


## Ponte Bezerra da Silva A arte pública provocando o senso comum<sup>1</sup>

*Bezerra da Silva's bridge*  
*Public art provoking common sense*

Pilar Pinheiro Sanches\*

 0000-0001-8830-2676  
pilersanches@gmail.com

### Resumo

Em 2012, o Coletivo Transverso realizou uma intervenção em Brasília que consistiu em uma espécie de “rebatismo” de uma ponte chamada, até então, “Costa e Silva”, renomeando-a para “Bezerra da Silva”. Essa provocação, “renomear” uma ponte, teria qual significado dentro do contexto urbano? Entendendo como arte pública esse tipo de proposta artística que deposita na interação com o público sua própria condição de existência, faremos uma análise da obra “ponte Bezerra da Silva” e de seus desdobramentos nos espaços da cidade, a fim de refletir a respeito do alcance político que esse tipo de obra de arte dispõe. Partindo do entendimento de que toda obra de arte é política, uma vez que nunca é fundada em um terreno neutro, compreendemos que a arte está sempre trabalhando na reprodução ou na desarticulação de uma dada hegemonia.

### Palavras-chave

Arte Pública; Coletivo Transverso; Espaços públicos; Ponte Bezerra da Silva

### Abstract

*In 2012, Coletivo Transverso carried out an intervention in Brasília that consisted of a kind of “rebaptism” of a bridge called, until then, “Costa e Silva”, renaming it to “Bezerra da Silva”. Does this provocation, “renaming” a bridge, have any meaning in the urban context? Understanding as public art this type of artistic proposal that deposits in the interaction with the public its own condition of existence, since it participates in its creation process, we will analyze the work “ponte Bezerra da Silva” and its unfolding in the spaces of in order to reflect on the political scope that this type of work of art has. Starting from the understanding that every work of art is political, since it is never founded on a neutral ground, we understand that art is always working on the reproduction or disarticulation of a given hegemony.*

### Keywords

*Public Art; Coletivo Transverso; Public spaces; Bezerra da Silva's bridge*

\* Pesquisadora independente. Arquiteta e urbanista pela UnB (2004). Mestra em estética, hermenêutica e semiótica pela mesma universidade (2018).

<sup>1</sup> O presente artigo integra parte da pesquisa elaborada para a dissertação de mestrado intitulada “Arte Pública e Política: Desejo de Democracia?”, defendida em junho de 2018 no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UnB (PPG-FAU) e orientada pelo Prof. Dr. Miguel Gally.



Fig. 1 e 2  
Ponte Costa e Silva;  
ponte Bezerra da Silva.  
Foto por Luiz Filipe Barcelos;  
Janine Moraes.  
Fonte: (MAIA et al., 2018,  
p. 134–135)

Em 2012, o Coletivo Transverso realizou uma intervenção que consistiu em uma espécie de renomeação de uma ponte em Brasília, chamada ponte Costa e Silva<sup>2</sup>, nome dado em fevereiro de 1976, data de sua inauguração. Por meio de uma colagem sobrepondo a indicação original, a placa passou a informar o nome “Bezerra da Silva” (1927-2005), que foi um sambista, cantor, compositor e multi-instrumentista brasileiro. Questionado a respeito da atuação em uma reportagem do jornal “Correio Braziliense”, o coletivo afirmou que pretendia chamar atenção para o fato de a ponte celebrar um cidadão que foi eleito presidente de forma não democrática. Com a substituição do seu nome, os artistas propuseram homenagear uma pessoa que julgavam ser mais importante para a história e cultura brasileiras do que o ex-presidente (G1 DF, 2012).

Buscando compreender os significados e reverberações dessa obra no contexto urbano, primeiramente, podemos analisá-la como aquilo que se tem denominado como arte pública, pois integra um tipo de iniciativa que busca conquistar um espaço fora daqueles usuais ou tradicionais do mundo da arte ao

<sup>2</sup> O presente artigo integra parte da pesquisa elaborada para a dissertação de mestrado intitulada “Arte Pública e Política: Desejo de Democracia?”, defendida em junho de 2018 no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UnB (PPG-FAU) e orientada pelo Prof. Dr. Miguel Gally.

mesmo tempo que se empenha em orientar a sua produção para a vida cotidiana, estabelecendo uma relação na qual o público se torna agente transformador e parte do processo criativo. Entendemos, assim, essa arte pública como sendo pública não apenas por estar disposta em um espaço que é público, mas sim por dispor de uma condição pública ao colocar o espectador como participante implicado na constituição da obra de arte, dependendo da sua dedicação para lhe atribuir significado (HEIN, 1996, p. 3).

