

O ATENTADO DE EDUARDO SRUR: DA PINTURA DE CAVALETE PARA A INTERVENÇÃO URBANA¹

Wagner Jonasson da Costa Lima²

Cibele da Silva Ribeiro³

Resumo: O texto aborda a produção do artista Eduardo Srur, notadamente a ação *Atentado*, de 2004, procurando investigar como a prática pictórica de Srur se transferiu do espaço do ateliê para o espaço urbano, preservando, ainda assim, uma conversa com a história da pintura. Para isso, optou-se pelo estudo da poética do artista, entendida aqui como o conjunto de aspectos que contribuem para a concretização da atividade artística, como os modos operativos adotados. Neste artigo, aventa-se que, em *Atentado* — intervenção na qual o artista explode balões cheios de tinta em painéis publicitários da cidade de São Paulo —, Srur fez uso de outras referências artísticas, distantes da pintura representativa, de caráter realista-simbólico, que identifica seus primeiros trabalhos. Para levar a cabo a ação, o artista empregou expedientes que derivam da “pintura de ação” das décadas de 1940 e 1950 (Rosenberg, 1974) e também das neovanguardas das décadas de 1960 e 1970 (Riout, 2014). Por meio do diálogo com esses modelos, a atividade pictórica, que se converte numa atividade intervencionista, subsiste através de materiais e modos não convencionais.

Palavras-Chave: Eduardo Srur; pintura; intervenção urbana.

¹ Este artigo é uma atualização de parte do trabalho de conclusão de curso intitulado “Para além da moldura: pintura e intervenção urbana em Mônica Nador e Eduardo Srur”, defendido em novembro de 2019, em Florianópolis, Santa Catarina, junto ao Departamento de Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC.

² Doutorado (2018) e Mestrado (2011) em Artes Visuais junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC. Graduação (2003) em Superior de Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná-EMBAP. Professor colaborador da Universidade Estadual do Paraná-UNESPAR-Campus de Curitiba II - FAP. Curitiba, Paraná, Brasil. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6387421009827388>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6983-8651>. E-mail: wagnerjonasson@hotmail.com.

³ Doutorado em Artes Visuais em andamento, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Luana Maribele Wedekin, junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC. Mestrado em Artes Visuais (2022) e graduação em Artes Visuais Licenciatura (2019) pela mesma universidade. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7019754729710593>. ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-5137-2828>. E-mail: cibelebelloli@yahoo.com.br.

THE *ATENTADO* BY EDUARDO SRUR: FROM EASEL PAINTING TO URBAN INTERVENTION

Abstract: This text discusses the production of artist Eduardo Srur, particularly the 2004 action *Atentado* (Attack), seeking to investigate how Srur's pictorial practice was transferred from the studio to the urban space, while still maintaining a dialogue with the history of painting. To this end, we chose to study the artist's poetics, understood here as the set of aspects that are important for the realization of artistic activity, such as the the operational modes adopted. This article suggests that in *Atentado* (Attack) — an intervention in which the artist explodes balloons filled with paint on billboards in the city of São Paulo — Srur made use of other artistic references, distant from the representative painting, of a realistic-symbolic nature, which identifies his early works. To carry out the action, the artist employed expedients that derived from the “action painting” of the 1940s and 1950s (Rosenberg, 1974) and also from the neo-avant-garde movements of the 1960s and 1970s (Riout, 2014). Through dialogue with these models, the pictorial activity, which becomes an interventionist activity, subsists through unconventional materials and methods.

Keywords: Eduardo Srur; painting; urban intervention.

Introdução

Há muito, as cidades se apresentam como um possível lugar de exposição de trabalhos artísticos, com frequência classificados de “intervenções urbanas”. A origem de tais intervenções, conforme Nelson Brissac Peixoto (2002), remonta às transformações ocorridas no âmbito da escultura. Na década de 1960, essa linguagem sofreu um processo de ampliação — notamos a perda dos contornos definidos e uma reorientação para sua relação com o local e o espectador. Adiante, os artistas começaram a elaborar produções específicas para os espaços localizados na cidade. No início, o espaço era considerado “como específico só num sentido formal, abstrato e estetizado” (Peixoto, 2002, p. 18), o que resultou numa assimilação por parte do circuito comercial artístico. Logo depois, porém, surgiram trabalhos que não somente se adequaram aos lugares, antes, os trataram a partir de uma posição mais crítica. Agora, a obra de arte também abarcava “os significados simbólico, social e político dos lugares, bem como as circunstâncias históricas nas quais obra de arte, observador e lugar estão inseridos” (Peixoto, 2002, p. 18).

Sob essa perspectiva, encontra-se a maioria das intervenções urbanas atuais, como aquelas realizadas pelo artista brasileiro Eduardo Srur. No início de sua trajetória nas artes visuais, Srur se dedicou à pintura de cavalete, produzindo uma série de telas figurativas, baseadas em imagens fotográficas de sua autoria (Figura 1). Como afirmou o artista, num texto que acompanhou sua primeira exposição individual, ocorrida em 2001 na Fundação Pinacoteca Benedito Calixto, em Santos, esses primeiros trabalhos se apresentam como “um sistema de representação de ideias” (Eduardo [...], 2001). Em seguida, entretanto, Srur se voltou para o espaço público, elaborando suas primeiras intervenções. No vídeo *Atentado*, de 2004, o artista explode balões cheios de tinta em painéis publicitários da cidade de São Paulo, utilizando, para tanto, pequenos explosivos. Dessa ação, resultam grandes manchas de tinta escorrida, que cobrem certas áreas das imagens veiculadas nos painéis (Figura 2). O vídeo é a síntese de dois anos de interferências nas ruas paulistanas, executadas e documentadas de dia ou de noite, sem autorização de órgãos competentes. O trabalho já esteve exposto em diversos países, como França, Suíça, Espanha, Cuba e Eslováquia (Eduardo Srur, c2025).

