

**ENTRE DISCURSO E OBJETO: ESTÉTICA COMO POLÍTICA  
NA RESSIGNIFICAÇÃO DE MONUMENTOS PÚBLICOS A  
PARTIR DA AÇÃO *ENSACAMENTO* (3NÓS3, 1979)****Gustavo Candido de Jesus Paris<sup>1</sup>**

**Resumo:** O presente artigo visa discutir a ressignificação de monumentos públicos através da arte a partir de uma análise da intervenção *Ensacamento* (1979), do coletivo paulista 3nós3. Para tanto, parte-se de uma breve contextualização que objetiva, de um lado, descrever o papel do monumento nas cidades capitalistas e, de outro, apresentar a origem do grupo como parte de um movimento nacional de retomada do espaço público no fim do regime militar. Como gênero artístico, a ação será analisada segundo as noções de *site-specificity*, abordadas pela autora Miwon Kwon, mostrando que a relação da poética com o *site* em sua dimensão discursiva é capaz de tensionar o lugar a partir de convergências com o discurso pré-existente no local, revelando memórias apagadas pela história hegemônica. De um discurso, a ação passa por um processo de rematerialização, hipótese defendida neste artigo na forma de criação de um novo objeto, produto da intervenção sobre o conjunto de estátuas, efêmero no espaço-tempo do acontecimento e permanente a partir do seu registro. Dessa leitura emerge a relação estética entre arte e política à luz da teoria de Jacques Rancière, com o objetivo de mostrar que a estátua ensacada se configura como uma promessa no processo de autonomia da experiência sensível. Por fim, destaca-se como a ressignificação dos monumentos públicos se manifesta nos diferentes atos da ação, mostrando que existe uma estética primeira nas estátuas, antes e depois da intervenção.

**Palavras-chave:** monumento público; *site-specificity*; estética.

**BETWEEN DISCOURSE AND OBJECT: AESTHETICS AS  
POLICY IN THE RESIGNIFICATION OF PUBLIC MONUMENTS  
IN THE ENSACAMENTO INTERVENTION (3NÓS3, 1979)**

**Abstract:** This paper aims to discuss the resignification of public monuments through art from the perspective of the intervention *Ensacamento* (1979), by collective 3nós3, from São Paulo/BR. It starts with a brief contextualization that, on the one hand, describes the role of the monument in capitalist cities and, on the other hand, presents the origin of the group as part of a Brazilian resumption of public space at the end of the military regime. As an artistic genre, the intervention will be carried out according to *site-specificity*, approached by the author Miwon Kwon, showing the relationship of the poetics with the site in its discursive dimension being capable of starting from convergences with the pre-existing discourse in the place, revealing memories erased by the hegemonic history. From the discourse the action goes through a process of rematerialization, a hypothesis defended in this article in the form of the creation of a new object product of the intervention of statues on the set, ephemeral in the space-time of the action and perpetual from its registration. In this way, the aesthetic relationship between art and politics arises in the light of Jacques Rancière's theory, to show that a bagged statue is configured as a promise in the process of sensory experience. Finally, it will highlight how the resignification of public monuments is manifested in the different actions, that there is a first aesthetic and after the intervention.

**Keywords:** public monuments; *site-specificity*; aesthetics.

1 Mestrando do Programa de Pós-Graduação/Mestrado Profissional em Artes (PPGArtes) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP), na linha de pesquisa Modos de Conhecimento e Processos Criativos em Artes. E-mail: gustavocjparis@gmail.com

## INTRODUÇÃO

Com frequência proferido, o discurso sobre toda história escrita ser uma história das lutas de classes<sup>2</sup> figura como lente eficaz para interpretar os eventos da sociedade e, por extensão, da cidade contemporânea. Afinal, é dessa relação conflituosa que emergem os fenômenos sociais e sua territorialização. A realidade material produzida pelo trabalho humano é também fruto do acúmulo desses processos históricos e se encontra nas formas de produção da cidade capitalista<sup>3</sup>. O espaço urbano, palco e objeto das disputas entre classes sociais, se configura segundo tal lógica, marcando lugares na geografia, onde alguns poucos detêm e exercem o poder sobre outros tantos que se encontram como reféns da exploração e opressão. Neste contexto, brevemente explanado, há uma história hegemônica; esta, contada inclusive através da construção das cidades, se caracteriza pela glorificação de certas figuras e pela consequente omissão de outras memórias existentes, guardadas em suas estruturas. Contudo, elas permaneçam lá, para além do imanente.

