticos de um renovado discurso colonial fascista. (Preciado 2019, 19)

É pela gestão dos corpos em uma sociedade disciplinar que Foucault (1975) afirma que todos somos controlados em relação a comportamentos e a respeito de nossas ações e práticas sociais. No livro “Problemas de Gênero”, Butler (1990) apresenta a importância em visitar – por ser inspirada pelas palavras do filósofo citado anteriormente – os diversificados problemas associados aos gêneros e aos sexos e que esses são gerados a partir do interesse social. O que destitui a performatividade e a virtualidade como vivência e prática inventiva do indivíduo. O “discurso *queer*” promove, através da irrupção, outras perspectivas que interessam a este projeto de pesquisa, para pensar as possibilidades do discurso ativo de uma “*New Gender Politics*” ou da contrassexualidade, termo apropriado de Paul B. Preciado.

O discurso *queer* diverge da política de gênero sendo uma outra maneira de entender a performance de gênero e segundo (Butler 2004, 7): “Se a teoria *queer* foi entendida, por definição, como oposta a todas as reivindicações de identidade, incluindo a atribuição estável do sexo, então a tensão [social] parece realmente forte.” E isso é importante, aos movimentos ativistas LGBTQIA+, ou seja, a demarcação de suas legendas existe em respeito para com a pessoa que transgrida desígnios sexuais e de gênero, mas não para

gerar outras maneiras de definir as práticas das pessoas por meio da gestão de novos gêneros.

“Falar “homem” e “mulher”, tal como de “heterossexual” e “homossexual”, não é então falar de determinações biológicas ou inclinações naturais, mas de narrativas feitas pelo corpo. A intensidade monstruosa da contra-sexualidade reside em invadir esta esfera da ficção somática para construir formas de sexo-gênero-sexualidade que se apresentem como disruptivas e contraproducentes, entaves na engrenagem que tanto as incapacita como permite a sua constituição.” (Preciado 2019, 9)

Essas expressividades “monstruosas” interessam a esta escrita por tratarem de relações de insurgência de subjetivações e por pensar a arte como dispositivo ativado por percepções sobre o trabalho artístico e o local de sua instalação sem restrições de curadoria. Essas obras funcionam por “agenciamento coletivo de enunciação” e as subjetivações produzidas em espaço público formam: “o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território *existencial* autorreferencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva”, como trata Guattari (1992, 19).

As expressões de arte urbana tendencialmente agem como frentes estéticas que participam da quebra de estruturas espetaculares da sociedade, como trabalhado por Debord (1967), e isso se desdobra a respeito da ocupação, invasão e transgressão de leis. Numa sociedade disciplinar, vislumbrada por Foucault (1975), e em plena incorporação do controle auxiliado pela tecnologia e pela estratificação possibilitada pelas cifras, conforme Deleuze (1992) qualquer ato divergente é considerado perigoso ao sistema neoliberal.

1.2-Mediação da arte urbana queer

Percebe-se que há, sobretudo, a tática da mediação enquanto “transferir de uma parte para outra, a pragmática transmissão de uma mensagem” quando se “relaciona partes que discordam em algo: nações, ou pessoas em conflito.” e essa liberdade criativa para se produzir sem ninguém controlar o trabalho e a sua poética é ampliada na rua. Maria

Lind atribui ao sujeito, que acessa aos espaços de arte, a possibilidade de serem educados pelo o que é exposto, ou seja, o caráter pedagógico dos discursos artísticos é incrustado à obra de arte como parte de sua constituição. Dessa junção nasce a potência de transformação e, conseqüentemente, a substância que contamina a sociedade com seu conteúdo.

A relação entre os estudos de gênero, a arte e o espaço público fornecem possibilidades para a elaboração de estéticas radicais enquanto plataformas de mediação do discurso *queer*, além de promover a visibilidade e evidenciar a política de resistência desses trabalhos na cidade de Lisboa. Enquanto prática transgressiva de acordo com Campos (2009; 2017) a arte é essa atividade que tem uma estratégia e uma tática que configuram uma política intrínseca em seu próprio fazer. A prática de arte disruptiva tem a capacidade de pôr o dedo na ferida e apontar as mazelas sociais a partir de seus atos e materiais estéticos.

