

Pictográficas e pictóricas: a arte de rua na história da arte

Pictographic and pictorial: street art in art history

Elisa de Souza Martinez
(PPGECsA-UnB/ELA)

Resumo: O espaço público do Plano Piloto de Brasília, criado por Lucio Costa, é protegido por leis de tombamento que garantem a preservação de princípios formais gerais em concordância com o projeto moderno. A ocupação desse espaço tombado com obras de arte se intensificou a partir da década de 1980, quando além das obras comissionadas a artistas modernistas intensificou-se a produção de arte de rua. No contexto de discussão do fim da originalidade e da ampliação ilimitada do repertório de técnicas para a realização de murais a céu aberto, surgiram diferentes modos de ocupação dos muros da cidade. Entre esses, distingue-se neste trabalho um grupo de painéis com qualidades pictóricas, que os vinculam ao campo da história da arte.

Palavras-chave: arte em Brasília; arte de rua; murais; cânone artístico; patrimônio moderno.

Abstract: The public space of Brasília's Pilot Plan, created by Lucio Costa, is protected by heritage listing laws that guarantee the preservation of general formal principles in accordance with modern aesthetics. The occupation of this listed space with works of art intensified from the 1980s onwards, when, in addition to works commissioned from modernist artists, the production of street art intensified. In the context of discussions about the end of originality and the unlimited expansion of the repertoire of techniques for creating open-air murals, different modes of occupying the city's walls emerged. Among these, this work distinguishes a group of panels with pictorial qualities that link them to the field of art history.

Keywords: art in Brasília; street art; murals; artistic canon; modern heritage.

DOI: <http://doi.org/10.47456/rf.rf.2133.51435>

A noção de rigorosa concordância na integração e na síntese provém em parte de uma analogia orgânica falsa de que grande parte da filosofia da história está infestada. É a noção de que em uma sociedade verdadeiramente orgânica todas as partes são iguais e são influenciadas pela mesma ideia comum. Mas se compararmos organismos em processo de desenvolvimento na vida real observaremos que quanto mais desenvolvido for um organismo mais subdivididas serão as suas funções, maior a sua capacidade de adaptação, maior a diferenciação de seus órgãos, mais distintas e especializadas as suas células. (Meyer Schapiro)¹

Em uma de suas intervenções no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, realizado pela AICA no Brasil em 1959, Meyer Schapiro manifesta profunda desconfiança da possibilidade de ver o tema geral, a síntese das artes na cidade nova, convertido em princípio norteador para a ocupação de uma cidade em construção. Considerando os sucessivos fracassos de planejamento moderno, Schapiro apresentava ressalvas quanto à imposição aos futuros habitantes de Brasília de um conjunto de valores estéticos coeso e harmônico. Associava a proposta utópica de integração das artes à imposição de um caráter estatal que, visando a inserção da arquitetura brasileira em um panorama internacional, parecia-lhe indiferente às preferências culturais dos futuros habitantes.

No trecho em epígrafe, o historiador e crítico de arte questiona um pensamento convergente que parte da premissa de que a aparência externa das formas artísticas pode ser a causa ou o resultado da expressão dos valores estéticos da comunidade que as produz e de seus modos de organização social. As ressalvas são colocadas no contexto dos preparativos para a inauguração da cidade, a Capital da Esperança segundo Malraux², que Schapiro considera sob o risco de, eventualmente, “ser vítima de uma esperança cega ou de um entusiasmo cego” (Lobo; Segre, 2009, p. 97). Na contramão das apologias à unificação dos esforços para construir o cenário que seria ocupado pelos futuros membros de uma sociedade unificada, adverte que “além dos objetivos que fixamos racionalmente e com esperanças há também estados de coisas, circunstâncias que surgem sem que delas tenhamos plena consciência, sem que nelas tenhamos participação completa” (Lobo; Segre, 2009, p. 97). A leitura das discussões daquele congresso e o confronto entre o ideal questionado por Schapiro e a cidade que hoje extrapola o Plano original contribui para o entendimento do processo de sedimentação de utopias quando estas são submetidas às dinâmicas de ocupação de uma cidade.

¹ Conferência de Meyer Schapiro na Sessão Artes Plásticas do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte. LOBO, Maria da Silveira e SEGRE, Roberto (Coord.). *Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (1959) - Cidade nova: síntese das artes*. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009, p. 88.

² A expressão “capital da esperança” foi utilizada por Andre Malraux, então Ministro da Cultura da França, no discurso proferido em sua visita à Brasília em 25 de agosto de 1959, conforme texto publicado na Revista Brasília, em agosto de 1959. Disponível em: <https://www.arquivopublico.df.gov.br/documents/8650635/10162312/NOV-D-4-2-Z-0001-32d.pdf>.

A preservação dos parâmetros estabelecidos por Lucio Costa para a ocupação do espaço urbano do Plano Piloto, em Brasília, se inicia com a Lei n.3751, de 13 de abril de 1960. Anos mais tarde, com a inscrição do Plano na lista do Patrimônio Mundial pela Unesco, em 1987, ocorre a regulamentação dessa Lei federal de 1960 com a publicação do Decreto n.10829, de 14 de outubro de 1987, do Governo do Distrito Federal, que explicita o conceito de bem cultural que, sob sua proteção, integra o mesmo Plano acrescido das recomendações para sua expansão feitas por seu criador.

Esse preâmbulo, com citações de comentários em evento internacional e da legislação para preservação do traçado urbanístico para Brasília, tem por finalidade situar os esforços para garantir certa uniformidade geral. No mesmo congresso da AICA, Mario Barata cita na sessão sobre as “artes industriais” uma recusa de Lucio Costa em apoiar “um movimento dos artistas plásticos para tornar obrigatórios em nossos edifícios afrescos e esculturas” (Lobo; Segre, 2009, p. 118). Talvez não fosse sequer possível imaginar, naquele contexto em que a integração das artes era discutida como um desdobramento controlado de cada projeto arquitetônico que, anos mais tarde, seria promulgada uma lei distrital para reger a “inclusão de obras de arte nas edificações de uso público ou coletivo” em Brasília³. Para executar obra, o autor deve, segundo a Lei distrital, ter certidão de habilitação concedida pela Secretaria de Cultura ou ser profissional de renome já falecido. Contudo. Apesar desta Lei, encontram-se muitas obras em áreas públicas, independentemente de certidões oficiais, e grande parte destas não é executada com “material duradouro”⁴. Tampouco se enquadram “nos termos da legislação brasileira sobre Direito Autoral e das convenções internacionais de que o Brasil seja signatário”⁵. Fora dos espaços das instituições e desprotegidas pelas redes de preservação de patrimônio histórico, grande parte da arte de rua tem estatuto indeterminado, que pode ou não estar associado ao território da arte. As duas características previstas em lei para as obras em espaços de uso coletivo, a durabilidade e a originalidade, mostram-se insuficientes para enquadrar a maior parte do que se vê nas ruas em Brasília. Por esse motivo, para ver um acervo que demonstra diferentes modos de responder à precedência da arquitetura moderna, adota-se uma perspectiva que, sem semelhança com a concepção de síntese das artes que esteve na proposta inicial para o Plano, comentada por Schapiro, busca-se compreender como seus elementos contrastantes contribuem para uma integração atual, dinâmica e factível.