Elemento-chave dessa construção de memórias, o monumento público figura, a priori, como ferramenta no processo de dominação, uma vez que é erguido no espaço público como símbolo de uma narrativa histórica oficial em detrimento de outras. Por este motivo, esses conjuntos tensionam em seu entorno diversas atitudes possíveis, das quais destacam-se aqui duas: a primeira, afeita aos grupos sociais dominantes, que encontra na institucionalidade as possibilidades de desenvolvimento e se manifesta através da imposição da memória daqueles que por ela são representados; a segunda atitude possível, relacionada com a parcela da sociedade que não é plenamente contemplada pelo Estado, se caracteriza pela resistência e opera formas variadas de resignificação dos territórios em disputa. Deixando de lado a pretensão de uma leitura aprofundada sobre a postura

---

2 O trecho refere-se ao início do *Manifesto do Partido Comunista*, escrito por Marx e Engels e publicado em 1848. A esse respeito, Engels esclarece em uma nota à edição inglesa, já em 1888, que as sociedades rurais pré-históricas não eram estratificadas, mas organizadas em torno da propriedade comum da terra, algo ainda não descoberto no ano de publicação da primeira edição do manifesto. De qualquer forma, trata-se aqui de resgatar brevemente uma abordagem do materialismo histórico dialético no que tange a organização da sociedade em torno dos meios de produção, processo que se estabelece inclusive nas formas de produção da cidade capitalista, da sua origem aos dias de hoje.

3 Em *O direito à cidade* (1968), o filósofo marxista Henry Lefebvre explica que o espaço da cidade industrializada (o que, para o autor, o configura como um espaço efetivamente urbano) traduz na sua espacialidade os conflitos em torno do trabalho e do capital, estabelecendo territórios que refletem materialmente as relações de poder a partir de práticas socioespaciais (LEFEBVRE, 1968).

impositiva – sem, no entanto, ignorar a importância do debate – este artigo lança o olhar sobre a resistência e seu potencial de ressignificação de monumentos públicos a partir de uma forma específica de operação: a artística.

Para tanto, a chave da presente discussão será a intervenção urbana *Ensacamento*, do coletivo paulista 3nós3 (1979-1982), que se consistiu em uma ação direta sobre um conjunto de estátuas públicas na cidade de São Paulo (SP) no ano de 1979. Esta análise, enquanto gênero artístico, será feita à luz das ideias da autora Miwon Kwon a respeito de *site-specificity*, sob a justificativa de que o resultado desta forma de arte, ao estabelecer uma relação direta com o lugar concebido como discurso, é capaz de tencioná-lo, revelando dimensões históricas apagadas. Ainda, se apresentam considerações sobre a relação entre arte e política no cerne da ação, utilizando o aporte teórico de Jacques Rancière, do qual surge a hipótese de que um dos produtos da ação – as estátuas ensacadas –, na qualidade de um objeto-outro (ou na sua rematerialização), ao mesmo tempo, efêmero e permanente, se configura como uma *promessa* de autonomia da experiência sensível, a qual se dá, segundo o autor, sob o regime estético das artes. A análise dos ensacamentos sob essas duas perspectivas teóricas tem como objetivo compreender como se manifesta a operação de ressignificação do monumento público e refletir sobre os elementos que compõem sua articulação através dos três atos da ação.

## ENSACAMENTOS: ENTRE O SITE DISCURSIVO E A REMATERIALIZAÇÃO COMO PROMESSA

O Brasil dos fins da década de 1970 vivia um contexto peculiar no campo da política. Desgastado, o regime militar encontrava-se no que a cientista social Maria D’Alva Kinzo (2001, p. 4) chama de primeira fase do processo de democratização do país<sup>4</sup>, marcado sobretudo pela revogação do Ato Institucional nº 5, o mais intolerante dos decretos de toda a ditadura. Em paralelo, a sociedade civil passava a reocupar as ruas para reivindicar seus direitos, representada, no campo da militância política, pelos movimentos sociais e