A cidade enquanto espaço de gestão e controle é também um local para a margem se aproximar, assinalando a sua presença e existência, tal como é tratado por Pagnan (2019). Os embates que ocorrem nesse espaço, entre arte, artista e cidadão promovem a percepção de como a arte urbana é recebida e de como as estruturas da cidade são pensadas para limitar as pessoas ao trânsito e não à contemplação e ao convívio com o inédito, tal como é tratado por Marquez (2010). Enquanto campo de experimento, as construções de narrativas pessoais se expressam através dos corpos e evocam dissidências na cidade, estimulando irradiações artísticas que fazem uso do espaço ao reificar e se apropriar da localidade inserindo signos de suas singularidades na arquitetura, como assinalam Rocha & Eckert (2016).

O espaço de passagem, o contra espaço ou não-lugares, tratados por Foucault (2013) e por Augé (2004), respectivamente, tratam desses locais nos quais passamos, mas não nos fixamos. A gentrificação do espaço público é parte do processo de controle e gestão disciplinar dos corpos e a tensão existente entre a subjetividade produzida na rua em detrimento das pulsões singulares funciona em “escala molecular – microfísica”, conforme Foucault (1975). A arte urbana *queer* pode funcionar como processo de resistência, como parte da reconfiguração e mudança de significantes, comportamentos e modos de agir de forma

transgressora. E isso tem a ver com a forma de consumo e de aculturação dos sujeitos, sobretudo, por essa arte desnudar comportamentos e formas de tratamentos às pessoas transgressoras. “Por meio do uso de manifestos, o alcance de táticas políticas, e novas tecnologias de representação, utopias radicais que continuam a procurar por diferentes maneiras de ser no mundo sendo em relação ao outro do que aquelas já prescritas para o consumo liberal e o sujeito consumidor.” como trata Halberstam (2011, 2).

2-Pixa Bixa

A dupla de artistas Luso-brasileira Pixa Bixa está localizada e atuante na cidade de Lisboa, desde o ano de 2018. Segundo a entrevista dada revista a Time Out, a dupla começou a atuar com a temática da arte urbana *queer* por sentirem ausência dessa inserção de temática no espaço público. Entendendo que na cidade, apesar de toda a grande profusão de arte urbana: grafitti, estêncil, paste up's, que são visíveis em diversas partes através de murais permanentes ou em locais exclusivos para a intervenção de artistas, ainda assim, não são presentes atividades que tenham a temática *queer* como mote do trabalho.

Existem algumas premissas pessoais entre ambos na produção e inserção de sua arte que é a intenção de nunca sobrepor um trabalho de outro artista, mas, antes de tudo, compor com os outros trabalhos um espaço radical e mais do que isso de promover uma radicalidade coletiva. Mesmo assim, fica interessante entender que apesar de ser uma inserção como outra é interessante perceber que essa arte é mais provocativa do que outras. E a partir de agora o foco da escrita estará voltada para a analisar as obras do projeto Pixa Bixa.

O primeiro trabalho com corpos nus em *paste-up* foi também o primeiro corpo de uma pessoa transexual inserido na região do Campo de Ourique, em Lisboa. Esse trabalho fora inserido em um espaço de trânsito comum das pessoas. Tratava-se de um estacionamento que, aparentemente, era um espaço privado, mas aberto ao acesso a qualquer pessoa que quisesse estacionar ou cortar caminho pelo local. Nessa mesma região são visíveis diversos trabalhos de grafitti, pichação e colagens de mensagens publicitárias.



Fig. 1 - *Paste up* feito em papel de presente com o desenho de um FTM (Female to male) 1m x 30cm, assinatura feita em estêncil e spray rosa neon. Imagem do acervo da dupla, atividade realizada dia 27/01/2019.

