

“ATROPELO”: PAREDES COMO MEMÓRIA DA LIBERDADE.

“ATROPELO”: WALLS AS A MEMORY OF FREEDOM.

Rízzia Rocha/CAPES(PNPD)-UFMG

Rafael Pagatini/UFES

RESUMO

“Atropelo” é o título dado a uma intervenção artística, realizada em 2017, num dos *campi* da Universidade Federal do Espírito Santo. Essa intervenção surge como resposta a uma pichação, com os dizeres “Ustra vive”, feita no prédio que abrigava os cursos de filosofia, história e geografia. O trabalho parte da condição de *site-specific* para propor um espaço de diálogo sobrepondo à parede do presente uma memória do passado. Sem apagar ou cobrir totalmente a saudação à ditadura civil-militar brasileira, a obra, em sua estrutura formal, estabelece uma discussão sobre liberdade democrática ao atualizar, também por meio da pichação nas paredes da universidade, as vozes que combateram a repressão. Essa sobreposição imagética e temporal evidenciou os conflitos presentes naquele espaço, reafirmando a necessidade urgente de contestar ideias autoritárias.

PALAVRAS-CHAVE

Site-specificity; Pichação; Ditadura Civil-Militar; Liberdade; Memória.

ABSTRACT

“Atropelo” is the title of an artistic intervention created in 2017 on the campus of Federal University of Espírito Santo. This art intervention appears how a response to a graffiti with the words “Ustra vive” made in the building of philosophy, history and geography courses. The work starts from the *site-specific* condition to propose a space for dialogue overlaying a memory of the past on the wall of the present. Without completely erasing or covering the greeting to the Brazilian civil-military dictatorship, this artwork establishes a discussion on democratic freedom by expressing through graffiti on the walls of the university the voices that fought against repression. This imaginary and temporal overlap highlighted the conflicts present in that space reaffirming the urgent need to challenge authoritarian ideas.

KEYWORDS

Site-specificity; Graffiti; Civil-Military Dictatorship; Freedom; Memory.



Figura 1. Rafael Pagatini, Atropelo, 2017. Impressão UV sobre morim, 220 x 180 cm.
Foto: Francisco Xavier

Introdução

Em 2017, período em que crescia o pensamento que nos levaria ao desfecho das eleições de 2018, uma pichação com os dizeres "Ustra vive" foi feita na área externa de

vários prédios da Universidade Federal do Espírito Santo¹. Um dos prédios pichados, em particular, abrigava os cursos de história, geografia e filosofia (Figura 1). A pichação feita ali, com tinta spray preta, permaneceu intocada por algum tempo até que alguém decidiu intervir. A pessoa modificou “Ustra vive”, com tinta spray prata, para “Ostra vive no mar”, transformando o U em O e acrescentando o restante da frase. Essa modificação, embora bem-humorada, não foi capaz de tornar ilegível a frase original, “Ustra vive”. Talvez, a pichação em prata, em seu esforço de dissimulação, tenha mesmo deixado “Ustra vive” mais aceitável, quase divertido, facilitando sua participação no cotidiano da universidade. Essa mensagem incorporou a paisagem do Centro de Ciências Humanas e Naturais do campus por alguns meses. Mesmo ocupando um lugar de bastante movimento, as pessoas - professores, alunos, servidores públicos - conviveram com apatia à pichação, até que a professora Thana Mara de Souza, do Departamento de Filosofia, procurou parceiros para pensar modos de intervir naquilo que soava como um apoio dissimulado a um dos períodos mais violentos e antidemocráticos que marcaram a história de nosso país. Como o Departamento de Filosofia da UFES não possuía uma atuação consistente em filosofia da arte e estética contemporânea, a professora Thana convidou a professora Rízzia Rocha que, na época, atuava no departamento de filosofia e desenvolve uma pesquisa em filosofia e teoria da arte centrada na crítica como elemento poético, para elaborar um projeto de extensão. Tal projeto objetivava intervir na pichação de forma a produzir um espaço de reflexão acerca do seu significado enquanto símbolo da repressão no ambiente de uma universidade pública comprometida com o livre pensamento.