<sup>4</sup> Como forma de análise, Maria d’Alva Kinzo divide o longo processo de democratização no Brasil em três fases. A primeira, de 1974 a 1982, em que a dinâmica política de transição estava sob total controle dos militares, na qual se insere a atuação do 3nós3, é marcada pela ascensão do general Ernesto Geisel no ano de 1974 e seu projeto de distensão gradual e segura e pela revogação do Ato Institucional nº 5, em 1978. As duas fases que seguiram foram de 1982 a 1985, com políticos civis desempenhando papel importante na política e de 1985 a 1989, quando finalmente os militares deixaram de deter o papel principal (KINZO, 2001, p. 4).

operários, os quais davam mostras, segundo Marcos Napolitano (2011, p. 7), de grande potência crítica no que tange ao autoritarismo implantado a partir do golpe de 1964. Na esfera das artes, segundo afirma Paulo Reis, o movimento não foi diferente. O autor aponta ser sintomático desse momento de transição para uma democracia ainda incerta, o surgimento de propostas artísticas que utilizavam a cidade como principal suporte (REIS, 2009, p. 5). Tratava-se da retomada do espaço público pela sociedade civil inclusive na perspectiva da arte.

Surgido neste contexto – e concomitantemente a outros grupos de arte urbana –, o coletivo 3nós3 atuava segundo propostas de afastamento em relação ao circuito oficial das artes que, representado pelas instituições materiais e imateriais e os agentes que o constituem, se configura historicamente pela institucionalidade e a lógica do capital (RAMIRO, 2004, p. 1). O trio, formado pelos artistas visuais Mario Ramiro (1957), Hudinilson Urbano Jr. (1957 – 2013) e Rafael França (1957 – 1991), foi responsável por um total de dezoito intervenções urbanas localizadas, sobretudo, na cidade de São Paulo, entre os anos de 1979 e 1982.

*Ensacamento*, realizada no dia 27 de abril de 1979, foi a ação inaugural do 3nós3, uma operação que agregava três atos distintos. O primeiro, que aconteceu entre meia noite e cinco da manhã daquele dia, consistiu em cobrir com sacos de lixo preto a cabeça de 68 estátuas públicas na cidade de São Paulo. Pela manhã, o segundo momento da ação se deu como ato performático: cada um dos integrantes telefonou para três jornais simulando serem vizinhos indignados com o suposto ato de vandalismo. A parte três da ação aconteceu em “parceria” com a mídia, uma vez que a veiculação espontânea das notícias, tomada como parte da obra, também assumiu um duplo papel para os ensacamentos, quais sejam, o de registro e, também, de multiplicação da circulação e recepção do trabalho<sup>5</sup>.

Em seus três atos, *Ensacamento* incorpora um repertório híbrido, que vai da inserção de objetos sobre o espaço urbano à utilização da mídia, ambas as ações articuladas pelo ato teatral dos telefonemas. Este conjunto de operações que estrutura a ação possibilita uma gama de reflexões e permite emergir outras perspectivas sobre o espaço do cotidiano

<sup>5</sup> A descrição completa dessa e demais ações do grupo pode ser encontrada na dissertação de mestrado *O que está dentro fica, o que está fora se expande – 3nós3 – coletivo de arte no Brasil* (NICHELLE, 2010).

– processo que se aproxima da ideia de *interversões*<sup>6</sup>. Desse modo, os ensacamentos induzem à resignificação do elemento no qual se presta a intervir – o monumento público – ao tensionar o lugar não só em suas dimensões físicas, mas também (e principalmente), discursivas<sup>7</sup>. Tal processo se faz presente em vários aspectos da ação, dos quais destacam-se, neste artigo, três.

O primeiro reside na relação entre o repertório de ação utilizado no ato inicial e o contexto em que se inseriu: ensacar uma estátua pública figurava como um gesto de alusão às práticas de tortura perpetradas pelo regime militar, o qual seguia em vigor. O segundo aspecto, interessante para este estudo, surge da forma perspicaz como o trio utilizou a mídia, cujo resultado não teve a finalidade de registro apenas, mas, como parte indissociável da ação, também assumiu como possibilidade a criação de novas narrativas sobre o trabalho, produzidas em conjunto com o próprio público. Sobre este fator, as notícias que surgiram como produto permitiram um efeito multiplicador de circulação e recepção do trabalho, extrapolando o espaço e o tempo nos quais a ação fora realizada. O terceiro, com um caráter direto no processo de construção de memórias, chama a atenção pelos moldes como as matérias foram escritas: em linhas gerais, levantavam a bandeira do patrimonialismo e demonizavam a suposta prática de vandalismo, excluindo a discussão acerca da violência praticada pelo estado autoritário, se configurando como documento histórico que revela, inclusive, parte de um papel desempenhado pela mídia no Brasil durante o regime militar.