3 Segundo essa lei, o “edifício ou praça com área igual ou superior a mil metros quadrados, em construção ou que vier a ser construído no Distrito Federal deverá conter, em lugar de destaque ou fazendo parte integrante do mesmo, obra de arte, escultura, pintura, mural ou relevo escultórico de autor preferencialmente residente no Distrito Federal”.

4 Lei distrital N. 2.365, de 4 de maio de 1999, Art. 2.

5 Lei distrital N. 2.365, de 4 de maio de 1999, Art. 1, § 2º.

Cânone versus identidade

Em uma conversa sobre a realização da exposição *The Decade Show: frameworks of identity in the 1980s*, Marcia Tucker, fundadora e primeira diretora de The New Museum, cita (Peraza; Tucker; Conwill, 1990, p. 9-16) um comentário de Kinshasa Conwill, então diretora de The Studio Museum in Harlem, segundo o qual o rompimento com o cânone artístico e o confronto com o circuito de instituições paradigmáticas para o mundo das artes, defendidos por Tucker, eram atitudes na contramão da expectativa, de inclusão de artistas antes marginalizados naquele mesmo cânone. O circuito a que se referiam Conwill e Tucker é um segmento do abrangente sistema de arte, restrito a uma relativamente pequena comunidade de instituições. Ademais, a expressão circuito expressa de maneira mais adequada a conectividade e a continuidade, a ausência de espontaneidade ou de casualidade no encontro entre os agentes que moldam seus contornos, que tanto podem ser pessoas com preferências e interesses alheios às necessidade de expansão dos sistemas culturais quanto discursos, estas estruturas que parecem ganhar autonomia e autoridade ao serem publicadas em catálogos, antologias e literatura especializadas no campo das artes.

Rememorar um dos aspectos do debate interinstitucional no contexto do *Decade Show*, com sua proposta de realizar uma curadoria colaborativa, unindo três museus independentes, serve aqui como evocação de uma experiência de confronto com a complexidade da produção e do pensamento submetidos a um recorte temporal que, evitando a noção de unidade, abandonava os princípios de coesão e coerência que geralmente orientam os panoramas históricos. Misturavam-se sub-grupos, ou sub-categorias, no campo da produção artística com o objetivo de identificar a conectividade entre obras de arte procedentes de diferentes contextos de produção, uma essência comum. A exposição distribuída em três museus exigia de cada comunidade, ou público-alvo, um exercício de empatia e descondicionamento e, também, seu deslocamento físico através dos bairros da cidade para que se pudesse vivenciar a diversidade como traço inseparável de qualquer comunidade. Seria a arte capaz de se sobrepor aos estragos causados pelos estigmas sociais, ou pela segregação sistemática de artistas confinados em subcategorias? A arte com complemento, a “arte de...”, parecia estar com os dias contados, desmoralizada por uma rede de relações livres entre artistas.

Contudo, apesar da autocrítica dos museus, naquele início da década de 1990 não se tratava de abolir o cânone hegemônico, mas sim de celebrar a abertura desse mesmo cânone para que as obras que antes estavam à margem do circuito fossem reconhecidas, como constatou Conwill em seu comentário. De certo modo, a dilatação do cânone para obter uma variedade maior de objetos artísticos gera uma ilusão de inclusão sem, no entanto, subverter o funcionamento da estrutura do circuito da arte. A centralidade das instituições, os processos de

legitimização que estas proporcionam favorecidos por uma ampla rede de espaços coadjuvantes que inclui salas de exposições e publicações especializadas, não seria desestabilizada por um projeto curatorial colaborativo transinstitucional. Ao buscar certa coerência entre a valorização de subtemas associados ao conceito de identidade e, ao mesmo tempo, apresentar diferentes modos de apropriação das linguagens artísticas, o circuito ampliava suas possibilidades de expansão.

Muitas são as subcategorias da arte que podem, entretanto, desafiar o conceito de cânone. Uma delas é a que se denomina aqui arte de rua. Naquela exposição, entre outras obras, o outdoor de Félix González-Torres e os letreiros luminosos de Alfredo Jaar marcavam a extensão dos espaços expositivos além das galerias dos museus, uma rua no Soho⁶ e uma esquina em Times Square⁷, deslocados do percurso intramuros. Embora estivessem na rua, e por isto pudessem passar despercebidos, não eram arte de rua. Tampouco pertenciam à categoria de monumento público, pois sua instalação nesses espaços era temporária e não seriam reconhecidos por seu valor simbólico para a história da coletividade.

O cálculo e a subversão

Na paisagem do Plano Piloto de Brasília, destaca-se o gesto, provavelmente impulsivo e não calculado, da mão que pega um pincel e, após mergulhá-lo em tinta fresca, produz pintura. Observa-se, sobretudo na Asa Sul, um conjunto de murais dispersos que têm em comum a valorização do gesto pictórico, diferenciando-se das imagens produzidas com spray ou estêncil, os grafites, com cores limpas e contornos nítidos. Esse conjunto de pinturas ao ar livre é efêmero, tanto pela fragilidade dos materiais de execução quanto pela instabilidade de seus suportes, que podem ser alterados a qualquer momento. O gesto individual, aparentemente inacabado, que difere das imagens de inspiração gráfica e, em grande parte, realista. O olhar treinado para reconhecer um repertório de referências restrito ao campo da história da arte pode confundi-las, talvez, com tentativas mal-sucedidas de criar formas belas.

Em busca de antecedentes históricos para os grafites pictóricos, identifica-se nestes reminiscências do trabalho do Grupo Ex-Cultura, atuante em Brasília entre o final da década de 1970 e o início da década seguinte, que realizou diversas intervenções urbanas em espaços públicos do Plano Piloto. Não há remanescentes da produção desse grupo que, embora tenha recebido apoios institucionais em sua fase inicial, e tampouco publicação que tenha analisado suas dinâmicas de atuação e o contexto em que atuou (Martinez, 2007, p. 124-136). As obras eram rapidamente apagadas pelo Serviço de Limpeza Urbana

6 Trata-se da obra: Felix Gonzalez-Torres, *Untitled*, 1991. Disponível em: <https://publicdelivery.org/gonzalez-torres-beds/>.