Podemos considerar também que o ato de utilizar placas nos espaços das cidades para inserir contrainformação serve como estratégia de comunicação, recuperando narrativas que são negligenciadas, ao mesmo tempo que questiona os limites de representação das histórias oficiais. Assim, essa intervenção reflete uma crítica realizada por meio de uma mensagem rápida, contestando diversos conteúdos, tais como: o condicionamento ao qual estamos habituados (não prestamos atenção ao ambiente em que estamos inseridos nas cidades); e a manutenção de valores que atualmente não integram, ao menos aparentemente, a ordem política vigente (como ideias e personagens do regime ditatorial, por exemplo). Constitui também uma subversão ao uso dos equipamentos da cidade e uma provocação realizada de uma maneira diferente daquela encontrada nas obras com caráter de denúncia que Rancière (2012, p. 52–53) evidenciou como exemplos do “modelo de eficácia”, que pressupõem a exposição de estigmas de dominação, a ridicularização de ícones reinantes ou a fuga dos lugares próprios da arte para transformar-se em prática social.

Ao mesmo tempo, reconhecemos que, nessa obra, a intenção não é defender uma bandeira, realizar indicação de uma proposta política como solução para o problema da suposta passividade dos cidadãos em relação ao patrimônio público, ou, tampouco, reforçar homenagens e ideais relacionados a determinadas épocas opressivas nos espaços das cidades. Podemos entender que há uma crítica e é manifestada, a partir dela, uma contradição, porém sem indicação de caminho ou alternativa para o cenário presenciado. Constitui apenas a exposição de um fato que, de tão despercebido, aparentemente foi aceito pelos cidadãos: continuamos a prestar homenagem a um presidente que não foi eleito de forma democrática. Sendo assim, de que modo essa arte poderia estar comprometida com uma atuação política?

## Arte Pública e Espaço Urbano

Propostas artísticas pensadas para espaços públicos são suscetíveis a acontecimentos e reações imprevistas, podendo, muitas vezes, tomar rumos bastante diversos daqueles vistos nos museus e galerias em geral, mesmo quando elaboradas com finalidade de apenas representar uma crítica como a “ponte Bezerra da Silva”. E a análise do desenrolar dos acontecimentos na cidade após a instalação dessa obra auxiliará a compreensão dessa questão.

Em primeiro lugar, pudemos constatar que a intervenção causou uma reação do Estado de rapidez impressionante, pois, já nos primeiros dias de exposição foi realizada a troca da obra do coletivo por uma nova placa, oficial. A celeridade para fazer a substituição impressiona principalmente se levarmos em consideração o aparente esquecimento sob o qual os espaços das cidades brasileiras, em geral, se encontram.

Ainda nos anos 1999 e 2003, antes mesmo de o Coletivo Transverso realizar essa intervenção, foram elaborados projetos de lei que pretendiam alterar o nome da ponte, porém sem causar grande repercussão. Já em dezembro de 2012 – período pós-intervenção do coletivo – o Projeto de Lei nº 1.076/2012, da deputada Eliana Pedrosa foi aprovado e revogou o decreto que dá à ponte o nome do ex-presidente Costa e Silva, bem como determinou que o novo nome seria escolhido por meio de audiência pública.

No entanto, contrariamente ao Projeto de Lei supracitado, em 30 de junho de 2015 foi aprovado na Câmara Legislativa do Distrito Federal novo Projeto de Lei que propunha alterar o nome para “ponte Honestino Guimarães”. A partir da colocação da nova placa no local (figura 3) diversas manifestações ocorreram (figuras 4, 5 e 6), demonstrando repúdio ao novo nome escolhido em sessão plenária. Tal situação teve como contexto o grande embate político presenciado durante a campanha presidencial de outubro de 2014 e que se estendeu, especialmente nas redes sociais, motivado pela tentativa de impugnação de mandato e o processo de *impeachment* da então presidente Dilma Rousseff. Foi no mesmo período que se percebeu o crescimento de expressões políticas conservadoras e as manifestações de apoio ao Regime Militar (1964-1985) ganharam maior visibilidade.