Embora, o contexto da política de Estado do fim da década de 1970, tenha sido importante na retomada do espaço da cidade pela sociedade brasileira – no qual se insere o surgimento dos coletivos de arte urbana –, este não figura como fator único a impulsionar as ações artísticas do 3nós3 sobre o espaço público. Como parte da base formadora do grupo, pode-se concordar com Nichelle que as noções de *Earth Art* e *Arte Conceitual* se constituíram não só como influências, mas também como uma das justificativas para que o trio começasse a se reunir. A respeito dos encontros iniciais do 3nós3, a autora afirma:

6 Cunhado pelo próprio grupo, o termo refere-se às inversões de percepção induzidas pelas ações sobre o espaço público (NICHELLE, 2010. p. 100).

7 A relação entre o gesto dos artistas e o lugar enquanto discurso, que constitui parte do *Ensacamento* como trabalho artístico, será abordada mais adiante neste artigo segundo a noção de *site-specificity*.

Um dos objetivos desses encontros era conhecer os livros e catálogos sobre *Earth Art* e *Arte Conceitual* americana que Rafael França traduzia (...). Segundo Mario Ramiro, eles se interessavam pelos livros e catálogos que documentavam a ocupação de espaços não-convencionais da arte e apresentavam diferentes formas de intervenção na paisagem urbana ou no meio ambiente (NICHELLE, 2010. p. 102).

De fato, as práticas artísticas pós-minimalistas do fim da década de 1960, as quais buscavam extravasar os limites do cubo branco, constituíram um forte apelo à arte que seguia pelo questionamento da crítica institucional, da qual o 3nós3 se aproximava segundo suas próprias intenções<sup>8</sup>. Em *Um lugar depois do outro: anotações sobre site-specificity* (2008), a autora Miwon Kwon explica como a arte *site-specific* encontrava na relação com um “espaço real” – ou seja, o da paisagem e do cotidiano em contraponto ao espaço estéril da galeria – uma possibilidade de rompimento com a ideologia estrutural do campo da arte. Traçando uma espécie de genealogia do *site-specific*, Kwon lança luz sobre as transformações na própria ideia de *site*, o qual, num primeiro momento, está vinculado à especificidade do lugar físico e sua unidade seria inseparável do trabalho artístico. Tal processo, ao expandir a crítica minimalista de negar o hermetismo idealista do objeto de arte, negava também o hermetismo do próprio espaço da arte, configurando-se em ato de resistência à economia capitalista, para a qual a arte é mercadoria, transportável e negociável. A respeito dessa concepção de *site*, a autora explica, a partir de Daniel Buren, que:

(...) o *site* inclui uma gama de vários espaços e economias diferentes que se inter-relacionam, entre eles, o ateliê, a galeria, o museu, a crítica de arte, a história da arte, o mercado de arte, que juntos constituem um sistema de práticas que não está separado, mas aberto às pressões sociais, econômicas e políticas. Ser “específico” em relação a esse local [*site*], portanto, é decodificar e/ou recodificar as convenções institucionais de forma a expor suas operações ocultas mesmo que apoiadas – é revelar as maneiras pelas quais as instituições moldam o significado da arte para modular seu valor econômico e cultural, e boicotar a falácia da arte e da autonomia das instituições ao tornar aparente sua imbricada relação com processos socioeconômicos e políticos mais amplos da atualidade. (KWON, 2008. p. 169, grifo da autora)

8 Sobre o apelo à crítica institucional presente nas ações do 3nós3, Mario Ramiro afirma ser a intenção do grupo operar no sentido de afastamento do circuito oficial da arte. Tal discurso se encontra de forma literal em outras ações do coletivo, como *X-galeria* e *Arte* (RAMIRO, 2004; NICHELLE, 2010).

Nesta etapa da argumentação já seria possível aproximar o 3º nó, ao menos em termos discursivos, da premissa que busca na especificidade do lugar uma forma de distanciamento do circuito tradicional da arte, de modo geral orientado pelo mercado.

No entanto, foi com as práticas *site-specific* posteriores – a partir da década de 1980 –, cujo significado de site extrapola o lugar físico, que as ações do coletivo encontram eco enquanto operação artística. Kwon explica que o site, nesse momento posterior, passa a ser interpretado também como “o sistema das relações socioeconômicas dentro das quais a arte e seu programa institucional acham suas possibilidades de existência” (2008. p. 170).