Figura 1 - Eduardo Srur, *Desmistificação* (série *Veículos*), 1997, óleo sobre tela, 125 x 190 cm, Coleção Marcos Amaro



Fonte: Eduardo Srur (c2025). Disponível em: <https://www.eduardosrur.com.br/pinturas-series/veiculos>. Acesso em: 31 maio. 2025.

Figura 2 - Eduardo Srur, outdoor de *Atentado*, São Paulo, 2004



Fonte: Fonte: Eduardo Srur (c2025). Disponível em: <https://www.eduardosrur.com.br/intervencoes/atentado>. Acesso em 31 maio 2025.

Em *Atentado*, observamos que Srur reorientou sua carreira artística para além do espaço do ateliê, mantendo, não obstante, um diálogo com a prática pictórica e sua tradição. Porém, de que maneira ocorre essa reorientação? Neste texto, sugerimos que, para concretizar a intervenção mencionada, o artista adotou outros modelos artísticos, distanciados da pintura de imagens. Agora, os expedientes empregados são derivados da “pintura de ação” norte-americana das décadas de 1940 e 1950. Na visão de Harold Rosenberg (1974), nesse tipo de pintura a tela se transformou em um espaço para a ação, mais do que em um espaço para a representação. Ao mesmo tempo, Srur se aproximou das atitudes neovanguardistas que despontaram nas décadas de 1960 e 1970. Essas atitudes, como indicou Denys Riout (2014), embora não abarcassem a prática pictórica, muitas vezes preservaram relações significativas com as questões suscitadas por ela.

Para discutir a questão levantada nesta breve introdução, o texto se orienta para uma investigação da poética de Eduardo Srur. A poética, nas palavras de Giulio Carlo Argan (1993, p. 28), “compreende todos os fatores que concorrem para a operação artística concreta”. Incluídas aí estariam, ainda de acordo com Argan (1993, p. 28), “as experiências e as escolhas que o artista efetua, a ideia da arte que tenciona realizar na obra à qual se dedica ou, em geral, na sua obra artística”. A isso acrescentamos o entendimento da prática artística como “prática cultural” (Carroll, 2003). Ou seja, a prática artística se configura como um conjunto de atividades que acolhe e providencia a mudança por meio do diálogo criativo entre o artista e seus antecessores. Logo, a arte possui pelo menos uma característica necessária, a historicidade.

Da pintura de cavalete para a intervenção urbana

Vejo o mundo como um pintor porque minha formação artística foi com a linguagem pictórica. Trabalho com a pintura há mais de 20 anos e devo atribuir minha percepção do mundo – sua alteração e detalhamento – a este olhar construído com a pintura. O processo de reflexão do mundo cabe no tempo dedicado a pintura, a preparação deste repertório e de uma poética estruturada na história da arte. Sou grato à pintura porque tenho uma formação sólida de artista. As

intervenções não surgiram por acaso ou de experimentos aleatórios. Elas são a extensão e o resultado da investigação deste longo período imerso no ateliê com a pintura. (Srur, 2016b).

Filho de mãe argentina e pai brasileiro, Eduardo Srur nasceu na cidade de São Paulo, em 1974. Frequentou por dois anos o curso de Publicidade e Propaganda da Fundação Armando Alvares Penteado – FAAP (SP). “Desisti numa aula de estatística” (Srur, 2016a, 1min12s), conta. Em 1994, ingressou no curso de Licenciatura em Artes Plásticas, na mesma instituição. Foi aluno dos paulistas Nelson Leirner (1932-2020) e Eduardo Brandão (1957-). Ainda na graduação, aproximou-se da pintura: “encontrei na pintura um campo possível pra iniciar um repertório, uma poética. [...] as ferramentas eram muito acessíveis e a gente tinha uma história da arte toda que te dava uma sustentação pra esse start, pra esse início” (Srur, 2014, 37s). Em 1996, recebeu o 4º Prêmio Michelangelo de Pintura Contemporânea, no Centro Cultural de São Paulo.

No mesmo ano, 1996, Srur iniciou sua primeira grande série de pinturas a óleo, intitulada *Veículos*. A série, constituída de dezoito quadros de tamanhos variados, baseia-se em registros fotográficos de viagens realizadas pelo artista. Caminhões, carros, ônibus e trens são retratados em paisagens vazias, silenciosas, e, com exceção de três telas, sem a presença da figura humana. Em *Família*, um veículo recreativo, do tipo *motorhome*, repousa em um gramado bem iluminado (Figura 3). O veículo é amarelo e parece desocupado. Além da placa, o identifica a expressão “pacha mama”, pintada na lataria acima dos vidros dianteiros. Um céu limpo e o que parece ser uma extensa plantação ocupam o plano de fundo do quadro. Segundo o artista (2012c), as pinturas da série *Veículos* “lembram a solidão e o tratamento de cor do pintor norte-americano Edward Hopper”.