Fig. 3  
Ponte Honestino Guimarães  
Fonte: (BRASÍLIA na  
Trilha, 2015)

Assim, a rejeição ao novo nome da ponte foi claramente percebida nas diferentes manifestações ilustradas nas figuras 4, 5 e 6. Na expressão da figura 4, vemos uma pichação que apenas transcreveu o nome “Costa e Silva” por cima do nome “Honestino Guimarães”. A intervenção da figura 5, na qual foi feita primeiro uma pintura, constituindo um plano de fundo e, depois, escrito com spray os dizeres “Costa e Silva! Esse é o nome!”, representou uma espécie de exigência à manutenção da homenagem anterior, passando por uma elaboração maior do que a apresentada na figura 4. E o trabalho que podemos ver na figura 6, o mais elaborado dentre todos, é semelhante ao que foi executado pelo Coletivo Transverso, porém com uma precisão ainda superior, pois não deixa pistas de sua recusa à ordem vigente, fazendo-se passar por uma homenagem oficial.

Fig. 4  
Intervenção “ponte Costa e Silva”.  
Foto por Michael Melo.  
Fonte: (FURQUIM, 2018)



Fig. 5  
Intervenção “ponte Costa e Silva”.  
Foto por Michael Melo.  
Fonte: (FILGUEIRA, 2016)



Fig. 6  
Intervenção “ponte Costa e Silva”.  
Fonte: (GALLO, 2015)



Identificando o conteúdo das intervenções, poderíamos acreditar que a permanência da homenagem à Costa e Silva naquele local seria resultado do simples esquecimento de sua presença no espaço da cidade? É possível entender, de um lado, que essas manifestações surgiram como repulsa à maneira como foi alterado o nome da ponte, já que não foi realizada consulta pública. No entanto, as reivindicações evidenciam outro aspecto importante: percebemos que o aparente esquecimento durante décadas do conteúdo exposto pela placa, a homenagem ao ex-presidente da ditadura militar, na verdade, constitui o valor genuíno de parte da sociedade brasileira, que apoia ideias conservadoras, ainda que, naquele período, ainda estivessem disfarçadas. Isso pôde ser percebido porque as diversas reivindicações indicaram total desagrado em relação à escolha de um novo nome a ser homenageado pela ponte, demonstrando a real vontade de seguir consagrando a ditadura e seus personagens, camuflada pelo aparente esquecimento da homenagem feita na placa, assim como de tantas outras exibidas nas cidades em geral. Também devemos ressaltar que o novo homenageado, Honestino Guimarães, foi um líder estudantil com atuação importante contra a ditadura militar, e a nova escolha do nome da placa representou, inclusive, dar relevância ao lado que fazia oposição àquele regime.

Percebemos, assim, que a intervenção provocou reações ligadas à própria condição da obra de arte pública. Devido à sua estreita ligação com o cotidiano e abertura característica, a “ponte Bezerra da Silva” teve como resultado uma criação coletiva, baseada na exploração da experiência proposta na forma de provocação. Ao mesmo tempo, vimos que essas obras provocam reações e experiências que são próprias do ambiente em que estão inseridas, dizendo respeito a uma situação e um local determinados. Pallamin (2000), esclarece que os efeitos complexos que certas obras ou intervenções artísticas são capazes de provocar se devem ao fato de que o significado e a concretização da obra no domínio público acontecem dentro de espaços permeados de interdições, contradições e conflitos.

Obras de arte pública podem ser estabelecidas ora aflorando novas orientações, ora instaurando situações de confronto nos espaços urbanos. Dessa maneira, Pallamin (2000) as interpreta como agentes de produção do espaço que adentram nas contradições e conflitos aí presentes, podendo redefinir os modos usuais com os quais são caracterizados. Assim, e a partir de seu uso não

funcional, obras de arte pública desestabilizam significados concretizados, como foi o caso desse episódio de intervenção na ponte, o qual, após a provocação do coletivo, terminou por acarretar verdadeira demonstração de disputa daquele lugar ou da homenagem ali presente.

Pallamin (2000) afirma que esse tipo de confronto se dá pela diferenciação das formações sociais e pelo modo como estas se realizam por meio da linguagem:

Sua efetivação [da arte pública] porta relações de força sendo exercidas entre grupos sociais, entre grupos e espaços, entre interpretações do cotidiano, da memória e história dos lugares urbanos. Potencialmente (sobretudo quanto às obras de caráter temporário) pode configurar-se em um terreno privilegiado para efeitos de choque de sentidos (negação, subversão ou questionamento de valores).

[...] Por um lado, a dimensão da cultura associa-se ao processo de diferenciação de grupos sociais, delineando suas identidades, legitimando-os. Por outro lado, abarca o modo como se dão as relações entre estes diferentes grupos, as quais, frequentemente, são rugosas, de caráter agonístico. (PALLAMIN, 2000, p. 24–26).