Além das camadas econômicas e políticas do lugar servirem de tônica, a autora também comenta as práticas artísticas nas quais o site é abordado em termos epistemológicos, ou seja, a partir das dimensões históricas e conceituais do lugar (KWON, 2008. p. 170). Tanto num sentido quanto noutro, Kwon aponta para a desmaterialização do site que, a partir desse cenário, vai ser abordado a partir de seus aspectos discursivos (e não apenas físicos).

Seguindo pela lógica da autora, um site abordado em termos de discurso (seja histórico, político ou econômico) e tomado como parte de uma obra, permite que o próprio objeto artístico, também, se desmaterialize, uma vez que o ponto que os conecta não é necessariamente material, mas discursivo, como afirma Kwon:

Concomitante a esse movimento na direção da desmaterialização do site é a progressiva desestetização (por exemplo, recuo do prazer visual) e a desmaterialização do trabalho de arte. Indo contra o menor sentido dos hábitos e desejos institucionais, e continuando a resistir à mercantilização da arte no/para o mercado de arte, a arte *site-specific* adota estratégias que são ou agressivamente antivisuais – informativas, textuais, expositivas, didáticas –, ou imateriais como um todo – gestos, eventos, performances limitadas pelo tempo. O “trabalho” não quer mais ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, provocando a acuidade crítica (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência (KWON, 2008. p. 170, grifo da autora).

A ação do grupo segue a mesma linha de argumentação quanto às potencialidades dos seus três atos. No ensacamento propriamente dito, a utilização dos sacos de lixo pontua a ideia de que, nessa ação, o que importava não era o objeto, mas a relação deste material ordinário inserido em um contexto inusitado e, ainda, tomado com um propósito subversivo.

A relação entre o saco plástico e a estátua pública<sup>9</sup> da ordem do discurso, uma vez que essa adição material – que dá origem a um novo objeto, qual seja, a estátua ensacada –, além de sutil e efêmera, possibilita desenterrar naquele espaço uma outra história, aquela que não estava sendo contada como glória a partir do monumento, mas operada de forma violenta através dos próprios aparatos institucionais. Da “desestetização” do objeto, a ação segue pela imaterialidade dos telefonemas para os jornais, uma performance limitada pelo tempo. Por fim, ao se infiltrar na mídia, o trabalho conduz uma verdadeira expansão espacial (e também temporal). Dessa maneira, *Ensacamento* do 3nós3 pode ser definido como um *site-oriented*, uma vez que o site (agora expandido) deixa de ser “pré-condição”, pois, na qualidade de discurso, passou a ser gerado pela ação e, posteriormente, confirmado segundo a convergência desse com a dimensão discursiva deflagrada pelo acontecimento no local e a difusão dessa narrativa pela mídia (KWON, 2008. p. 171). Um trabalho orientado pelo site<sup>10</sup>.

Mais do que uma tentativa de definir a ação de acordo com um gênero artístico ou interpretar as formas como o 3nós3 se afasta da instituição arte, abordar o *Ensacamento* pelas noções de *site-specificity* – aproximando-o das práticas que assumem a dimensão discursiva do *site* – revela como o trabalho não provoca apenas uma outra percepção sobre o monumento a partir da acuidade física do espectador. Ela se dá, principalmente, sob o espectro crítico em relação aos discursos que transcendem a materialidade da estátua. Ademais, as fotografias de registro presentes nos jornais, adicionadas da parcialidade do discurso jornalístico, podem provocar o olhar do espectador de forma a transcender aquela realidade material, tornando-o capaz de questionar a ideologia do monumento público inclusive no tempo presente. Tal olhar, de certo modo em suspensão em relação ao olhar cotidiano, determina a estética – domínio primeiro ao qual pertence a ação enquanto arte – não como esfera isolada, mas como forma de “enxergar” outras esferas, a exemplo da política, no caso da intervenção *Ensacamento*; ou seja, define a existência de uma estética primeira presente em ambos os domínios.

9 Considera-se aqui a estátua como elemento do site em ativação, uma vez que este é composto não só por ela, mas também pelo seu entorno (praça, vias etc.).