Figura 3 - Eduardo Srur, *Família* (série *Veículos*), 1997, óleo sobre tela, 110 x 190 cm, coleção particular



Fonte: Eduardo Srur (c2025). Disponível em: <https://www.eduardosrur.com.br/pinturas-series/veiculos>. Acesso em: 30 maio 2025.

Em paralelo à produção pictórica, Srur iniciou a investigação do espaço público, elaborando suas primeiras intervenções. Olhando em retrospecto, o artista considera *Pachamama*, realizado em 1998, seu primeiro “estudo embrionário” do tipo (Srur, 2013, 3min50s). Ainda na graduação, a partir da pintura *Família*, Srur elaborou uma pequena escultura em cerâmica – a réplica de um veículo automotivo. Com o auxílio de mais pessoas, reproduziu a escultura em quatrocentas peças, as quais pintou com tinta acrílica de cores diversas, como vermelho, amarelo, verde limão, rosa escuro, azul claro, dourado, laranja e branco, dentre outras. Dispôs as peças em linhas, retas e curvas, em alguns pontos da paisagem da praia do Camburi, em São Sebastião, litoral norte de São Paulo (Figura 4). A instalação durou um dia. “Estava começando a jornada das intervenções e nem sabia” (Srur, 2017), diz o artista.

Figura 4 - Eduardo Srur, vista de *Pachamama*, 1998, cerâmica e tinta acrílica, 400 peças, 8 x 15.5 x 7.5 cm, praia do Camburi, São Sebastião



Fonte: Eduardo Srur (c2025). Disponível em: <https://www.eduardosrur.com.br/intervencoes/pachamama>. Acesso em: 30 maio 2025.

Todavia, a prática pictórica ainda era o maior interesse de Srur naquele momento. Assim, no começo dos anos 2000, o artista produziu mais duas grandes séries de pinturas: *Contêineres* (2001) e *Celestial* (2002). Como no caso de *Veículos*, essas séries se baseiam em imagens fotográficas de autoria do artista. Para *Contêineres*, composta de catorze quadros de dimensões diversas, Srur utilizou fotografias de portos alfandegários. Vemos grandes caixas de diversas cores, quase sempre empilhadas, em perspectiva oblíqua, formando grandes blocos ou fileiras (Figura 5). O cenário de *Contêineres* é menos naturalista que o de *Veículos*. No dizer do artista (2012d), “a atmosfera introspectiva e o horizonte distante prevalecem [...], mas o realismo simbólico é lentamente substituído pela abstração da paisagem”.

Figura 5 - Eduardo Srur, *Contêineres #03*, 2001, óleo sobre tela, 140 x 195 cm, coleção particular



Fonte: Eduardo Srur (c2025). Disponível em: <https://www.eduardosrur.com.br/pinturas-series/conteneres>. Acesso em: 30 maio 2025.

Já em *Celestial*, constituída de vinte e seis telas de tamanhos variados, sendo dez delas parte de cinco dípticos, destacam-se as cores e a materialidade da tinta. Agora, os contêineres são todos dourados, e flutuam sobre um espaço formado de fragmentos coloridos de céu, “que remete a planos cartográficos e imagens de satélite” (Srur, 2012a, p. 31) (Figura 6). Sem linha do horizonte, o plano de fundo dos quadros é quase não figurativo. Para compô-lo, Srur fotografou fragmentos de céus após tempestades. Depois, tratou as imagens no *Photoshop*, utilizando-as em seguida na composição das pinturas. “[...] o computador começa a fazer parte da minha vida. Eu ainda fazia as primeiras composições com recorte e colagem” (Srur, 2014, 5min50s), conta o artista.

Figura 6 - Eduardo Srur, *Celestial #18*, 2003, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, coleção particular



Fonte: Eduardo Srur (c2025). Disponível em: <https://www.eduardosrur.com.br/pinturas-series/celestial>. Acesso em: 30 maio 2025.

Com as séries *Veículos*, *Contêineres* e *Celestial*, Srur faz parte de um grupo considerável de pintores contemporâneos que emprega imagens pré-existentes, muitas vezes imagens fotográficas, na elaboração de seus quadros. Desde a invenção da fotografia, no século XIX, notamos o diálogo dos artistas com esse novo modo de fabricar imagens. Édouard Manet (1832-1883) e Edgar Degas (1834-1917), por exemplo, exploraram o enquadramento e o instantâneo fotográficos. Com a inovação da colagem no início do século XX, as próprias imagens gráficas e fotográficas se tornaram elementos em muitas pinturas (Mesquita, 2011). Hoje, artistas como Srur seguem utilizando a fotografia, de diferentes formas, como ponto de partida para suas investigações pictóricas. Como ressalta o crítico de arte Tiago Mesquita, ao se referir a essa utilização,

As imagens que nos interessam nesse instante funcionam menos como um inventário de estruturas e métodos intelectuais de decomposição da imagem do que como formas a partir das quais se pode contar outras histórias. Ou melhor: a partir da imagem, apresenta-se mais do que ela própria parece mostrar. (Mesquita, 2011, p. 272).