O argumento da inação como defesa do direito à liberdade

A apatia demonstrada diante da pichação não era motivada somente pela inação sem fundamento, mas, de acordo com a professora Thana Mara, era também motivada por um modo de compreender como liberdade de expressão o direito daquela saudação em ocupar aquele espaço. No entanto, aquela zona da parede, da forma como foi ocupada e mantida, não estava estruturada como um campo democrático de diálogo ou, ainda, como um espaço público de debate. O que ali ressoava era a exaltação da violência, da tortura e do assassinato de pessoas que possuíam opiniões divergente das opiniões do poder instituído pela ditadura militar no Brasil e manter a exaltação intocada não é, simplesmente, um modo de favorecer o direito à liberdade de expressão.

Carlos Alberto Brilhante Ustra foi um militar, chefe do DOI-CODI, entre 1970 e 1974, responsável por inúmeras mortes de opositores à Ditadura Civil-Militar que se

instaurou no Brasil em 1964. O ex-delegado foi identificado por várias pessoas torturadas que o apontaram como responsável por inúmeras violações aos direitos humanos. Além disso, o coronel escreveu livros que servem, no contexto atual brasileiro, como tentativas de difundir um discurso negacionista sobre o período da ditadura. Como chama atenção o professor Luciano Oliveira², provavelmente Ustra tinha tanta vergonha do que fez, que dedicou o resto da sua vida mesquinha a criar versões mirabolantes e fantasiosas para tentar desmentir o que havia feito. No entanto, devemos entender o nome Ustra para além de um personagem. Devemos entender como esse nome é empregado e o que está associado a ele. Ao coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, está associado um discurso de ódio ao diferente, de apologia do autoritarismo, de argumentos inconsistentes e de dissimulação da realidade. Seu nome é empregado para construir um exemplo de luta fascista e em favor de um passado de opressão narrado como um tempo de liberdade. Seu rosto pode ser encontrado estampado em camisetas com a mesma frase pichada na parede da universidade. Dessa forma, a expressão é muito mais que uma opinião individual. Ela é a marca de identificação de grupos antidemocráticos.



Figura 2. Fotografia realizada por agente do DOPS-ES, outubro de 1968. Fotografia.
Foto: Acervo do Arquivo Público do Estado do Espírito Santo.

Site-specific como forma de problematização da memória

Questionando a inércia do departamento e da própria universidade sobre a pichação, as professoras Thana Mara de Souza e Rizzia Rocha convidaram Rafael Pagatini, artista e professor do Departamento de Artes da mesma universidade, para integrar o projeto de extensão e propor uma ação no local questionando o espaço arquitetônico da universidade que admite que uma aclamação à ditadura participe de seu cotidiano sem qualquer refutação. Rafael Pagatini se dedica a uma pesquisa sobre a representação e as problemáticas relacionadas à memória da ditadura civil-militar possuindo sólida produção sobre o tema.