7 Trata-se da obra: Alfredo Jaar, *A logo for America*, 1987. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/33149>.

da cidade, incumbido de manter a aparência imaculada do conjunto urbanístico. Hoje, tendo em vista a multiplicidade e a diversidade de obras e intervenções que disputam a atenção de habitantes e visitantes da cidade, cabe perguntar se ainda há sentido em diferenciar o valor das obras de arte pública do das obras de arte de rua, estas manifestações espontâneas de um modo de viver, para a composição do meio ambiente urbano. Considerando, portanto, que o objetivo não é estabelecer uma hierarquia, pode-se separar as obras instaladas a céu aberto em dois grupos, conforme sua integração aos espaços públicos de modo permanente ou efêmero. Este texto abrange aspectos do segundo conjunto com o propósito de qualificá-lo como objeto artístico contemporâneo. Partindo do princípio de que o circuito da arte é o único catalisador de uma produção que almeja ser institucionalizada e, também, reconhecida, constata-se que uma parte da produção artística não comissionada para espaços públicos aspira ser reconhecida como obra autoral apta a migrar para o circuito comercial. Em Brasília, uma marca de café local⁸ comercializa canecas com imagens de um personagem, o Gurulino, criado por um grafiteiro, Pedro Sangeon, que surgiram há alguns anos nos muros da cidade⁹. Esse artista executou um mural permanente para a área externa do Centro Cultural Banco do Brasil¹⁰. A boa aceitação do personagem incorporado à paisagem urbana pode estar associada às suas características formais: traços limpos, cores brilhantes e formas agradáveis ao olho. Um personagem cuja narrativa não está associada a um evento memorável, que o elevaria à categoria de monumento. Sua história se inicia nos muros da cidade, de onde parte, irreverente, para os espaços comerciais e institucionais.

Diferentemente das imagens que buscam referências nos quadrinhos e nas pichações, explorando as possibilidades gráficas em suportes bidimensionais, há outro grupo de grafites que seguem um caminho diverso do que converte personagens em estampas para objetos utilitários ou itens de vestuário¹¹. O que pode parecer uma arbitrariedade classificatória, ou reminiscência do conservadorismo que eleva a um patamar diferenciado tudo o que exibe qualidades pictóricas é, de fato, a tentativa de identificar no indefinível acervo de expressões artísticas dos espaços públicos de Brasília o gesto que impõe exigir olhar atenção demorada.

⁸ Disponível em: ernestocafes especiais.com.br.

⁹ Sobre o Gurulino e outros personagens na paisagem de Brasília, consultar a dissertação realizada sob orientação de Pedro Russi (Baccile, 2017).

¹⁰ Disponível em: <https://gurulino.com.br/>.

¹¹ Destaca-se aqui a atuação da marca brasiliense DANE-SE que produz estampas para vestuário inspiradas em obras de artistas como Rubem Valentim, Athos Bulcão e Roberto Burle Marx para Brasília.

Arte de rua tem estilo?

A pergunta remete a outra, mais abrangente, sobre a definição do objeto artístico. Ambas são disparatadas quando confrontadas à interminável floresta de signos que se descobre na medida em que o olhar se liberta de guias e preconceitos. De fato, justifica-se a necessidade de qualificar o objeto artístico para, por extensão, defender a especificidade e a excepcionalidade de quem sabe reconhecê-lo, a prerrogativa do historiador ou do crítico de arte, do especialista. Em um circuito fechado se produz a arte que apenas alguns saberão reconhecer. Teria sido o aclamado fim do mito da originalidade¹², um marco inaugural para uma paradoxal construção de novas trincheiras no campo da arte?

A década de 1980 foi marcada por uma rendição diante da impossibilidade de defender a originalidade como qualidade essencial para o objeto artístico. É necessário lembrar que, não por acaso, essa constatação, a da batalha perdida, se consolida na segunda metade do século vinte, após sucessivos questionamentos do valor da originalidade feitos, sobretudo, por artistas que denunciavam a permeabilidade e a artificialidade na configuração de fronteiras para sistemas culturais e seus subsistemas artísticos. Um artista que cita, ou homenageia, Picasso por meio da imitação da estrutura de uma de suas obras, de suas relações formais, também cita, implicitamente, outros artistas que tenham influenciado Picasso, e assim, olhando para trás, descobrem-se camadas de referências que se perdem no tempo histórico e no itinerário de experiências formativas de um artista. Com essa perspectiva, o que muda não é o papel mediador do artista, entre a tradição das convenções artísticas e as contingências de cada sistema cultural. Tampouco são os valores que moldam o olhar de quem vê, capaz de situar as obras em um vasto universo de referências artísticas e culturais, também submetido às coerções institucionais.

Essas considerações parecem distantes da floresta transgênica na qual se vive. Não há nada para amortizar o impacto que uma profusão caótica de estímulos polissensoriais produz no olhar cujas percepções não se isolam e ordenam como em uma galeria, em um museu ou, seu simulacro mais comum, um projeto curatorial. A separação entre a arte de rua e a arte para a rua, classificação que aqui se associa ao conjunto de obras comissionadas por órgãos governamentais ou realizadas em conformidade com os preceitos da legislação em vigor, é necessária a partir do momento em que a segunda deixou de ser numericamente predominante. E o que isso pode ter significado para a noção de estilo que parecia ser uma prerrogativa relevante apenas para o reconhecimento de autores no campo da arte?

Em um comentando a produção pictórica de Gerhard Richter até a década de 1980, Howard N. Fox descreve a coexistência de tipos de pintura aparentemente

12 Sobre esse assunto, ver Krauss, 1986.

conflitantes. A obra pictórica de Richter abrange tanto o abstracionismo retoricamente universal, quanto o realismo mais próximo da fotografia. Essa duplidade é apresentada por Fox no texto do catálogo que acompanha a exposição *Avant-garde in the eighties*¹³ para fundamentar o questionamento do valor que se pode atribuir a um estilo único como marca de originalidade artística (Fox, 1987), e da unidade do conjunto da obra. Naquele contexto, a livre apropriação de imagens era estratégia herdada das dadas para subverter significados. Por outro lado, a apropriação não era livre de associações entre estilos e seus respectivos valores semânticos consolidados pela história da arte que, em termos gerais, resgata seletivamente referências contextuais para a criação artística. Para Fox (1987, p. 29), um exemplo dessas associações, aparentemente desprovidas de polêmica, pode ser encontrada nas obras de Peter Halley que dialogam com as pinturas dos minimalistas, sobretudo as de Frank Stella, e colocam em primeiro plano o questionamento dos significados, vinculados a contextos histórico-culturais, que podem ser atribuídos a um determinado estilo. Segundo Fox, essa constatação se associa a um dos pressupostos da arte contemporânea herdeira das vanguardas da primeira metade do século vinte, a de que todo estilo tem um conteúdo ideológico e, consequentemente, a arte tem uma missão política (Fox, 1987, p. 9).