Em 2001, mesmo ano de sua primeira exposição individual, o artista começou a se dedicar às intervenções urbanas. Durante a produção da série *Celestial*, lembra, o “deslocamento de olhar que eu faço com a câmera, pra céus, me dá intuitivamente o desejo de pegar a minha barraca de camping e instalar a barraca de camping no prédio” (Srur, 2013, 4min35s). Assim, Srur fixou uma cabana de *camping* do tipo iglu do lado de fora da janela de seu ateliê, em posição vertical. Em 2002, instalou mais algumas barracas na fachada do prédio do Centro Integrado de Cultura-CIC, em Florianópolis, Santa Catarina, conquistando o segundo prêmio do VIII Salão Nacional Victor Meirelles. O maior feito veio dois anos depois, quando montou outros quarenta iglus na fachada do prédio do Instituto do Câncer Octávio Frias de Oliveira, na avenida Dr. Arnaldo, em São Paulo (Figura 7). Era o *Acampamento dos anjos*, sua primeira intervenção pública em grande escala. À noite, as barracas vermelhas, laranjas, azuis, amarelas e violetas iluminavam-se, criando o que Srur chamou de “uma pintura de luz própria” (Srur, 2012b, 3min01s).

Figura 7 - Eduardo Srur, vistas de *Acampamento dos anjos*, 2004, 40 barracas de camping tipo iglu, tecido de náilon impermeável, fitas de polipropileno, ilhoses e cabos de aço, lâmpadas fluorescentes e cabeamento elétrico, 210 x 210 x 130 cm cada peça, construção abandonada, São Paulo



Fonte: Eduardo Srur (c2025). Disponível em:

<https://www.eduardosrur.com.br/intervencoes/acampamento-dos-anjos>. Acesso em: 30 maio 2025.

A instalação durou um mês, obtendo considerável atenção dos meios de comunicação. Na ocasião, a jornalista Tereza Novaes (2004), repórter do caderno Ilustrada do jornal Folha de S. Paulo, comentou que “a trajetória pictórica reforça a relação entre a instalação no esqueleto de concreto e as famosas fachadas de Alfredo Volpi (1896-1988)”. Para Srur (2012b, 3min08s), “a pintura já tinha me fornecido as primeiras pistas pra deixar o plano bidimensional e partir para um plano tridimensional, no campo real, no campo onde a gente vive, onde a gente atua e onde a gente caminha”. Tal transição, do plano bidimensional para o campo real, como alude o artista, também pode ser observada na intervenção *Atentado*, da qual trataremos a seguir.

Uma *action painting* nas ruas

A imagem é de baixa resolução. O primeiro trecho do vídeo *Atentado*, de Srur (Eduardo Srur, c2025), mostra o artista em seu ateliê (Figura 8). Ele enche um balão inflável, do tipo usado em festas de aniversário. Depois, com um funil de metal, despeja tinta branca em outro balão, que em seguida enche soprando no funil. Marca um dos balões com tinta amarela, provavelmente para indicar a cor da tinta acondicionada dentro dele. Por fim, acomoda as bexigas em um balde com água.

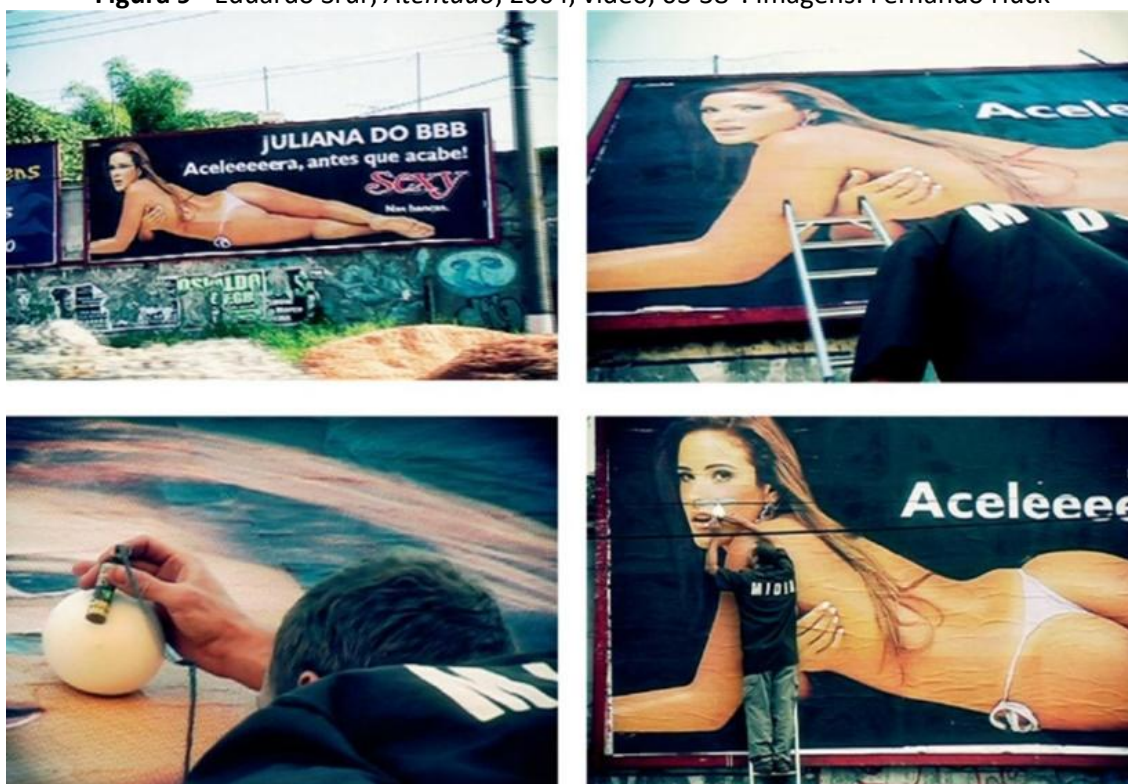
Figura 8 - Eduardo Srur, *Atentado*, 2004, vídeo, 03'38". Imagens: Fernando Huck



Fonte: Srur (2012a).