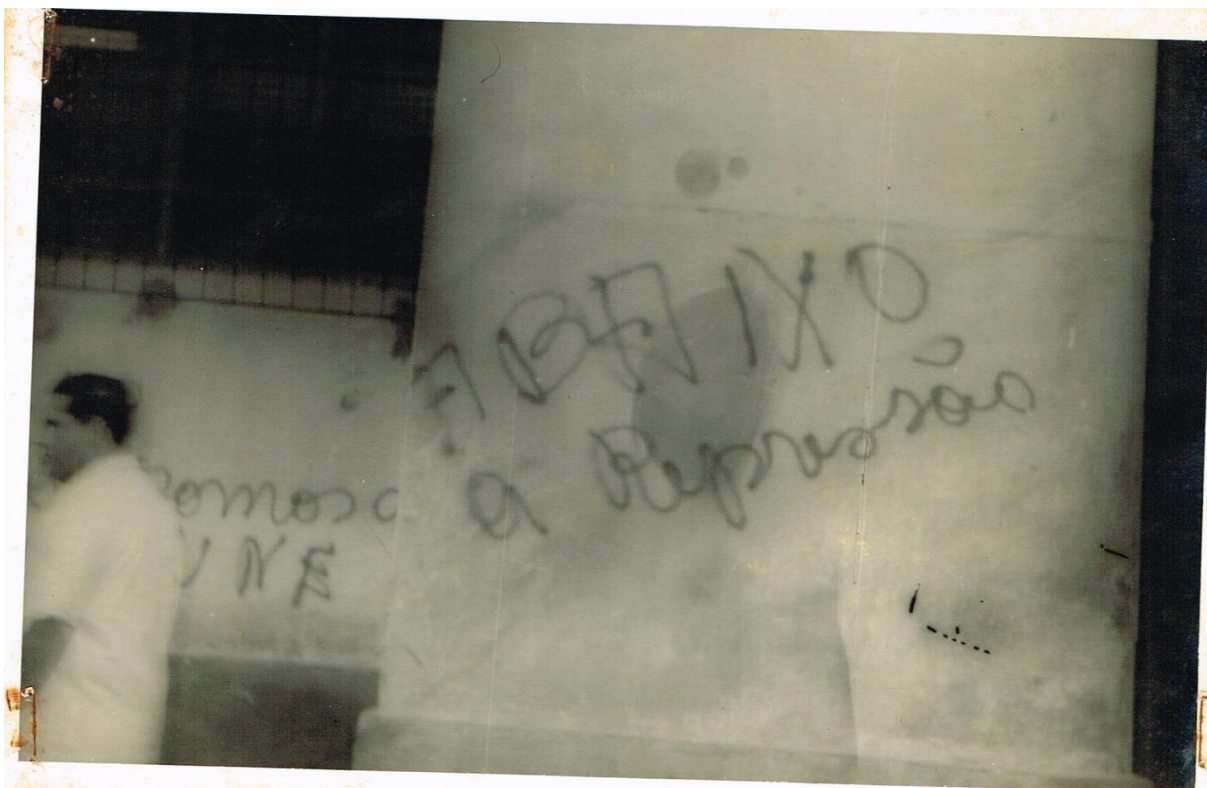


Figura 3. Fotografia realizada por agente do DOPS-ES, outubro de 1968. Fotografia.
Foto: Acervo do Arquivo Público do Estado do Espírito Santo.

Após realizarmos algumas análises, a proposta que surgiu desse projeto se baseou no entrelaçamento temporal que a saudação “Ustra vive”, escrita em 2017 nas paredes de um campus universitário, tece. Procuramos, então, formas de articular historicamente o passado. Lembrando Walter Benjamin e suas teses em “Sobre o conceito de história”, essa articulação significa “apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.”³ Assim, a estratégia adotada foi a de entretecer uma camada de lembrança sobre a pichação ressaltando os sentidos de transgressão que o gesto de pichar pode assumir. Para isso, recorremos aos arquivos do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS-ES) no Arquivo Público no Estado do Espírito Santo. Nos arquivos, identificamos uma fotografia, realizada por um agente do DOPS, de uma pichação de 1968 feita do lado de fora do Restaurante Universitário da UFES, que denunciava a repressão (Figura 2). Nessa imagem, o *picho* ecoa na contemporaneidade e se coloca, mais uma vez, como reação à expressão “Ustra vive” na parede da universidade em 2017.



Figura 4. Rafael Pagatini, Atropelo, 2017. Impressão UV sobre morim, 220 x 180 cm.
Foto: Francisco Xavier

A fotografia foi digitalizada, ampliada e impressa utilizando impressão UV sobre um tecido de algodão leve e fino chamado morim. Esse tecido possibilitou a criação de um nível de opacidade a partir do distanciamento da parede, o que permitiu observar a fotografia interferindo sobre a pichação. Esse processo está associado a pesquisa de Rafael Pagatini na busca por novos suportes de impressão. O morim é utilizado, no atelier de gravura, no processo de limpeza da chapa de metal entintada. Sua trama aberta permite a retirada do excesso da tinta. Dessa forma, na instalação (Figura 4), como uma cortina que vela e desvela, ora possibilitando a visão da parede, de acordo com a posição do observador, ora interferindo na visão, ao trazer a lembrança de um passado de repressão, a impressão funcionou como uma memória latente do *picho* e das inúmeras camadas de violência presentes em apenas algumas palavras. Dessa interposição das imagens veio o título da intervenção: "Atropelo". Esse termo traz, do gesto histórico do *picho*, a sua condição de conflito.