O texto de Fox resgata o termo vanguarda para referir-se a rupturas que abrem novas frentes de combate. Tenta anular a obsolescência do termo, ampliando seu potencial crítico, afirmando que há na morte da originalidade recentemente consagrada um princípio vanguardista, com a recontextualização de elementos estilísticos. Fora dos muros das instituições, museus ou similares, o mundo real, vivido, conquistou lugar permanente em coleções e em publicações de referência para o campo da história da arte. Há incontáveis exemplos desse fenômeno. Muito além dos fragmentos de imagens impressas utilizados por artistas vanguardistas na década de 1920, como as colagens, vê-se o trabalho dos artistas vinculados ao *Nouveau Réalisme* que, como Mimmo Rotella, compõem suas *décollages* como fragmentos reais de um universo urbano sobre carregado de camadas de informação visual. Nesse caso, o caminho parece inverso: do muro, da rua, para a parede do museu. Vê-se que o artista intervém nas imagens que estavam fixadas nos muros em camadas, sem planejamento, submetendo-as a uma lógica autoral.

Diante da descrença, ou da negação, de que possa existir qualquer tipo de subversão ou provocação em objetos artísticos que se adaptam a parâmetros convencionais, como ocorre com os fragmentos de impressos nas *décollages*, enquadradas em formato retangular e encontradas em coleções de museus e livros de arte, desvinculadas dos locais em que estariam constantemente submetidos à dinâmica das relações socioeconômicas, atribuir o termo vanguarda

13 A exposição *Avant-garde in the eighties* foi realizada no Los Angeles County Museum of Art, de 23 de abril a 12 de julho de 1987. Howard N. Fox foi o curador, com a assistência de Carol S. Eliel.

a processos que não representam qualquer tipo de rebeldia ou radicalismo é um exagero. Fox (Rosenberg, 1986, p. 37) cita autores que o ajudam a caracterizar as mudanças de rumo das vanguardas históricas da primeira metade do século XX que se intensificaram na década de 1950 quando as artes se misturaram às formas de entretenimento para as massas e o valor da mudança no campo artístico foi substituído por uma ilusão de novidade. Destaca ainda o papel que uma classe de “iluminadores das massas” assumiu, naquele contexto, com a tarefa de informar que o valor supremo emergente é o “novo”. Essa avaliação é ancorada na identificação, feita por Harold Rosenberg, dos agentes iluminadores: designers, arquitetos, decoradores, pessoas do campo da moda e curadores¹⁴. Essa lista pode ser ampliada para incluir, entre outros, os jornalistas e, recentemente, os *influencers*. Com a diluição do olhar especializado em um campo fértil para a multiplicação de opiniões comprometidas apenas com a novidade, ou o novidadeiro, a sucessão banal de tendências mercadológicas leva à redução das propostas de confronto e à perda de papel “político” para as artes em decorrência da ampliação indiscriminada do repertório de valores artísticos¹⁵ e dos modos de apreciação estética.

A valorização da novidade e da variedade ilimitada, que se vê na arte de rua, produz conflito com o cânone que orienta a preservação do patrimônio público tombado, como o de Brasília. A apreciação de Suzi Gablik, quanto ao fracasso do modernismo enquanto projeto de defesa da autonomia do campo artístico, que só persiste mediante pressões do “poder burocrático” (Fox, 1984). Ao adotar valores éticos de produção direcionados ao consumo em massa, a capacidade da arte para expressar um modo convergente de conceber seu papel social torna-se, segundo a citação de Gablik feita por Fox, enfraquecida (Fox, 1984). A crítica de Gablik não poupa o artista, e denuncia a ambiguidade da postura deste que, simultaneamente, se opõe à ideologia do capitalismo e não resiste ao seu avanço. Pode-se atualizar a crítica com uma reflexão sobre a dependência crescente por recursos tecnológicos para produção artística que tem produzido um quadro de valorização de formatos e formas artísticas como se estes fossem isentos de dimensão moral e, consequentemente, de motivações conservadoras.

Em Brasília, as intervenções em espaços públicos, sobretudo as obras não comissionadas que marcam a paisagem desde a década de 1980, Na abordagem de Fox, que contrapõe o ideal de universalidade dos princípios modernistas ao pluralismo da década de 1980, confrontam o ideal de universalidade dos princípios modernistas com a subversão do discurso moderno oficial que previu a integração das artes. Assim, situações cotidianas tornaram-se temas para

14 Harold Rosenberg não usa a palavra “curador”, mas sim a expressão “exhibition director”.

15 Nesse sentido, cita o crítico Robert Hughes, em sua apreciação do “fim do modernismo” no momento em que as artes deixaram de atuar com a urgência por mudanças que as caracterizaram no início do século vinte. *The Shock of the New*. New York: Knopf, 1981, p. 375.

murais que, na década de 1980, eram executados apesar da repressão policial. No cenário moderno, de linhas puras e formas geométricas em que predomina a recusa do ornamento, confrontam-se sentimentos e episódios da vida real, executados com gestos livres e cores sujas. O espaço público, o cenário protegido pelas leis de tombamento do patrimônio, se configura no confronto entre o planejado e o imprevisível.

Diante da irrestrita abertura para o pluralismo, qualquer pessoa pode ser curador do que se apresenta ao seu olhar enquanto caminha, desprestensiosamente, no espaço urbano. Em sentido inverso às décollages, que recompõem e aprisionam fragmentos do universo caótico das imagens prontas, o caminhar pela cidade torna o indivíduo livre para perceber a sobreposição, e a justaposição, de camadas de imagens nos muros. O que se vê no trabalho do Jardim Miriam Arte Clube (JAMAC) (Nador, 2024) é exemplo da dimensão política que o processo de sobreposição pode ter, mesmo quando seu efeito visual parece ser decorativo. No lugar de ver a imagem impressa como ready made, extraída arbitrariamente do mundo das coisas comuns, qualifica-se esse mesmo mundo como obra em processo ou como organismo vivo, que desdenha os rigorosos processos institucionais de reconhecimento do valor artístico e, também, de tombamento. Consequentemente, ao certificar-se de que no vasto horizonte de possibilidades que o espaço urbano oferece é possível distinguir e relacionar conjuntos de proposições estéticas ou ideológicas convergentes, conclui-se que a antiga tarefa de aplicar um critério único para identificar os objetos da história da arte segundo qualquer roteiro pode, afinal, ser obsoleto.