Na sequência do vídeo, o artista percorre de carro as ruas de São Paulo, focalizando alguns outdoors. Os alvos são escolhidos. Srur se dirige a um deles e posiciona uma escada. Por cima da camiseta, veste uma camisa preta de mangas curtas, com a inscrição “mídia” nas costas. Sobe a escada. Em determinado momento, vemos bem o painel. Trata-se de uma propaganda da *Revista Sexy*, na qual uma figura feminina fita o espectador, exibindo o corpo. À altura do rosto da modelo, o artista fixa um dos balões cheios de tinta, com pedaços de fita adesiva. Depois, gruda na parte de baixo do balão um pequeno explosivo cilíndrico, com pavio (Figura 9). Acende-o com um isqueiro, desce a escada e se afasta. Rapidamente a bomba de tinta explode.

Figura 9 - Eduardo Srur, *Atentado*, 2004, vídeo, 03'38". Imagens: Fernando Huck



Fonte: Srur (2012a).

Nesse ponto do vídeo, a qualidade da imagem melhora sensivelmente. Uma câmera fixa registra a explosão de frente. Com um estrondo, a tinta branca se espalha em várias direções na superfície do outdoor. Uma grande mancha se forma. O rosto da mulher fica quase completamente encoberto (Figura 10). Boa parte da tinta escorre, a partir do ponto de detonação, em longos filetes painel abaixo. Uma cena exibe, em

câmera lenta e em outro ângulo, o momento que antecede a explosão. É possível notar as faíscas e a fumaça que sai do pavio aceso.

Figura 20 - Eduardo Srur, *Atentado*, 2004, vídeo, 03'38". Imagens: Fernando Huck.



Fonte: Eduardo Srur (c2025). Disponível em: <https://www.eduardosrur.com.br/intervencoes/atentado>. Acesso em 31 maio 2025.

No resto do vídeo, cenas mostram outras explosões e outdoors já pintados. Pode-se rever parte do procedimento do artista, quando ele explode mais dois balões em um painel do cartão *Credicard*. Passantes observam e são entrevistados. Em alguns momentos, é possível ver uma câmera em um tripé. Numa sequência noturna, os pavios acesos cintilam junto à imagem da face de uma mulher, antes de explodir. Na última cena, o artista se prepara para mais uma intervenção. No outdoor-alvo, ao lado de mais um rosto feminino, lê-se a frase: “O cenário é nosso. A imaginação é sua”.

Gravado em parte com uma pequena filmadora digital de mão, *Atentado* é o registro-síntese das ações artísticas que Srur realizou ao longo de dois anos em outdoors publicitários da cidade de São Paulo. É uma das primeiras intervenções de sua carreira. No início, o artista agia apenas durante o dia, e não registrava as interferências. Mais tarde, passou a documentar as tentativas, além de realizá-las também durante a noite. Mais de trinta intervenções foram filmadas e serviram de material para o vídeo de três minutos e meio. O registro das ações aconteceu em

2004, dois anos antes da Lei Cidade Limpa ser sancionada na capital paulista. Dentre outras medidas, essa lei proibiu a propaganda em áreas urbanas externas.

Todas as ações aconteceram sem autorização, e, na maioria das vezes, os anúncios foram logo substituídos. Em entrevista concedida ao jornalista Fernando Luna, em 2006, Srur chama atenção para o caráter subversivo e simbólico do trabalho:

A polícia parava e eu dizia que as bolsas eram parte da publicidade. Quando iam embora, acendia o pavio e documentava a explosão. Estava andando no limite, na fronteira: o outdoor é um objeto privado no espaço público, está no meu campo de visão. Tem um bombardeio de publicidade em cima da gente. Porra, vou responder! Uns disseram que sou vândalo, outros gostaram. Claro que em termos práticos não faz diferença explodir quarenta outdoors. Os anunciantes compram pacotes de trezentos, quatrocentos outdoors. Mas eu queria é mostrar que qualquer um tem capacidade de responder ao sistema, em vez de só receber tudo passivamente. (Srur, 2006).

Assim, em *Atentado*, Srur respondeu ao bombardeio propagandístico-visual diário da mídia nas cidades. Muitos dos outdoors escolhidos para a ação recorrem, por exemplo, à imagem de mulheres como símbolos ou objetos de desejo. Ao espalhar tinta sobre essas imagens, o artista quebra seu poder de sedução e denuncia o excesso dos meios de comunicação de massa. Em outros casos, o alvo escolhido eram anúncios de museus e exposições de artes. Em um deles, as cores complementares laranja e azul mancham duas imagens de pinturas, dispostas de forma oposta em um painel que promove o Museu de Arte de São Paulo-MASP. As bombas explodiram atingindo os rostos dos retratos *Moça com livro* (José Ferraz de Almeida Júnior, s/d), e *A arlesiana* (Vincent van Gogh, 1890).

Além disso, *Atentado* possuía vínculos com a linguagem da pintura, assim como *Acampamento dos anjos*, mas ainda mais diretos e numa ação mais veemente e menos lírica. Se no *Acampamento dos anjos* as barracas coloridas com luzes no interior configuram um trabalho silencioso e meditativo, o gesto pictórico de *Atentado* é ruidoso e agressivo. Os balões aderidos aos rostos explodem em um *dripping* violento. Novas imagens são criadas a partir da obliteração de outras.