Atropelo, nos códigos utilizados pelos pichadores, significa pichar sobre a assinatura de outro grupo. Tal atitude é considerada uma ofensa grave que pode levar à confrontação direta entre os pichadores envolvidos, pois significa a invasão de um espaço conquistado e o decorrente apagamento dessa conquista. Porém, o atropelo proposto pela intervenção diz respeito ao tempo que se sobrepõe e não ao apagamento. A luta pela liberdade democrática no período da ditadura é invocada no presente por meio de um *picho* de 1968: "abaixo à repressão" (Figura 3). Esse atropelamento do tempo, em que o passado atravessa o presente, não acontece através do silenciamento de um sobre o outro. "Atropelo" não interfere diretamente sobre a parede, mas se coloca como uma visão do passado sobre o presente, como uma rememoração do passado. A liberdade democrática possibilita, até mesmo, a expressão de apoio à repressão, mas é a mesma liberdade democrática que faz com que, desse tipo de expressão, sejam intervenções para a liberdade.

O direito à liberdade como uma ação de diálogo

Tem sido cada vez mais difícil pensar ações para a liberdade, sobretudo a liberdade democrática, nos dias atuais. Reivindicada como um valor essencial à condição humana ainda no século XVIII, essa consciência da liberdade como capacidade de autodeterminação, segundo a qual o sujeito é o encarregado de impor limites a si mesmo, atendia às aspirações da burguesia que fazia frente ao absolutismo monárquico na época. Desde então, a liberdade tem sido discutida por várias áreas do saber, inclusive no campo jurídico, mas, para além dessas discussões, a liberdade se mantém até o presente como um direito de escolha. Dessa maneira, ao se caracterizar como um poder do sujeito de se autodeterminar, reconhecido pelos países por se

tratar de um direito fundamental, como é possível limitar o exercício da liberdade para que possamos garantir uma sociedade democrática? Se observarmos a legislação, veremos que a restrição a esse exercício está submetida aos demais direitos fundamentais do ser humano não podendo ser, portanto, superior a eles⁴. Mas não vamos iniciar aqui uma discussão acerca da natureza legal da restrição ao exercício da liberdade, já que isso nos deixaria muito distantes do tema aqui pretendido. Apenas circunscrevemos essa discussão a algumas ideias importantes que estão inscritas na estrutura formal de “Atropelo”.

Muitos membros da comunidade acadêmica justificavam que não era possível restringir a saudação “Ustra vive” partindo de uma compreensão imprecisa do direito à liberdade de expressão, estritamente. Na esteira desse pensamento equívoco, qualquer ação poderia se configurar num ato de repressão por si mesmo. Vários países têm, em sua legislação, uma compreensão própria do que caracteriza e delimita a liberdade de expressão. No Brasil, ela é constitucionalmente prevista como um direito fundamental⁵, e seu exercício está submetido à ordem jurídica, o que significa que o exercício dessa liberdade tem que ser compatibilizado com outros direitos fundamentais respeitando o sistema constitucional em vigor. O respeito à dignidade humana, o que implica a garantia de que “ninguém será submetido a tortura nem a tratamento desumano ou degradante”⁶, bem como o direito à vida, são, como já afirmamos, direitos fundamentais para os quais o direito à liberdade não tem valor de ultrapassá-los. Contudo, ao analisar a liberdade de expressão é possível que sejamos levados a pensar que ser individualmente favorável à tortura, por exemplo, não é necessariamente cometê-la e, então, estaríamos no campo da liberdade de pensamento. Infelizmente, a caracterização da liberdade de pensamento não é algo tão simples, já que o pensamento pode ultrapassar o campo da pura reflexão e se tornar uma convicção que garante um grau elevado de comprometimento. A religião é um exemplo comum do tipo de engajamento que ultrapassa o limite do simples pensamento, transformando de maneira intensa o comportamento humano. Dessa forma, “uma convicção de natureza filosófica ou religiosa, não se restringe apenas ao foro íntimo, implica a externalização de um agir em sociedade, consoante a ideologia adotada”.⁷ Nossas convicções compõem a base que orienta nossas atitudes intelectuais, nossas ações efetivas e, evidentemente, nossas escolhas. Para não nos limitarmos a referências do campo religioso, pessoas que adotam o vegetarianismo, por exemplo, modificam seus hábitos alimentares e hábitos de consumo a partir de convicções éticas de respeito aos animais. E se a convicção “implica a reprodução de hábitos comportamentais próprios a ela”⁸, saímos do campo da opinião livre e entramos do campo de uma interação social pautada por determinadas convicções. No entanto, não é fácil distinguir convicção do simples pensamento, é importante reafirmar. Mesmo diante dessa dificuldade, manter uma saudação a um torturador da

ditadura civil-militar brasileira com a intenção de proteger o direito à liberdade de expressão é um risco alto à liberdade democrática e, como argumento, possui uma base de sustentação frágil.