10 Em sua proposição acerca do conceito de *site-oriented*, Kwon (2008. p. 171) explica que este informa uma gama amplificada de disciplinas, para além da arte. Neste caso, é latente a relação com o campo da política, uma vez que o discursivo proferido pela mídia estava subordinado a condições limitantes no que tange a liberdade de expressão durante o regime militar brasileiro.



Tal proposição – de uma estética como forma de ver/ser e não como um domínio fechado do conhecimento humano – é feita por Jacques Rancière em *A estética como política* (2010). Neste texto, o autor faz um percurso teórico no sentido de reconstituir a noção de estética como uma relação entre arte e política, ou seja, uma existência *a priori* nesses dois campos distintos (RANCIÈRE, 2010. p. 19).

Neste caso, não estariam as artes dentro da esfera da estética, mas o autor justifica que a mesma se encontraria tanto na essência da arte quanto da política. Ao abordar o campo artístico, Rancière mostra que o olhar em suspensão, segundo uma postura lúdica do espectador e o estado de livre aparência<sup>11</sup> do objeto, pode promover uma espécie de autonomia daquela experiência sensível, ou seja, livre dos critérios impostos pelo espaço específico da arte, o que possibilita uma reconfiguração de lugares marcados, onde quem dita os termos não é mais a norma do campo da arte, mas o espectador. Tal processo de reconfiguração, que termina por transformar a estrutura desse campo, pode ser entendido analogamente como centelha de transformação da estrutura política.

No entanto, é necessário fazer a seguinte observação: Rancière não aponta em seu texto um pensamento de simplesmente replicar as transformações de ordem estética (vistas agora na arte) no campo da política, como estratégia revolucionária. Antes disso, o autor sugere que a analogia de atitudes emancipadas nas duas áreas pode servir como uma espécie de pista na compreensão de que a estética é também inerente à política. Por este motivo, seu pensamento se afasta de uma arte politicamente engajada, com a qual os ensacamentos do 3nós3 poderiam estar relacionados como parte “dos comprometimentos infelizes da arte com a política” (RANCIÈRE, 2010. p. 36).

A esse respeito, Annateresa Fabris (1984) explica que, embora as intervenções do grupo utilizassem principalmente a cidade como suporte, a operação artístico-crítica do 3nós3 não tinha como fim a fusão entre arte e cidade. Segundo a autora, as ações visavam estabelecer um momento de fruição, no qual a arte se assimilava ao cotidiano por um breve lapso de tempo. Esta leitura reforça, portanto, sua autonomia como linguagem artística. Aproximando o olhar da ação *Ensacamento*, pode-se compreender que a sua

11 A ideia de *lúdico* é explicada a partir do conceito de *jogo*, que define uma postura que suspende a experiência cotidiana. Quanto ao estado de *livre aparência*, é aquele no qual o objeto assume uma aparência livre em relação aos contextos em que está inserido. Essas noções são abordadas por Rancière a partir de Schiller (SCHILLER, 1794 *apud* RANCIÈRE, 2010).



supressão do espaço público não significou a modificação da essência do trabalho, nem a alteração do lugar, já que a escolha da localização das intervenções foi feita tendo em vista os monumentos. Estiveram associados, obra e espaço público – na figura da estátua ensacada –, por um breve lapso de tempo.

Se o caráter relacional da ação com o local apresenta certas tensões no que tange sua autonomia – visto que promove uma ressignificação do monumento público, pertencente ao cotidiano, através da relação de especificidade com este *site* em sua dimensão discursiva –, retoma-se a tese de Fabris a partir do objeto. Portanto, se a ação como um todo, segue a tendência da desmaterialização (apontada por Kwon), fa-ze a seguir um exercício de “re-materialização” deste trabalho, visando mostrar, momentaneamente, como as formas análogas de transformação na arte e na política podem ser operadas, no sentido de reforçar a existência de uma estética não só da arte, mas também da política, segundo o exemplo do coletivo 3nós3.