Eduardo Srur (2012, p. 85) costuma definir o conjunto da obra de *Atentado* como “uma *action painting* nas ruas”. O termo *action painting* foi cunhado pelo crítico

de arte norte-americano Harold Rosenberg, com o intuito de identificar a singularidade contida nos procedimentos de pintores como Jackson Pollock (1912-1956) e Willem de Kooning (1904-1997). Rosenberg iniciou sua carreira na década de 1930, colaborando em revistas como *Partisan Review*, *Art News* e *New Yorker*. Próximo do existencialismo, o crítico se opôs a Clement Greenberg, dado que, em suas análises, “dedica-se menos aos aspectos formais da arte do que à situação vivida no ato de pintar” (Lichtenstein, 2014, p. 16). No texto “Os *action painters* norte-americanos”, publicado em 1952, Rosenberg afirma que, para Pollock e de Kooning, dentre outros, a pintura

começou a afigurar-se como uma arena na qual se age – mais do que um espaço no qual se reproduz, se reinventa, se analisa ou se ‘expressa’ um objeto, real ou imaginado. O que se destinava às telas não era um quadro, mas um acontecimento. O pintor não mais se aproximava do cavalete com uma imagem em mente, dirigia-se a ele com material na mão, na intenção de fazer alguma coisa àquele outro pedaço de material à sua frente. A imagem constituiria o resultado desse encontro. (Rosenberg, 1974, p. 12-13).

Embora mais dirigido e engajado do que aquilo que Rosenberg tinha em mente, *Atentado* se aproxima da apreciação do crítico no sentido de se apresentar como um evento, do qual resultam imagens e registros. Ao mesmo tempo, a intervenção de Srur parece se avizinhar da produção de Robert Rauschenberg (1925-2008) e Jasper Johns (1930-), artistas que desafiaram os preceitos modernistas da pintura, notadamente aqueles associados ao expressionismo abstrato, questionando as noções de autonomia, expressividade e originalidade. Ambos, como notaram Charles Harrison e Paul Wood (1998, p. 185), no ensaio “Modernidade e Modernismo reconsiderados”, “estavam abordando as condições de vulgarização da arte moderna, a sua legitimação como forma consumível de cultura refinada”.

Rauschenberg, por exemplo, inspirado pelas experimentações em colagem do alemão Kurt Schwitters (1887-1948), produziu trabalhos nos quais a pintura se mistura com diversos materiais não artísticos. Nessas composições, mesmo que a fatura apresente pontos de contato com a “pintura de ação” do expressionismo abstrato, a justaposição de imagens e objetos, derivada da noção de *assemblage* de Schwitters, coloca em crise a autonomia da obra de arte (Fabris, 2009). Conforme o crítico e historiador da arte Leo Steinberg (2008, p. 117), o trabalho de Rauschenberg marca a

emergência do “plano do quadro do tipo *flatbed*”, caracterizado por uma superfície com disponibilidade suficiente para receber uma grande quantidade de imagens e artefatos culturais. Esse plano, segundo Steinberg,

faz sua alusão simbólica a superfícies duras, como tampos de mesa, chão de ateliê, diagramas, quadros de aviso – qualquer superfície receptora em que são espalhados objetos, em que se inserem dados, em que informações podem ser recebidas, impressas, estampadas, de maneira coerente ou confusa. As pinturas dos últimos quinze anos insistem numa orientação radicalmente nova, na qual a superfície pintada não é mais o análogo de uma experiência visual da natureza, mas de processos operacionais. (Steinberg, 2008, p. 117).

Outro desafio ao paradigma modernista da produção de arte se configurou no momento em que, durante as décadas de 1960 e 1970, surgiram as chamadas “neovanguardas” (Bürger, 2008; Foster, 2014). Baseados em movimentos das vanguardas históricas, os artistas começaram a operar sem obedecer às fronteiras estabelecidas entre as categorias artísticas. O presumido esgotamento da pintura e os discursos sobre sua morte também contribuíram para que os artistas concebessem novas propostas artísticas, resultantes, por exemplo, nos objetos específicos, nas instalações e nos *happenings* (Riout, 2014). Essas atividades, para Denys Riout (2014, p. 116), responderam “a problemas levantados pelo desenvolvimento histórico da pintura, mantendo em segredo relações substanciais com ela”.

Dentre as atividades que mantiveram relação com a pintura, podemos citar a série *Tiros*, da artista Niki de Saint Phalle (1930-2002). Nesse conjunto de trabalhos, Niki fixava objetos diversos em grandes telas ou placas dispostas verticalmente no chão. Junto aos objetos, a artista pendurava sacos plásticos cheios de ovos, tomates e principalmente tinta. Muitas vezes, essas bolsas eram acomodadas em espaços ocultos no interior de camadas de gesso aplicadas sobre o trabalho. Então, Niki e/ou os espectadores participantes atiravam contra essas *assemblages* com rifles, carabinas ou espingardas. O impacto das balas estourava os sacos de tinta e liberava as cores que completariam o trabalho, em uma abordagem compatível com a “pintura de ação”.