Pictorialismo in muros

Entre as obras em espaços públicos de Brasília encontram-se murais pintados à mão. É necessário enfatizar a execução manual que produz a qualidade pictórica que se diferencia da de outras pinturas sobre muros. Algumas dessas pinturas não são assinadas e para identificar seus autores é necessário distinguir recorrências, de traços, preferências cromáticas ou tratamento da superfície. Recorre-se, portanto, à antiga noção de estilo, a mesma que Meyer Schapiro¹⁶ considerou, no passado, essencial ao trabalho do historiador da arte. Assim, parte-se da identificação de qualidades plásticas reiteradas em obras distintas e dispersas. O olhar identifica traços, efeitos pictóricos, sobreposições de massas de cor, transparências e opacidades que definem volumes e profundidade, modos de estruturar as figuras, tratamento das superfícies, texturas, brilho e intensidade da cor, qualidades físico-químicas dos materiais, efeitos que se obtém com misturas de cores que ocultam o contorno das formas, e as ambiguidades espaciais que tudo isso produz. Com um

¹⁶ Trata-se da frase “To the historian of art, style is an object of investigation.”, citada como epígrafe (Elsner, 2003, p. 98).

amplo elenco de referências extraídas da história da arte, articulam-se no olhar do artista e no de seu contraponto, o do observador que vê suas obras, articula referências: Matisse, Volpi, Cicero Dias, Dufy, Djanira, Appel...

Para aproximar, pelo estilo, um grupo disperso de murais, parte-se de um princípio aparentemente paradoxal. Situado entre várias tendências que marcaram a história da arte hegemônica no século XX, não se pode deixar de ver a desmistificação da originalidade e do conceito de estilo que lhe é contingente como produto da constatação tardia, embora imprescindível, de uma realidade que por muito tempo esteve encoberta por discursos de exaltação dos atributos do artista enquanto autor de obras únicas. Afinal, o que seria a originalidade quando a apropriação de referências artísticas e, mais tarde, de fragmentos do mundo industrializado haviam penetrado no campo da arte? Ainda que as noções de originalidade e de estilo que a essa é vinculado tenham se tornado coisa do passado a partir da década de 1980, considerá-la um aspecto agregador de pinturas cujas autorias se pretende investigar é pertinente em uma abordagem que se coloca no campo da história da arte. Parte-se, portanto, da observação de pinturas que surgem espontaneamente, sem molduras institucionais, em espaços públicos.

A identificação do autor é associada com ironia no texto de Jas Elsner ao reconhecimento de marcas de nascença, como se houvesse traços da obra por meio dos quais se reconhece uma paternidade. Desse modo, para reconhecer no modo de ser da obra a recorrência de um ato criador, Elsner prescreve o papel da empatia que é despertada pelo reconhecimento das qualidades tácteis do objeto, como são as que caracterizam uma obra pictórica.

Esse autor defende uma história da arte com foco na noção de estilo, razão pela qual seu texto se inicia com a epígrafe de Schapiro. Contudo, distingue o uso do conceito sem vinculá-lo a uma historiografia da arte de abordagem evolucionista ou a um “discurso moralizante fortemente retórico” (ELSNER, 2003, p. 101) que ignora a importância de fatores históricos, políticos, estéticos e sociais para a configuração de uma situação complexa. Consequentemente, a diferenciação de estilos pode sinalizar uma mudança de percepção, mas não necessariamente uma separação em posições hierárquicas, conforme a posição de cada um em uma linha evolutiva. Seria possível transpor essa crítica para a análise da arte em espaços públicos na atualidade?

Na entrada do século XXI, viu-se uma grande mudança no espaço ocupado pelo que antes se denominava, pejorativamente, arte de rua. Nas páginas de revistas de decoração de interiores via-se fotografias de grafites encomendados para as paredes internas de residências. Nos ambientes havia painéis encomendados aos grafiteiros, combinados com obras de arte e objetos diversos. Além de tema de grandes exposições em espaços institucionais, os grafites e seus autores

passaram a ser incorporados, como referência, ao universo cultural urbano¹⁷, e tomados muitas vezes como inspiração para obras de arte e, também, de design.

Antes da integração do grafite ao mercado de arte, houve artistas que, na década de 1980, saíram de seus ateliês e dos espaços institucionalizados para fazer arte de rua. Entre esses, destaca-se Alex Vallauri que, conforme texto de Maurício Villaça, pertenceu ao “surto de românticos poetas pichadores que usam como suporte os muros da cidade [de São Paulo]” (Villaça, 1985, p. 218). A opção por estêncil de papelão para pintar imagens com spray favorecia uma execução rápida, bem como o impacto gráfico das formas recortadas e impressas. Como se fossem serigrafias sem as coerções das margens de uma folha de papel, Vallauri imprimia seus pictogramas, elementos de um código urbano, sobre os muros da cidade. As figuras migraram para camisetas e, transferidas para adesivos em vinil, cobrindo objetos que se dispersaram nos itinerários da vida comum. A noção de suporte e as possibilidades de circulação da obra são ampliadas, e os pictogramas dispersos tornam-se elementos de incontáveis narrativas na paisagem urbana. Basta imaginar um desses adesivos colados ao capacete de um motoqueiro ou ao carrinho de um vendedor ambulante.

A arte de rua no espaço tombado: o quiosque de Aldenice

A área de Brasília protegida pela legislação para preservação de patrimônio histórico tem contornos definidos¹⁸. No centro desta área encontra-se o Plano Piloto, no qual há um núcleo, na Asa Sul, que foi construído ainda nos primórdios da ocupação da cidade. Ali encontra-se alguns blocos de apartamentos residenciais projetados por Oscar Niemeyer¹⁹. Na Superquadra Sul 106, a SQS 106, encontram-se, além dos blocos residenciais, equipamentos previstos no projeto de Lucio Costa para a composição de uma Superquadra: escolas e instalações para “esporte e recreio e demais equipamentos de interesse comunitário”²⁰. Entre os elementos que compõem o mobiliário urbano da SQS 106 encontra-se o quiosque de Aldenice (Figura 1).

17 Conforme noticiado no jornal O Estado de São Paulo em 11/12/2025, no contexto da Saison France-Brésil 2025, que celebra 200 anos de relações diplomáticas entre os países, a cônsul-geral Alexandra Mias entregou à dupla Os Gêmeos a insígnia de Chevalier des Arts et des Lettres, reconhecimento oficial do governo francês pelo impacto dos artistas na cena contemporânea e urbana, dentro e fora do Brasil. A ordem, concedida pelo Ministério da Cultura da França, celebra personalidades cuja trajetória deixa marca duradoura na criação artística ou na difusão cultural internacional. Disponível em: https://www.estadao.com.br/cultura/alice-ferraz/os-gemeos-sao-reconhecidos-pelo-governo-frances-mostram-que-grafite-pode-estar-nas-ruas-e-museus/?srstid=AfmBOorK_Sf-VEYzepYru7yyuxfyBEvd5DB3W7na5JNxDW24YMtOIU5-.

18 Conforme a Portaria N. 68, de 15 de fevereiro de 2012, do IPHAN/MinC.

19 Conferir Ferreira; Gorovitz, 2020.

20 Conforme recomendação para complementação e preservação do Plano Piloto prevista no documento: COSTA, Lucio. Brasília Revisitada, 1985/87, Anexo I do Decreto N. 10.829/1987 do GDF e da Portaria N. 314/1992 do IPHAN.