Partindo das esferas da arte e da política, as quais Rancière relaciona a partir de uma perspectiva estética, compreende-se que ambas assumem tais formas de transformação. Nesse sentido, uma transformação como processo verdadeiramente disruptivo tem a possibilidade de se estabelecer tanto artística quanto politicamente, desde que criadas as condições de autonomia da experiência sensível nelas manifestado. Sob o ponto de vista da arte, o autor aprofunda a análise apontando o regime estético das artes<sup>12</sup> como o contexto possível para o exercício dessa autonomia da experiência sensível, uma vez que nesse regime – onde compreende-se a arte contemporânea – passa a ser possível observar produtos humanos sob um olhar em suspensão. Um olhar permite que perceber tais produtos livres das normas impostas através dos contextos em que estão inseridos. Um objeto de arte, quando observado com as lentes do regime estético das artes, pode ser observado como tal se assim o espectador quiser. Do contrário, pode ser este um objeto religioso, político ou científico, independente do contexto em que esteja. E, de fato, os objetos (sejam eles de arte ou não) carregam narrativas históricas que, em determinados contextos, são

12 São três os regimes de identificação das artes propostos por Rancière: I) o regime ético das imagens, o qual se refere à imagem como objeto que influencia eticamente os costumes de uma sociedade e não é vista como objeto de arte; II) o regime representativo das artes, onde os objetos podem ser interpretados sob normas artísticas e podem ser vistas como uma representação possível daquilo que se deseja representar; III) o regime estético das artes, onde o objeto pode ser visto independentemente dos critérios que a inserem em determinadas esferas do sensível (RANCIÈRE, 2010).

destacadas em detrimento de outras. Uma estátua pública, que pode ser vista como um objeto político em um contexto no qual se glorifica certos personagens da história e, assim, conta uma história possível, termina como uma ferramenta no processo de dominação de certos indivíduos sobre outros. Se retirada do espaço público e exposta como objeto de arte, tal estátua pode ser vista a partir dos critérios que constituem “o edifício inteiro da bela arte”<sup>13</sup> (RANCIÈRE, 2010. p. 24), em detrimento de outras narrativas intrínsecas à sua existência. Dessa forma, o espectador, preso às normas de cada contexto, passa a perceber apenas os teores que se deseja destacar desse artefato, processo operado pelos agentes e instituições que dominam certo espaço-tempo.

Operando na chave da suspensão da experiência sensível, um espectador livre não enxergaria o objeto como pertencente a uma ou outra esfera, mas poderia apreciá-lo a partir de várias narrativas possíveis. Por extensão, não reconheceria também a cisão entre essas diferentes esferas, como pode-se aferir a partir do próprio autor (RANCIÈRE, 2010. p. 29): “uma comunidade livre, autônoma, é uma comunidade cuja experiência vivenciada não se cinde em esferas separadas, que não conhece separação entre a vida cotidiana, a arte, a política ou a religião”.

Seguindo por essa lógica, ensacar uma estátua pode ser interpretado como um ato pelo qual o 3nós3 revela uma narrativa diferente da história imposta pelo Estado, processo que o espectador, fora de um estado de autonomia em relação à ordem estabelecida, se veria limitado a fazê-lo e, mesmo, de compreendê-lo. O exercício de se alcançar a autonomia da experiência sensível, como defende Rancière, deve ser algo que parte do próprio espectador, acontecendo seja na leitura de uma escultura minimalista ou de uma estátua pública. Desse modo, essas obras puras, que não revelam suas camadas que transcendem a materialidade figuram como uma promessa pela qual um espectador livre poderá, um dia, obter ele mesmo tais leituras sem qualquer intervenção ou mediação.

Com essa argumentação, reforça-se, pois, o interesse na intervenção; trata-se de um ato sutil – qual seja, colocar sacos de lixo sobre a cabeça de estátuas públicas – que tensiona, ao mesmo tempo, o lugar e a própria história, no mesmo passo em que faz emergir

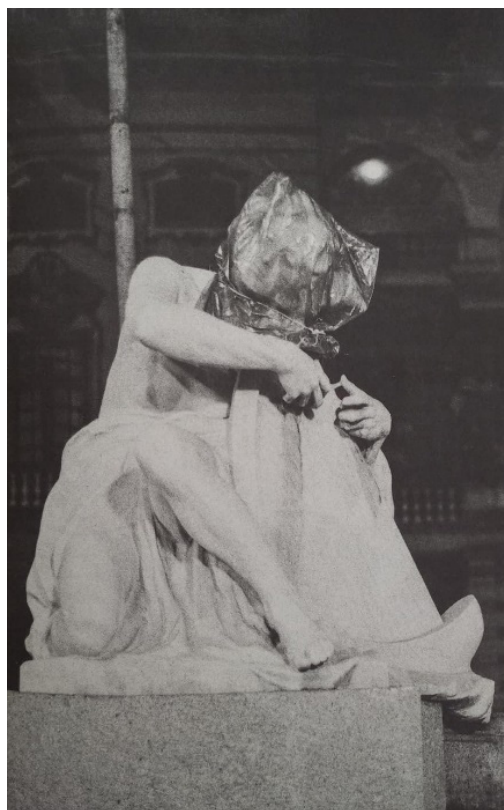
---

13 Apresentado por Rancière, o “edifício da bela arte” é a forma como Schiller se refere ao conjunto de normas e costumes que designam os espaços da arte e que terminam por legitimá-las como tal (SCHILLER, 1794 *apud* RANCIÈRE, 2010).