Encontramos uma discussão a respeito dessas atitudes no ensaio “O legado de Jackson Pollock”, de Allan Kaprow, publicado originalmente na revista *Art News*, em outubro de 1958. No texto, Kaprow procurou analisar a produção de Pollock e sua

importância para a geração de artistas norte-americanos que despontava no final da década de 1950. Kaprow (2006, p. 40) entendia que os métodos de Pollock, como o gotejamento, que “deu um valor quase absoluto ao gesto habitual”, ou a opção por telas de grandes dimensões, que “deixaram de se tornar pinturas e se transformaram em ambientes” (p. 42), transmitiam aos jovens artistas novas preocupações, relacionadas, segundo sua concepção, “com o espaço e os objetos da nossa vida cotidiana” (p. 44). Junto a essas considerações, Kaprow, que era artista, traçou um programa de arte:

Não satisfeitos com a sugestão, por meio da pintura, de nossos outros sentidos, devemos utilizar a substância específica da visão, do som, dos movimentos, das pessoas, dos odores, do tato. Objetos de todos os tipos são materiais para a nova arte: tinta, cadeiras, comida, luzes elétricas e néon, fumaça, água, meias velhas, um cachorro, filmes, mil outras coisas que serão descobertas pela geração atual de artistas. (Kaprow, 2006, p. 42).

Na intervenção *Atentado*, de Eduardo Srur, é possível identificar afinidades com as práticas de Robert Rauschenberg, Niki de Saint Phalle e Allan Kaprow. Como esses artistas, Srur empregou materiais não artísticos e uma fatura não convencional. A pintura, nesse caso, é resultante de “processos operacionais”. O interesse do trabalho do artista brasileiro pode ser encontrado, em parte, no fato de que muitas de suas proposições, como *Acampamento dos anjos* e *Atentado*, sejam interpretáveis como ponderações sobre a pintura e suas fronteiras. Contudo, assim como Rauschenberg e outros, em vez de adotar a prática pictórica “para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência”, o artista procurou “redefinir a área de sua competência testando seus limites” (Steinberg, 2008, p. 117).

Nesse sentido, Srur se voltou para o contexto urbano, estreitando as conexões entre o espaço da arte e o espaço do mundo. O conceito de pintura não foi abandonado, mas revisto e ampliado, uma vez que a realização e a localização do trabalho assumem uma importância considerável. Como em parte da produção contemporânea, o significado parece ter se transferido do interior do trabalho para as circunstâncias em que esse trabalho se insere. Desse modo, Srur compreende a atividade pictórica como uma atividade intervencionista, reconhecendo sua capacidade de transformação do real.

Ao redefinir um trecho da cidade, Srur “reestrutura a percepção de um espaço dado” (Peixoto, 2002, p. 22), permitindo que se estabeleçam relações outras, que forjam novas maneiras de ver e significar. No vídeo da ação, um rapaz é entrevistado. Demonstrando insatisfação, comenta: “E as pessoas fazem esse tipo de coisa aí. Acontece por vandalismo”. Outro senhor diz “eu gostei bastante”. Para Brissac Peixoto (2002, p. 28), o papel da intervenção urbana é “fazer da área uma zona de conturbação, como que tomada por um cataclisma”. Já para a crítica de arte Maria Hirszman (2012), a produção de Srur na área parece ter como estratégia central “atacar, de forma cirúrgica e retumbante, uma determinada questão, de forma a gerar uma espécie de curto-circuito, que abra novas possibilidades de percepção e desejo de mudança”. As opiniões divergentes dos espectadores do *Atentado* de Srur confirmam a estranheza da intervenção. Se cada um vê a interferência de um jeito, é certo que, a partir da ação, todos reorganizam sua experiência com o lugar.

Considerações finais

Como em grande número de intervenções urbanas atuais, a produção de Eduardo Srur problematiza a autonomia da obra de arte ao solicitar o espaço do mundo como um componente indissociável do trabalho. Na década de 1960, muitos artistas elaboraram trabalhos voltados para os espaços da cidade, incorporando, nesse processo, elementos externos, como a arquitetura e a paisagem, para, em seguida, considerar a dimensão social e política dos lugares. Assim, as intervenções urbanas abarcam não apenas o lugar, mas todos os elementos que o acompanham, em contraposição à neutralidade do cubo branco modernista. Em sua produção, Srur situa a prática pictórica diante dessa mudança de paradigma solicitada pelas intervenções urbanas.

Na intervenção *Atentado*, do início de sua trajetória, Srur criticou a poluição visual promovida pelo grande número de *outdoors* publicitários distribuídos pela cidade de São Paulo. Em resposta a essa poluição visual, o artista promoveu ataques aos painéis, detonando explosivos ligados a bombas de tinta colorida. As interferências — realizadas sob disfarce, de dia e à noite — foram registradas e compiladas no vídeo

que dá nome ao trabalho. Para realizar *Atentado*, Srur, que iniciou a carreira artística concebendo grandes séries figurativas a óleo baseadas em fotografias, mobilizou recursos provenientes da “pintura de ação” e das neovanguardas.

Ou seja, em *Atentado*, o artista não descarta inteiramente a tradição da pintura, mas a submete a uma revisão e ampliação. Ao adotar bombas e *outdoors* no lugar de pinceis e telas, a atividade pictórica de Srur se converte em uma atividade intervencionista, que subsiste através de um meio não convencional. Destacada dos espaços tradicionais da arte, a pintura perde os seus contornos definidos, colocando-se como uma forma de trabalho cultural; uma produção que, ao confrontar as conjunturas espaciais e sociais dos locais em que acontece, busca elaborar outras visões da vida nas cidades.