Figura 1. Quiosque de Aldenice, SQS 106, Brasília, DF. Registro em 29/11/2025. Foto da autora.

Conforme a cartilha *Superquadra de Brasília preservando um lugar de viver*, publicada pela Superintendência do Iphan no Distrito Federal (Reis; Ribeiro; Pinto, 2015, p. 88), os quiosques

surgem para cumprir um papel social importante, posto que prestam à população serviços de grande utilidade, mas que hoje são pouco valorizados economicamente. São serviços de pequeno porte e de caráter comunitário que envolvem: sapateiros, maleiros, costureiras, chaveiros, relojoeiros, pequenas lanchonetes, venda de produtos artesanais, flores etc. É possível imaginar o cotidiano de uma superquadra sem a presença de tais serviços?

O quiosque de Aldenice se incorpora, harmoniosamente, ao seu entorno nobre, instalado nas proximidades do primeiro bloco de apartamentos inaugurado pelo



Figura 2. Face Norte do Quiosque da Aldenice, SQS 106, Brasília, DF. Registro em 29/11/2025. Foto da autora.

Presidente Juscelino Kubitschek em 20 de junho de 1959²¹ (Figura 5). Sua aparência é semelhante à da casa de força²², um equipamento permanente, retangular, revestido de ladrilhos brancos como eram muitas das obras edificadas nos primeiros anos de Brasília, ainda que de dimensões menores. Enquanto a integração da casa de força à paisagem é consequência de um revestimento neutro e austero, o quiosque da costureira Aldenice pertence à paisagem bucólica, humana, da superquadra. Como previu Lucio Costa, a escala bucólica é um dos parâmetros para a preservação do Plano Piloto, e se caracteriza pela ocupação do espaço com equipamentos de pequeno porte e utilidade pública.

21 Ver: <https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/w/sqs-106-recebe-placas-que-destacam-marcos-historicos-de-brasilia-e-aproximam-moradores-da-memoria-da-capital>. Trata-se do Bloco D da SQS 106.

22 Casa de força é uma central de energia/subestação que abriga equipamentos elétricos para receber, transformar, administrar e distribuir energia elétrica em uma Superquadra.



Figura 3. Face Norte do Quiosque da Aldenice, SQS 106, Brasília, DF. Registro em 29/11/2025. Foto: Vicente Martinez.

O quiosque é envolvido por jardins floridos, ou dois. Além do jardim real, com plantas de pequeno porte que florescem em pleno sol, há o jardim da pintura que recobre as paredes externas do quiosque. Desse modo, há um jogo espacial dinâmico, entre paredes e entorno do quiosque, um jardim que se desdobra em outro. Para diferenciar cada uma das paredes externas cobertas com pinturas, estas serão identificadas conforme a orientação dos pontos cardeais. Uma visão geral de todas as faces é possível somente quando o quiosque não está aberto, em funcionamento. Porta aberta e janelas que se transformam em coberturas que protegem clientes do sol e da chuva são também suportes para pinturas, como quadros complementares e não subordinados à composição total.

Ao entrar na SQS 106, a primeira face do quiosque que se vê é voltada para o Norte (Figura 2). A composição se divide em três áreas: uma à esquerda, definida



Figura 4. Faces Norte e Oeste do Quiosque da Aldenice, SQS 106, Brasília, DF. Registro em 29/11/2025. Foto da autora.

pela porta do quiosque, e duas à direita. Representa a fachada de uma residência, com um telhado inclinado e um jardim frontal. À direita, na parte superior, dois moradores em atividades independentes podem ser vistos através de uma janela (Figura 3). No centro do enquadramento, uma figura de longos cabelos pretos, vestindo uma blusa estampada, retira um livro de uma estante. À esquerda dessa, outra figura com blusa colorida e cabelos curtos, parcialmente encoberta por uma persiana, observa o jardim e, mais além, a chegada dos clientes para o quiosque. A persiana aberta se assemelha a um ripado horizontal que permite ao personagem ver sem ser visto, como se estivesse por trás um muxarabi, e define um retângulo menor, com a qual se obtém profundidade espacial. Abaixo da janela, uma planta folhas longas semelhante às da espada de São Jorge cresce em movimentos ondulantes. A sobreposição das folhas produz um tipo



Figura 5. Face Oeste do Quiosque da Aldenice, SQS 106, Brasília, DF. Registro em 29/11/2025. Foto da autora.
Ao fundo, vê-se o bloco D.

de sustentação delicada para a cena emoldurada pela janela. Quando o quiosque está aberto, essas folhas verticais ondulantes direcionam o olhar para Aldenice em suas atividades laborais. Indicam, sem palavras, que é naquele retângulo superior que se entra em contato com a ocupante do quiosque. A cena emoldurada pela janela representa um ambiente doméstico simples, cujo único item de mobiliário é uma estante abarrotada de livros. Seria esse espaço a representação de um ideal de acolhimento associado ao modo com o qual a costureira atende os clientes? Rodeada de jardins que crescem livremente, como os quintais imunes às coerções de projetos paisagísticos, a cena parece distanciar o cliente da artificialidade imposta pela formalidade na vida cotidiana. À esquerda, pintada sobre a porta de entrada do quiosque, vê-se uma bananeira que ocupa mais de



Figura 6. Face Oeste do Quiosque da Aldenice, SQS 106, Brasília, DF. Registro em 17/10/2025. Foto da autora.
Na imagem, vê-se o quiosque em funcionamento.

um terço da área da parede, com folhas exuberantes e sem frutos.

Caminhando um pouco mais, em direção ao interior da superquadra, vê-se a fachada Oeste do quiosque (Figuras 4, 5 e 6), com o letreiro que ostenta a identificação de Aldenice. A composição se divide, mais uma vez, em três partes. Na metade inferior, com formas de colorido intenso, há uma cena com animais brincando em um jardim com grandes vasos de plantas. Há gatos, cachorros e pássaros. A acumulação e a sobreposição de várias figuras no espaço sem perspectiva, com os vasos apoiados sobre a linha do chão, produz certo caos espacial. Na extremidade esquerda, em primeiro plano, a cabeça de um gato branco é representada com elementos que aludem à atividade da costureira: seus olhos são dois grandes botões pretos e o contorno interno de seu rosto é marcado por uma linha vermelha tracejada como se fosse o alinhavo de um animal de pano. À sua direita, pássaros voam livres e



Figura 7. Detalhe da Face Oeste do Quiosque da Aldenice, SQS 106, Brasília, DF. Registro em 29/11/2025. Foto da autora.

enquanto um gato caminha em sua direção. No centro, um grande cachorro preto está sentado, acompanhado de outro, à sua direita, com pelo mais claro que olha para o alvoroço de pássaros e gatos. Outro gato, na extremidade direita, parece caminhar sobre duas patas em direção ao jardim ao sul do quiosque, saindo da cena. No lado direito da faixa inferior, as plantas têm um colorido intenso, vibrante, o que contribui para que o retângulo superior, o letreiro do quiosque (Figura 7), tenha maior destaque. No fundo da paisagem com animais e vasos com plantas, a retomada de tons de azul semelhantes aos que estão no fundo da face Norte contribui para a continuidade entre ambas.