a partir do trabalho artístico um estado de suspensão da experiência sensível que, segundo Rancière, partiria do olhar espectador. Assim, mais uma vez destaca-se o argumento de Fabris: a ação se funde à cidade por um lapso de tempo. Neste momento de fruição nasce um outro objeto, que não é meramente a estátua, mas a estátua ensacada (FIGURA 1).

É justamente este novo objeto (efêmero no espaço físico, mas ainda existente através de seu registro imagético e documental) que, neste artigo, considera-se como promessa de autonomia da experiência sensível operado sob o regime estético das artes.

Figura 1 - Uma das estátuas sob a intervenção *Ensacamento*



Fonte: RAMIRO, 2017, p. 29.

## CONCLUSÃO

Uma leitura possível sobre *Ensacamento*, do coletivo 3nós3, pode ser feita segundo a ideia de convergência discursiva com o lugar, a qual revela as tensões históricas inerentes aos monumentos públicos; os telefonemas como ato performático articulam a transição do discurso para a materialidade da estátua então ensacada, uma vez que utilizam a construção de um discurso ficcional que chama a atenção para a materialidade das estátuas sob intervenção; por fim, o registro da ação pela mídia permite uma ideia de rematerialização

do trabalho, de onde surge um objeto-outro, ao mesmo tempo efêmero e perpétuo, que se mostra como promessa de uma transformação na ordem do sensível. Neste lugar entre o discurso e o “re-objeto” é que o processo de ressignificação do monumento público habita, se manifestando nos três atos da ação.

A ação, aqui relacionado a uma postura de resistência que opera a ressignificação do monumento público pela arte, se distingue de processos de resistência pertencentes a outros domínios, uma vez que se dá, de um lado, no âmbito das convergências discursivas entre o gesto artístico e o espaço de intervenção e, de outro, na criação de um objeto distinto do original; tal objeto passa a ser concebido como um novo símbolo. Este, por sua vez, não representa um discurso político específico – o que poderia induzir a uma noção de captação da estética pela pauta política –, mas se configura como uma representação dos conflitos inerentes a todas as sociedades. Até aqui, este novo símbolo não seria diferente do monumento em sua forma original, uma vez que este também é a representação de conflitos, só que concebido do outro lado do espectro das lutas sociais. Contudo, enquanto a estátua pública materializa os conflitos segundo a imposição de uma história possível, a estátua ensacada rematerializa esses conflitos a partir de suas contradições. Opera-se, pois, uma ressignificação do monumento, manifestada em um lugar entre o discurso e o objeto, revelando uma estética primeira existente tanto na estátua como instrumento político quanto na estátua como objeto de arte.

## REFERÊNCIAS

FABRIS, Annateresa. Pretexto para uma intervenção. In: RAMIRO, Mario (Org.). **3 nós3: intervenções urbanas – 1979–1982**. UBU, 2017.

KINZO, Maria d’Alva. A democratização brasileira. **SP em Perspectiva**. v.15, n.4, São Paulo, out./dez. 2001.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA-UFRJ**, Rio de Janeiro, n. 17, 2008, pp. 167-187.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-180)**. 2011. Tese (Livre Docência). Universidade de São Paulo.

NICHELE, Aracéli Cecilia. **O que está dentro fica / o que está fora se expande** - 3nós3 - coletivo de arte no Brasil. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina. Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

RAMIRO, Mario (org.). **3nós3: intervenções urbanas** – 1979–1982. São Paulo: UBU, 2017

RAMIRO, Mario. O grupo 3nós3 e o movimento das intervenções urbanas em São Paulo. **Parachute**, n° 116, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. A estética como política. **Devires**, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 14-36, jul/dez. 2010.

Recebido em: 30/01/2022

Aceito em: 02/03/2022