Em uma conversa com a dupla para falar sobre a arte urbana *queer* essa experiência foi comentada como a que teve a mais rápida reação dos observadores ainda com certa retaliação por parte de outrem. Este trabalho estava inserido entre dois grandes grafittis de um mesmo artista. Segundo os artistas, no mesmo dia da instalação o artista que havia feito o trabalho no estacionamento procurou-os no perfil da dupla no Instagram e requisitou o espaço que havia, de acordo com ele, sido designado e autorizado a ele intervir. E enfatizou que aquela localidade estava designada a ele e que não poderia ser feita nenhuma outra ação ali, pois ele estava autorizado e o Pixa Bixa não. O primeiro incomodo do artista sequer foi pela obra em si, que ainda não parecia ter percebido do que se tratava, mas porque a assinatura da dupla sempre é feita com a cor rosa neon como forma de provocar o machismo da sociedade.

E, assim, aproveita-se para mencionar o diálogo com a dupla de artistas pela rede social, que não fora longa, o artista não havia percebido do que se tratava a obra que estava ali inserida. Demorou um pouco para a compreensão do que se tratava o assunto pelo artista, mas segundo a Dupla, após perceber do que se tratava não fora trocada mais nenhuma mensagem entre eles e no dia após a instalação o trabalho foi coberto com tinta branca sobrepondo toda e qualquer marca que possa ter ficado no lugar. Nesta mesma região, havia diversos outros trabalhos inseridos e todos eles foram retirados das paredes. Portanto, sabendo que existiam diversas outras intervenções nos locais, apenas aquelas com a temática *queer* foram retiradas da localidade.

Apesar de todos os materiais usados pela dupla serem pensados para que sejam simples de serem retirados é notável que essas imagens, essas ilustrações, são violentamente tiradas das paredes. Porém, aparentemente, provocam não apenas o pudor, mas, é aparente o incomodo com que os órgãos sexuais produzem incomodo às pessoas, sobretudo, por serem exatamente na região da pélvis, quando um desenho de torço é escolhido, que muitas

vezes o trabalho é danificado. Quando não são totalmente destruído ou apagado utilizando água, pois como o material de intervenção é bastante sensível, qualquer água que caia sobre a obra pode destruí-la, pois, segundo os artistas, as obras são efêmeras e são feitas para vivenciarem o que a rua oferece seja um observador que fique incomodado com a provocação feita à sua masculinidade e jogue água para apagar e retirar os trabalhos seja pela chuva que pode calmamente ir apagando as obras e derretendo-as.

A artista plástica sueca Carolina Falkholt trabalha no projeto “no time 4 ball\$\$” inserindo pênis de em grandes proporções em murais realizados nas fachadas de prédios a partir do grafitti em cidades como Nova York como forma de criticar à masculinidade e estampando a própria imagem velada do símbolo de sociedades patriarcais e falocentradas. Suas instalações demoram certo tempo, pois precisam de andaimes, e de um tempo para que a pintura seja realizada, devido as dimensões da obra. Obras como a de Falkholt inspiram a produção da dupla luso-brasileira Pixa Bixa.



Fig. 2 - “No time 4 ball\$\$” é um trabalho em grafitti de Carolina Falkholt artista sueca realizado em Nova York e que já foi retirado da fachada do prédio

Este trabalho chegou a perdurar alguns meses e, talvez, por ter sido produzido de forma autorizada e sem que tivesse configurado um ato de vandalismo, especificamente, porém a obra fora pintada por cima como maneira de esconder a imagem dos olhares das pessoas. As justificativas estão sempre associadas as prerrogativas do pudor e da moral que cerceiam as criações que tratam de corpos nus, sobretudo, quando essas ações artísticas têm inseridas em si as potências discursivas que transladam entre a arte e a política como estratégia de provocação e de produção desejante.