Quando “Atropelo” (Figura 5) não apaga a saudação “Ustra vive”, mas reapresenta a resposta dada pelas vozes do passado, a intervenção age nesse limiar entre liberdade de pensamento e a convicção. Na forma como “Atropelo” se configura como obra revela o modo como ela se articula não apenas diante dos conflitos sociais, mas dentro dos conflitos sociais. Isso acontece porque a obra não se limita a apresentar uma mensagem de liberdade, mas se configura a partir da liberdade que dá o direito de existência até aqueles que ameaçam esse direito. “Abaixo à repressão” é, portanto, uma mensagem inequívoca. Dessa forma, além de ser uma intervenção com um sentido político, “Atropelo” traz os princípios políticos para sua estrutura formal.

A intervenção sobrepõe o tecido do passado sobre a marca do presente e, através da transparência da impressão sobre o morim, somos tocados pelo sopro de ar movido pelas vozes do passado, reconhecendo, nesse sopro, o eco das vozes silenciadas pelas torturas e assassinatos cometidos num dos períodos mais violentos de nossa história. Nesse sentido, como estratégia de ativação do espaço, “Atropelo” também possui sua temporalidade e ações medidas no modo de reação da comunidade acadêmica e na resposta dada à intervenção pelos gestores da universidade. Uma das proposições do trabalho foi criar um espaço de debate ao chamar a atenção para o que foi sobreposto pelo tecido e, nesse processo, ressaltar o que todos viam e o que crescia enquanto pensamento e construção de uma estética de apologia à violência.

O trabalho permaneceu no local por, em média, dois meses, quando foi desmontado em decorrência da pintura da parede determinada pela direção do Centro de Ciências Humanas e Naturais. A pichação foi mantida durante quase um ano sem sofrer interferências da direção do centro. Podemos dizer que a pintura é o processo de fechamento do ciclo temporal do trabalho que se encerrou justamente por ter conseguido extrapolar a formalidade da imagem e valorizar a arquitetura como corpo vivo da memória universitária.



Figura 5. Rafael Pagatini, *Atropelo*, 2017. Impressão UV sobre morim, 220 x 180 cm.
Foto: Francisco Xavier

O espaço como dimensão política

Ao se situar *dentro* dos conflitos sociais, e não *diante* deles, essa ação artística intensifica sua condição de *site-specificity*. Trabalhos *site-specific*, em seu sentido primeiro, mantinham uma relação estreita com seu aqui e agora, ainda que suas estruturas não fossem efêmeras ou imóveis. A arte *site-specific*, quando surgiu no final da década de 1960 e início da década de 1970, estava enraizada num espaço efetivo e, portanto, determinada a partir de características extrínsecas, tais como localização geográfica, estrutura arquitetônica, dimensão do espaço, iluminação, paisagem natural, dentre outras. Obras que surgiram balizadas por esse sentido, em muitos casos, poderiam ser destruídas se fossem removidas do lugar onde foram criadas. Essa espécie de vínculo material entre o trabalho e seu local de instalação, e que demandava a presença física do espectador para completar o trabalho, determinava a constituição dessa *arte orientada pelo lugar*⁹.