Na metade superior, à direita, a mesma cor do rosto do gato em primeiro plano é utilizada para destacar o nome da Costureira Aldenice, no letreiro (Figura 7). Abaixo do nome, a palavra “costureira” em letras maiores, em amarelo, contrasta



Figura 8. Faces Sul e Leste do Quiosque da Aldenice, SQS 106, Brasília, DF. Registro em 17/10/2025. Foto da autora.

com o fundo em um tom de vermelho terroso, que parece próximo do que foi utilizado na fachada do bloco residencial que se vê ao fundo do quiosque (Figura 5). Os contornos internos de cada letra são ressaltados por uma linha tracejada, semelhante à que se vê na cabeça do gato com olhos de botão, reforçando mais uma vez a associação entre a imagem e a atividade a que esta se refere, sua função indicial. Ao lado esquerdo do letreiro, na janela que se abre para tornar-se marquise quando o quiosque está em funcionamento, uma paisagem é composta em três faixas. Na faixa inferior, em primeiro plano, três agaves de folhas pontudas ocupam quase a metade do espaço. Acima de cada um desses, três ipês floridos, branco, amarelo e rosa, estão plantados em três morros separados, de cobertura verde, em uma composição que, destoando da liberdade com que os espaços são representados nas pinturas do quiosque, talvez não tenha sido executada pelo



Figura 9. Faces Sul e Leste do Quiosque da Aldenice, SQS 106, Brasília, DF. Detalhe. Registro em 29/11/2025.

Foto da autora.

mesmo autor. No fundo, o céu é azul e, atrás do ipê no centro da imagem, pode-se ver a lua. Essa paisagem é o segmento mais deslocado do conjunto, e transforma o retângulo da janela em elemento decorativo.

Contornando a lateral direita da face Oeste, seguindo o caminho indicado pelo gato, vêem-se as faces Sul e Leste (Figuras 8 e 9), que melhor representam a integração do quiosque com a escala bucólica dos espaços de convivência da superquadra. Sem porta ou janelas, essas faces são contornadas por plantas variadas, que estão dentro e fora da pintura. Como continuação do jardim-quintal para o quiosque, as plantas pintadas são semelhantes às que crescem na terra. A integração feliz, entre obra da natureza e obra humana, caracteriza a relação do quiosque com a paisagem natural, como um dos elementos que surgem espontaneamente. Quem poderia ousar dizer que não nasceu neste lugar? Suas



Figura 10. Painel policromado na parede lateral do Bloco A da CLS 307, Brasília, DF. Dimensões indeterminadas.
Registro em 15/06/2025. Foto da autora.

raízes estão fincadas na terra como as das árvores e plantas ao seu redor. Assim como nas pinturas, as íris plantadas no quintal do quiosque também florescem. Uma natureza exuberante, com grandes antúrios sobre a face Sul e forrações de samambaias e bromélias plantadas no chão. Alguns cilindros de cimento cobertos de amarelo demarcam a área do quintal do quiosque de Aldenice.

As pinturas nas paredes externas do quiosque são realizadas com gestos expressionistas, em cores puras que, quando sobrepostas, produzem profundidade espacial sem recorrer à perspectiva linear. No universo das pinturas de rua, esse trabalho pode parecer deslocado quando comparado às imagens executadas com spray, estêncil ou pixe. A composição é unificada com recursos pictóricos: a relação entre tonalidades e a direção das pinceladas e as variações de consistência da tinta. Em termos figurativos, as aberturas de uma



Figura 11. Construção nos fundos da CLS 106, Brasília, DF. Painel policromado. Dimensões indeterminadas.

Registro em 17/10/2025. Foto da autora

construção cujas paredes externas se assemelham às de uma habitação pequena, proporcionando ao quiosque de Aldenice o valor do vernacular, do familiar, do aconchegante, do lugar em que se pode conversar sem pressa e apreciar as boas experiências no espaço urbano que, com desvios do roteiro oficial de visitação dos pontos turísticos da cidade tombada, proporciona ao cidadão distraído, longe da estratificação dos setores planejados, a volta ao tempo das costureiras de bairro que informa o autor da obra: Delei.

A solução empregada na pintura do quiosque é semelhante à de outra, que se encontra a menos de um quilômetro dali. Trata-se da lateral do Bloco A da CLS 307 (Figura 10), onde funciona a Casa Ieda Santos Delgado, Sede do Movimento



Figura 12. Construção nos fundos da CLS 106, Brasília, DF. Dimensões indeterminadas. Registro em 17/10/2025. Foto da autora. Verso da pintura.

de Mulheres Olga Benário em Brasília²³. Nessa pintura, a indicação da função do imóvel, local de acolhimento e proteção para mulheres, é explícita e as personagens são colocadas em um ambiente doméstico. Além da semelhança no modo de identificar as atividades realizadas no imóvel, as qualidades pictóricas do mural da CLS 307 são semelhantes às do quiosque.

A similaridade no tratamento figurativo e pictórico aproxima as duas obras e ainda que não seja comprovado que compartilham a mesma autoria, têm um estilo comum. Embora o mural da CLS 307 tenha uma narrativa mais complexa, e recorra a certo ilusionismo para prolongar na calçada a representação de uma cama, item importante para a caracterização do espaço em que o acolhimento de mulheres

23 Sobre esse mural, ver Martinez, 2025.



Figura 13. Construção de alvenaria anexa à Castália Padaria e Café, CLS 304, bloco B, Brasília, DF. Painel policromado de dimensões indeterminadas. Registro em 27/06/2025. Foto da autora

implica na oferta de condições de repouso, a composição e o tratamento da superfície parecem ter sido realizados pelo mesmo autor das pinturas do quiosque.

Da SQS 106, ao caminhar no sentido da quadra de comércio local, encontra-se outra pintura sobre uma estrutura que guarda equipamentos de uma das lojas (Figura 11). Essa pintura não se parece com a do quiosque, tendo em vista o valor

que atribui ao contorno linear das figuras, a estrutura da composição e a ênfase na bidimensionalidade das formas. No verso da parede pintada encontra-se a identificação de autoria (Figura 12), esperanz4a, que no instagram é associada a outra, pintura (Figura 13), realizada em uma construção semelhante, nos fundos da Castália Padaria e Café, na CLS 305, analisada em outro texto (Martinez, 2025) como um trabalho de autor anônimo. Há outros exemplos dispersos nos arredores da SQS 106, todos com similaridades na preferência pelo pincel como instrumento de ação pictórica. Diferentemente dos pictogramas de Alex Vallauri, essas pinturas narrativas pertencem a uma longa tradição pictórica.