3-Conclusão

Retomando ao trabalho da dupla que é o foco da análise deste artigo, pode-se inferir que, por não ser autorizado, as obras da dupla de artistas do Pixa Bixa ainda teriam durabilidade menor, por serem feitas em locais de fácil acesso e o material que a compõe ser facilmente retirado das paredes. Sabendo que a arte urbana é uma atividade proibida, pois, sem autorização é considerada como vandalismo é passível de penalidade, conforme tratado em artigo por Campos (2016; 2017) e que não se pode ignorar, mas, percebe-se que essas práticas pactuam de um exercício “vivo” de discurso ao inserir “vozes”, muitas vezes, emudecidas pela pressão social. Artistas como Banksy, Homo Riot, até mesmo Falkholt são algumas inspirações para entender o exercício de empoderamento que as produções da dupla luso-brasileira evocam à urbanidade da cidade de Lisboa. Efetivando-se em suas ações modos de promoverem no espaço público a superfície de desdobramento comportamental. Por tratar de sexualidades disruptivas, essas obras ainda atraem para si um fator que aparentemente tem maior apelo e acessa mais rapidamente ações de revolta e o desejo de retirar da visão das pessoas aquilo que provoca aos cidadãos.

Essas obras servem também de reflexão metafórica sobre o tratamento dados às individualidades que praticam de maneira diversa sua sexualidade. Essas obras aparentemente criam certa pedagogia sobre essas insurgências e podem evidenciar que as singularidades sexuais divergentes conseguem provocar a sociedade. E, antes de tudo, a presença dessas obras desfaz certo tabu sobre esses corpos abjetos e fazer de suas existências algo comum e respeitável.

Bibliografia

- Augé, Marc (1992). *Non-Lieux. Introduction à Une Anthropologie de la Surmodernité*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.
- Bourriaud, Nicolas (1998). *Estética Relacional*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble*. United Kingdom: Routledge, 2004. ISBN10: 0-415-38955-0.
- Butler, Judith (1993). *Bodies That Matter: on the discursive limit of “sex”*. United Kingdom: Routledge Classics. ISBN:978-0-415-61015-5.
- Beauvoir, Simone de (1949). *O segundo sexo*. I e II vol. 2.ed. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. ISBN 978-85-209-3913-0.
- Bianchet, Sandra Braga; Rezende, Antônio Martinez de (2005). *Dicionário do Latim Essencial*. Belo Horizonte: Tessitura e Crisálida. ISBN: 85-87961-12-8.
- Bishop, Claire (2005). *Installation Art: A Critical History*. London: Tate Publishing. ISBN:1-85437-518-0.
- Butler, Judith (2004). *Undoing gender*. Great Britain: Routledge. ISBN:0-415-96922-0.
- Campos, Ricardo; Dabul, Lígia; Diógenes, Glória; Eckert, Cornelia. (2019) *Arte e cidade: policromia e polifonia das intervenções urbanas*. In: Horizonte Antropológico. 55.n, Set.-Dez., pp.7-18.
- Campos, Ricardo (2009). *All city – Grafitti Europeu como modo de comunicação e transgressão no espaço urbano*. Revista de Antropologia. 52.v. 1. n. Universidade de São Paulo.
- Campos, Ricardo (2016). *Visibilidades e Invisibilidades Urbanas*. pp.49-76. In: Diógenes, Glória; Campos, Ricardo; Eckert, Cornelia (org.). *Revista de Ciências Sociais: Arte, cidade e narrativas visuais*. 47.v., 1.n. Fortaleza: Departamento de Ciências Sociais/UFCE.
- Campos, Ricardo (2017). *O espaço e o tempo do graffiti e da street art*, Cidades, Comunidades e Território, 34 (Jun/2017), pp. 1 – 16.
- Debord, Guy (1967). *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2018. ISBN:978-8585910174.
- Diógenes, Glória; Campos, Ricardo; Eckert, Cornelia (2016). *As cidades e as artes de rua: olhares, linhas, texturas, cores*

e formas (apresentação). In: Diógenes, Glória; Campos, Ricardo; Eckert, Cornelia (org.). *Revista de Ciências Sociais: Arte, cidade e narrativas visuais*. 47.v., 1.n. Fortaleza: Departamento de Ciências Sociais/UFCE.