Referências

ARGAN, G. C. **Arte e crítica de arte**. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1993.

BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

CARROLL, N. Art, History, and Narrative. In: CARROLL, N. **Beyond Aesthetics: Philosophical Essays**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2003. p. 63-156.

EDUARDO Srur exhibe seu realismo simbólico na Pinacoteca de Santos. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 17 jul. 2001. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/srur-expoe-em-santos-seu-realismo-simbolico/>. Acesso em 27 maio 2025.

EDUARDO SRUR. Eduardo Srur, c2025. Intervenções. *Atentado*. Disponível em: <https://www.eduardosrur.com.br/intervencoes/atentado>. Acesso em 27 maio 2025.

FABRIS, A. Robert Rauschenberg e a fotografia: uma atitude pós-moderna? In: FABRIS, A. **Fotografia e arredores**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009. p. 254-263.

FOSTER, H. Quem tem medo da neovanguarda? In: FOSTER, H. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 21-49.

HARRISON, C; WOOD, P. Modernidade e Modernismo reconsiderados. In: WOOD, P. *et al.* **Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 170-259.

HIRSZMAN, M. Intervenções na rua: Eduardo Srur transforma o espaço público em plataforma de experimentação plástica. **Revista Pesquisa FAPESP**, São Paulo, ed. 202, dez. 2012. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/intervencoes-na-rua/>. Acesso em: 30 maio 2025.

KAPROW, A. O legado de Jackson Pollock. *In*: FERREIRA, G; COTRIM, C. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006. p. 37-45.

LICHTENSTEIN, J. (org.). **A pintura – vol. 14: vanguardas e rupturas**. São Paulo: Editora 34, 2014.

MESQUITA, T. A pintura de imagem. *In*: DIEGUES, I.; COELHO, F. (org.). **Pintura brasileira século XXI**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011. p. 270-279.

NOVAES, T. Artista monta barracas em prédio em SP. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 06 abr. 2004. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0604200411.htm>. Acesso em 28 maio 2025.

PEIXOTO, N. B. Intervenções urbanas. *In*: PEIXOTO, N. B. **Intervenções urbanas: Arte/Cidade**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2002. p. 16-29.

RIOUT, D. Vanguardas e rupturas. *In*: Lichtenstein, J. (org.). **A pintura – Vol. 14: vanguardas e rupturas**. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 9-16.

ROSENBERG, H. Os Action Painters Norte-Americanos. *In*: ROSENBERG, H. **A tradição do novo**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 11-22.

SRUR, E. [Entrevista concedida a Fernando Luna]. LUNA, F. Guerrilha urbana: os artistas Marcelo Cidade e Eduardo Srur utilizam a própria cidade como mural para suas obras. **Revista Trip**, São Paulo, 05 jun. 2006. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/guerrilha-urbana>. Acesso em 28 maio 2025.

SRUR, E. **Manual de intervenção urbana**. São Paulo: Beï Comunicação, 2012a.

SRUR, E. [Palestra proferida em evento]. TEDX TALKS. Eduardo Srur at TEDxAvNaçõesUnidas. **YouTube**, 24 maio 2012b. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sKnP_JznaY. Acesso em 28 maio 2025.

SRUR, E. Legenda do álbum “Veículos (Pinturas)”. **Facebook**, 04 out. 2012c. Disponível em: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.4612648675295&type=3>. Acesso em 27 maio 2025.

SRUR, E. Legenda do álbum “Contêineres (Pinturas)”. **Facebook**, 04 out. 2012d. Disponível em: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.4612676715996&type=3>. Acesso em 27 maio 2025.

SRUR, E. [Entrevista concedida a Elisabete Pacheco]. EDUARDO SRUR. Programa Almanaque - Eduardo Srur. [Programa Almanaque, Globo News, fev. 2013]. **Vimeo**, 25 jul. 2013. Disponível em: <https://vimeo.com/71048460>. Acesso em 28 maio 2025.

SRUR, E. [Palestra proferida a alunos do curso de pós-graduação Geografia, Cidade e Arquitetura, da Escola da Cidade – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, 2013]. ESCOLA DA CIDADE. Eduardo Srur: Manual de Intervenção Urbana. **YouTube**, 04 jun. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bw6mJaOJsNE>. Acesso em 27 maio 2025.

SRUR, E. [Entrevista concedida a Kátia Lessa]. SP CIDADE GENTIL. Eduardo Srur e o caminhão que entrega bolha de sabão. [Websérie Um gesto, menos lixo, episódio dois: “O caminhão com bolhas de sabão”]. **YouTube**, 21 abr. 2016a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ieljdO-kUPs>. Acesso em 27 maio 2025.

SRUR, E. [Entrevista concedida a Éder Fonseca]. FONSECA, E. Eduardo Srur aposta na sua coragem artística. **Panorama Mercantil**, Franca, São Paulo, 17 dez. 2016b. Disponível em: <http://panoramamercantil.com.br/eduardo-srur-aposta-na-sua-coragem-artistica/>. Acesso em 27 maio 2025.

SRUR, E. Legenda de publicação. **Facebook**, 14 out. 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo?fbid=1778161982223994&set=a.416645051709034>. Acesso em 27 maio 2025.

STEINBERG, L. Outros critérios. *In*: STEINBERG, L. **Outros critérios**: confrontos com a arte do século XX. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. p. 79-125.

Recebido em 03/06/2025

Aceito em 09/12/2025