As questões colocadas pelos trabalhos *site-specific* partiram da arte minimalista que apresentava problemas ao espaço estéril e idealista do modernismo. O minimalismo, ao recusar a forma antropomórfica da escultura tradicional e a ausência de lugar

praticada pela escultura abstrata, retira o pedestal do objeto escultórico, redefinindo-o como algo que não está à parte, mas que estabelece uma relação com o lugar que ocupa. Hal Foster, ao falar sobre o assunto em “O retorno do real”, sintetiza, com clareza, as mudanças que esses deslocamentos trazem ao espectador:

Nessa transformação, o espectador, uma vez negado o espaço seguro e soberano da arte formal, é trazido de volta para o aqui e agora; e, em vez de examinar a superfície de uma obra para fazer um mapeamento topográfico das propriedades de seu meio, é instado a explorar as consequências perceptivas de uma intervenção particular num local determinado. Essa é a reorientação fundamental que o minimalismo inaugura. (FOSTER, 2014, p. 53)

Para além das críticas que o minimalismo recebeu, o que nos concerne aqui observar é que, ao se concentrar nas condições da percepção e nos limites convencionais da arte, não se interessando por seu plano ontológico nem por suas questões formais, o minimalismo se dedicou à natureza dos significados e ao status do sujeito. Tais assuntos, ao refletirem acerca do sujeito que invariavelmente ocupa um lugar social e dos significados que são produzidos a partir da relação com o mundo real e não num espaço mental de concepção idealista, dizem respeito à nossa condição pública¹⁰. É nesse campo crítico aberto pelo minimalismo que o espaço deixa de ser concebido como algo anterior a experiência da obra e passa a ser pensado como espaço real implicado no trabalho artístico. Dessa relação material intrínseca entre o trabalho e seu local de instalação, como demarca Richard Serra¹¹, surgiram experimentações estéticas como *land art*, *process art*, *performance*, *body art*, dentre outras. Dentro desse contexto, segundo afirma a curadora e crítica de arte Miwon Kwon, “as várias formas de crítica institucional e a arte conceitual desenvolveram um modelo diferente de *site-specificity*”¹². Nesse novo modelo, o espectador é desafiado como sujeito social e histórico cuja percepção é perpassada por suas condições de existência. Isso significa um afastamento da concepção de um sujeito universal proposto pelo modelo fenomenológico de percepção. O espectador, então, existe como um corpo físico e o lugar, além de sua dimensão objetiva, é compreendido também em sua dimensão cultural. Como consequência, o ideal de um objeto de arte autônomo, fechado em si mesmo, que atribui significado ao espaço no qual se apresenta, é desafiado por práticas crítico-institucionais que insistem nas questões de classe, raça, gênero e sexualidade do espectador. Assim, o espaço asséptico do museu, ou galeria, com sua iluminação controlada, seu sistema de climatização e suas paredes brancas, foi visto como “mecanismo codificado que ativamente dissocia o espaço de arte do mundo externo, potencializando o imperativo idealista da instituição que define a si e aos seus valores hierárquicos como objetivos, desinteressados e verdadeiros”¹³.

“Atropelo” como uma ação *site-specific*, se configura a partir das relações com o espaço objetivo, o *picho* na parede de um prédio de uma universidade pública, e o espaço subjetivo que a pichação, como parte da cultura urbana, e a história das universidades públicas na luta por liberdade e democracia ocupam e ocuparam. As preocupações acerca da forma e da história da arte são, de maneira geral, questões secundárias no *site-specificity*. Em certo sentido, é possível afirmar que os trabalhos orientados pelo *site* não estão empenhados em abastecer o sistema institucional das artes sem revolucioná-lo.

Conclusão

Walter Benjamin em “O autor como produtor”, palestra proferida em 1934 no Instituto para o Estudo do Fascismo em Paris, aborda com perspicácia o problema do lugar da produção na arte. Embora seu foco seja a literatura, é possível depreendemos um aspecto importante para essa discussão. Benjamin afirma nesse texto que “o lugar do intelectual na luta de classe só pode ser definido - ou melhor, escolhido - por sua posição no processo produtivo.”¹⁴ Desviando a atenção do forte acento marxista dessa citação, e lembrando mais uma vez que Benjamin direciona sua fala aos escritores e literatos, pensemos por um momento no artista e seu processo produtivo. O cerne dessa colocação está no lugar que o artista, como autor, ocupa.