Eckert, Cornelia; Rocha, Ana Luiza Carvalho da (2016). *Arte de rua, estética urbana: relato de uma experiência sensível em metrópole contemporânea*. pp.25-48. In: Diógenes, Glória; Campos, Ricardo; Eckert, Cornelia (org.). *Revista de Ciências Sociais: Arte, cidade e narrativas visuais*. 47.v., 1.n. Fortaleza: Departamento de Ciências Sociais/UFCE.

Foucault, Michel (1975). *Vigiar e punir I e II: Nascimento das prisões*. 27. ed. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1999. ISBN: 85.326.0508-7.

Foucault, Michel (1979). *Nascimento da Biopolítica*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

Guattari, Félix (1992). *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

Groys, Boris (2008). *Arte e Poder*. Tradução de Virgínia Starling. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

Halberstam, Judith (2011). *The Queer Art of Failure*. London: Duke University Press, 2011. ISBN: 978-0-8223-9435-8.

Kwon, Miwon (2002). *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press Ltd, 2004.

Lind, Maria (s/d). *Why Mediate Art?* Issue 4. In.: *The Fundamental Questions of Curating*. Milão: Contrapunto. pp.97-128.<http://www.marysialewandowska.com/wp-content/uploads/2011/05/Maria-Lind_Why-Mediate-Art-.pdf>.

Maderuelo, Javier (2015). O significado na arte pública. pp.21-33. In.: Almeida, Bernardo Pinto de; Rosendo, Catarina; Alves, Margarida Brito (org.). *Arte pública: lugar, contexto, participação*. Lisboa: Instituto de História da Arte - FCSH/UNL e Museu Internacional de Escultura Contemporânea/CMST.

Marquez, Renata. *Atlas Ambulante*. In.: Marquez, Renata; Cançado, Wellington (org.). *Atlas Ambulante*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2011.

Marx, Karl (1867). *O Capital: Crítica da Economia Política*. Livro I - O processo de produção do capital. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial.

Miles, Malcom (2007). *Cities and Cultures*. Critical Introductions to Urbanism and the City. London: Routledge. ISBN: 0-203-00109-5.

Pagnan, Redson (2019). Espaço urbano e subversão queer: Ethos e cenografia na prática discursiva intersemiótica de Linn da Quebrada. In.: *Revista Rua*. 25 v. 2.n., p.489-504, Campinas/SP, nov. 2019. DOI: <<https://doi.org/10.20396/rua.v25i2.8657759>>. Acesso 30/01/2020.

Preciado, Paul B. (2000). *Manifesto Contrassexual*. Tradução de Luís Leitão. Lisboa: Negro, 2019. ISBN:978-989-8868-62-6.

Rena, Natacha (2016). *Arte, espaço e biopolítica*. In: Rena, Natacha; Oliveira, Bruno; Cunha, Maria Helena (org.). *Arte e espaço: uma situação política do século XXI*. Belo Horizonte: Duo Editorial. ISBN: 978-85-627-6907-8.

Ribas, João (2015). A vida pública da imaginação. In: Almeida, Bernardo Pinto de; Rosendo, Catarina; Alves, Margarida Brito (coord.) *Arte Pública: Lugar, contexto, participação*. Lisboa Instituto de História da Arte e Câmara Municipal de Santo Tirso.

Rubin, Gayle (1975). *The Sex/Gender System: Notes on the Political Economy of Sex*. In.: *Towards an Anthropology of Women*, edited by Rayna Rapp, p.157-210. New York: Monthly Review Press.

Endnotes

1 - O artista britânico Banksy é um anônimo que ficou conhecido por suas instalações em estêncil em Londres, mas que já tem trabalhos espalhados no mundo inteiro e sem a sua autorização e retorno tem as suas obras vendidas, leiloadas em diversos locais. Além do estêncil produz arte contestatória em diversas linguagens artísticas há especulações de que ele não seria uma única pessoa, mas uma assinatura dividida por diversos produtores de arte.

2 - Homo Riot é a assinatura de trabalhos queer baseado em Hollywood, CA. Como é comum aos artistas de rua, a preservação da identidade é imprescindível para que o artista continue praticando seus trabalhos sem ser interrompido ou aprisionado por leis anti-vandalismo.