Em vez de conclusão

Cabe perguntar, por fim, se o quiosque de Aldenice será preservado para futuras gerações como representante da ocupação em escala bucólica, prevista por Lucio Costa para as áreas entre as edificações planejadas do Plano Piloto. Situado no centro de uma superquadra de valor histórico, é integrado ao cotidiano da comunidade de moradores. Pode-se argumentar que o tombamento segue preceitos da Carta de Atenas e que esta prevê que “nem tudo o que é passado tem por definição direito à perenidade”²⁴.

Talvez o quiosque de Aldenice seja a melhor resposta à pergunta feita em 1959 por Meyer Schapiro quando defendia a necessidade de manter, diante dos planos para Brasília, um “espírito um tanto crítico e experimental”: “É possível outra espécie de ordem, ou é forçoso que a ordem seja tão ordeira quanto supomos?”²⁵

Referências

AGÊNCIA BRASÍLIA. **SQS 106 recebe placas que destacam marcos históricos de Brasília e aproximam moradores da memória da capital.** Disponível em: <https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/w/sqs-106-recebe-placas-que-destacam-marcos-historicos-de-brasilia-e-aproximam-moradores-da-memoria-da-capital>. Acesso em: 29 dez. 2025.

BACCILE, Claudia Vasconcelos. **Graffiti:** interações sociais através da semiótica visual. 2017. 153 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: <http://repositorio2.unb.br/handle/10482/23511>. Acesso em: 29 dez. 2025.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Portaria IPHAN nº 68, de 15 de fevereiro de 2012.** Define os limites do conjunto urbanístico de Brasília. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 16 fev. 2012.

24 Publicada pela Assembléia do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, em novembro de 1933, p. 25.

25 Da intervenção de Meyer Schapiro nos debates da Sessão Artes Plásticas do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (Lobo; Segre, 2009, p. 97).

CONGRESSO Internacional de Arquitetura Moderna. **Carta de Atenas**. Atenas, nov. 1933.

COSTA, Lúcio. **Brasília Revisitada**. 1985/87. Anexo I do Decreto nº 10.829/1987 do GDF e da Portaria nº 314/1992 do IPHAN.

DISTRITO FEDERAL. **Lei Distrital nº 2.365, de 4 de maio de 1999**. Dispõe sobre a inclusão de obras de arte nas edificações de uso público ou coletivo no Distrito Federal. Diário Oficial do Distrito Federal, Brasília, DF, 5 maio 1999.

ELSNER, Jas. Style. In: NELSON, Robert S.; SHIFF, Richard. **Critical Terms for Art History**. 2. ed. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2003. p. 98-109.

ERNESTO Cafés Especiais. Disponível em: <http://ernestocafes especiais.com.br>. Acesso em: 29 dez. 2025.

FERRAZ, Alice. Os Gêmeos são reconhecidos pelo governo francês, mostram que grafite pode estar nas ruas e museus. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 11 dez. 2025. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultural/alice-ferraz/os-gemeos-sao-reconhecidos-pelo-governo-frances-mostram-que-grafite-pode-estar-nas-ruas-e-museus/>. Acesso em: 29 dez. 2025.

FERREIRA, Marcílio Mendes; GOROVITZ, Mateus. **A invenção da Superquadra**. 2. ed. Brasília: IPHAN, 2020. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/ainvencaodasuperquadra2aed.pdf>. Acesso em: 29 dez. 2025.

FOX, Howard N. **Avant-garde in the eighties**. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1987. Catálogo de exposição.

GABLIK, Suzi. **Has Modernism Failed?** New York: Thames and Hudson, 1984.

GONZALEZ-TORRES, Felix. **Untitled**. 1991. Disponível em: <https://publicdelivery.org/gonzalez-torres-beds/>. Acesso em: 29 dez. 2025.

GURULINO. Disponível em: <https://gurulino.com.br/>. Acesso em: 29 dez. 2025.

HUGHES, Robert. **The Shock of the New**. New York: Knopf, 1981.

JAAR, Alfredo. **A logo for America**. 1987. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/33149>. Acesso em: 29 dez. 2025.

KRAUSS, Rosalind. **Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**. Cambridge: MIT Press, 1986.

LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto (Coord.). **Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (1959)** - Cidade nova: síntese das artes. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009.

MALRAUX, André. Discurso proferido em visita à Brasília. **Revista Brasília**, Brasília, ago. 1959. Disponível em: <https://www.arquivopublico.df.gov.br/documents/8650635/10162312/NOV-D-4-2-Z-0001-32d.pdf>. Acesso em: 29 dez. 2025.

MARTINEZ, Elisa de Souza. Ex-cultura. **Revista VIS**, Brasília, v. 6, n. 1, p. 124-136, jan./jul. 2007.

MARTINEZ, Elisa de Souza. Reminiscências e desaprendizado, com João Evangelista. **Arte & Crítica**, Brasília, ano XXIII, n. 75, p. 100-128, set. 2025. Disponível em: <https://abca.art.br/wp-content/uploads/2025/09/Edicao-75-Elisa-Martinez.pdf>. Acesso em: 29 dez. 2025.

NADOR, Mônica. **Paredes pinturas**. São Paulo: Autoria Compartilhada, 2024.

PERAZA, Nilda; TUCKER, Marcia; CONWILL, Kinshassa. Director's Introduction. In: CRAIGHEAD, Linda (Coord.). **The Decade Show: frameworks of identity in the 1980s**. New York: Museum of Contemporary Hispanic Art; The New Museum of Contemporary Art; The Studio Museum in Harlem, 1990. p. 9-16.

REIS, Carlos Madson; RIBEIRO, Sandra Bernardes; PINTO, Francisco Ricardo Costa (Org.). **Superquadra de Brasília: preservando um lugar de viver**. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Superintendência do Iphan no Distrito Federal, 2015. Disponível em: <https://bibliotecadigital.iphan.gov.br/items/7d4971ae-a429-440d-8921-ac10d029f137>. Acesso em: 29 dez. 2025.

ROSENBERG, Harold. **The Tradition of the New**. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1986.

VILLAÇA, Mauricio. Alex Vallauri. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **18ª Bienal de São Paulo**: Catálogo Geral. São Paulo: Fundação Bienal, 1985. p. 218

Elisa de Souza Martinez

Professora Colaboradora Sênior do Programa de Pós-Graduação Estudos Comparados sobre as Américas (PPGECsA/ELA/UnB). Bolsista de Produtividade em Pesquisa pelo CNPq (PQ2). Pós-doutorado na Amsterdam School for Cultural Analysis da Universiteit van Amsterdam (Países Baixos, 2011/2012). Doutora em Intersemiose na Literatura e nas Artes pelo Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Master in Fine Arts pelo Pratt Institute (New York, USA). Membro de diversas sociedades científicas.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3386594078244605>

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3018-1450>