Em “Atropelo” esse lugar propõe a estrutura de apresentação da intervenção em vários níveis. A obra, pensada por professores de uma instituição pública, se articula, em sua estrutura formal, como pensamento para liberdade. Com isso, a obra se conforma na mesma linguagem usada pelo outro, o *picho* nos muros da universidade. A imagem impressa no tecido foi extraída de fotos feitas do próprio campus na época da ditadura militar na década de 1960. Portanto, “Atropelo” não foi reduzida a um espaço semântico elitista, mas ela propõe um diálogo no campus trazendo para o primeiro plano a experiência dos estudantes do passado que enfrentaram efetivamente a ditadura civil-militar naquele território presente. Esse diálogo, que acontece nos termos da linguagem urbana do *picho*, faz ecoar “abaixo à repressão”, nas vozes do passado, sobre a saudação “Ustra vive” como se, de fato, fôssemos tocados pelo sopro de ar movido por essas vozes. Essas paredes da universidade revelam os conflitos presentes na sociedade e a necessidade permanente de contestar ideias autoritárias.

Notas

¹ A pichação, sobretudo de prédios públicos, é configurada no Brasil como vandalismo e crime ambiental, passível, portanto de sanção do Estado (artigo 65 da Lei 9.605/98). Apesar da consciência do teor de infração contido no ato, nosso enfoque está voltado para o conteúdo da pichação e não para o ato em si.

² OLIVEIRA. Brilhante Ustra e a verdade mais uma vez sufocada. Revista Amalgama. Disponível em <https://www.revistaamalgama.com.br/07/2016/brilhante-ustra-a-verdade-mais-uma-vez-sufocada/> Acesso em 07/04/2020.

³ BENJAMIN. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 224.

⁴ De acordo com o Art 5º da Constituição Federal: "Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes;" BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Acesso em 10/04/2020.

⁵ *Id.*, Art. 5º, IV.

⁶ *Idem.*

⁷ FREITAS; CASTRO. Liberdade de expressão e discurso de ódio: um exame sobre as possíveis limitações à liberdade de expressão. *Revista Sequência*. Florianópolis. n. 66, pp. 327-355, jul. 2013, p. 336.

⁸ *Ibid.*, p. 337.

⁹ Cf. KWON. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Revista Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro. n. 17, pp. 166-187, 2008.

¹⁰ Cf. FOSTER. O ponto crucial do minimalismo. In: FOSTER. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

¹¹ Em 1984 Richard Serra envia uma carta ao diretor do Art-in-Architecture Program do General Services Administration em Washington D.C. para declarar que sua escultura de aço Cor-Ten de 36m intitulada *Title Arc* foi "encomendada e projetada para uma localização específica: a Federal Plaza. É um trabalho *site-specific* como tal não era para ser realocado. Removê-lo seria destruí-lo". KWON. op. cit., p. 168.

¹² *Ibid.*, p. 168.

¹³ *Id.*, p.169.

¹⁴ BENJAMIN. O autor como produtor. In: BENJAMIN. *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017. p. 91.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. São Paulo: Boitempo, 2017

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, [2016]. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Acesso em 10/04/2020.

FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FREITAS, Riva Sobrado de; CASTRO, Matheus Felipe de. Liberdade de expressão e discurso de ódio: um exame sobre as possíveis limitações à liberdade de expressão. **Revista Sequência**. Florianópolis. n. 66, pp. 327-355, jul. 2013,

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Revista Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro. n. 17, pp. 166-187, 2008.

OLIVEIRA, Luciano. Brilhante Ustra e a verdade mais uma vez sufocada. **Revista Amalgama**. Disponível em <https://www.revistaamalgama.com.br/07/2016/brilhante-ustra-a-verdade-mais-uma-vez-sufocada/> Acesso em 07/04/2020.

Rízzia Rocha

Doutora em filosofia, na linha de pesquisa estética e filosofia da arte, pela UFMG com estágio doutoral em Hochschule für Grafik und Buchkunst/Leipzig. Atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado na Escola de Belas Artes da UFMG (bolsista CAPES/PNPD) acerca da crítica como elemento poético na produção artística contemporânea. Contato: rizziasoares@gmail.com.

Rafael Pagatini

Artista, pesquisador e professor da Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, atualmente realiza doutorado em Poéticas Visuais na Universidade Estadual de Campinas - Unicamp. Sua produção e pesquisa utiliza processos de impressão sob uma perspectiva crítica da sociedade contemporânea através da investigação das relações entre arte e memória. Realizou exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior. Contato: rafael.pagatini@gmail.com