Assim, o caráter agonístico<sup>3</sup>, ou seja, questionador, que representa uma luta ou uma disputa de interesses, pode ser reconhecido nos acontecimentos observados durante a intervenção da ponte, que não dizem respeito apenas à escolha de um nome, mas sim da memória que se deseja preservar. No momento em que um símbolo foi destituído, realizaram-se diversas reivindicações, formando um campo onde se concentram e se dividem maneiras diferentes de se posicionar e se identificar socialmente. Dessa maneira, entendemos que a arte pública atua em um universo amplo (cultural, político, etc.), quando realizada nos espaços urbanos. Neles, aparentemente, uma provocação parece ser levada a consequências imprevisíveis, motivando, inclusive, reações de disputa. Ao mesmo tempo, esse comportamento agonístico pode representar um papel importante no questionamento do consenso dominante, pois, ao contrário de um resultado meramente negativo, a ação do Coletivo Transverso deu origem a debates que perduram até hoje, e podem ser entendidos como lutas agonísticas (MOUFFE, 2013b).

<sup>3</sup> Agonístico: ETIM gr. *Agōnistikós*, 'relativo a luta'. (i) Refere-se aos combates atléticos da Grécia antiga; (ii) que argumenta intensamente, combativo; (iii) favorável à luta, ao conflito.



## Lutas agonísticas

Apesar de colocar-se de maneira apartidária, ou seja, contra a defesa de qualquer causa, a partir do momento em que uma crítica é realizada em um espaço comum, pode haver quem se identifique com ela ou contra ela. Dessa maneira, uma obra de arte pública que deseja simplesmente negar uma ordem vigente, praticar uma crítica contra o senso comum ou contra a hegemonia existente, mesmo que não deseje convencer ou defender outra perspectiva específica, poderá ser vista como algo que atrapalhe a ordem que ali está estabelecida, e contará com a salvaguarda de quem se identifique com aquela ideia.

Assim, podemos entender, primeiramente, que as intervenções artísticas são capazes de atuar na desestabilização de valores e significados consagrados em espaços, questioná-los e colocá-los à prova. Ou seja, agir por meio de uma provocação muitas vezes pode representar um ideal contrário ao que é estabelecido como senso comum daquele lugar, mesmo em uma situação como essa, na qual o senso comum estava recalcado. Dessa maneira, Mouffe (2013a), por exemplo, não acredita que as obras de arte pública possuam ou afirmem um projeto político, mas sim que poderiam participar de um macroprojeto, dentro do qual grupos lutam e reivindicam espaços.

Essas lutas, nas quais certas práticas tentam desarticular e desafiar uma ordem estabelecida, buscando estabelecer outra hegemonia, podem ser vistas como lutas agonísticas ou contra-hegemônicas (MOUFFE, 2013b). Nessa situação que estamos analisando, por exemplo, vimos que a provocação do Coletivo Transverso serviu para que fosse colocada em questão uma perspectiva já estabelecida a respeito daquele local: a visão de que a ponte servia como homenagem a um marechal que foi presidente do Brasil durante a época da ditadura militar. A ideia de honrar esse ex-presidente, materializada pela sinalização da cidade, foi aparentemente aceita por muitos anos, não sofrendo grandes contestações ou questionamentos que resultassem na desarticulação daquela ordem. Na época de sua inauguração (1976), durante o regime militar, qualquer crítica à escolha do seu nome seria fortemente repreendida. Dessa maneira, essa homenagem se estabeleceu como algo semelhante a uma ordem “natural”, pois fazia parte do senso comum que acompanhava a história daquela ponte. A partir do momento em que essa ordem “natural” foi contestada, e a representação do

lugar estava prestes a refletir os interesses de outro grupo, o poder sobre aquele símbolo foi imediatamente reivindicado. E mesmo que não fosse a intenção do Coletivo Transverso defender qualquer bandeira, a provocação resultou em uma luta entre grupos defendendo suas respectivas causas, um comportamento que pode ser observado frequentemente dentro das relações sociais.

Na visão de Mouffe (2015), para que esse tipo de disputa representada pelas relações de poder dentro da sociedade seja compreendida, é necessário primeiramente o reconhecimento da negatividade radical presente na dimensão do político, que se manifesta na possibilidade sempre presente do antagonismo das relações. Essa característica, por sua vez, impede tanto a existência de um consenso sem exclusão, como a de uma sociedade sem divisão de poder e, por isso, deve-se abandonar a esperança de haver uma sociedade perfeitamente harmônica, ou assumir que é necessário encontrar a harmonia dentro de uma tensão equilibrada. Reconhecendo o antagonismo presente na sociedade, é preciso perceber que a sociedade não só é múltipla, como também é dividida, e essa divisão não pode ser superada. Por isso há sentido na busca de uma harmonia tensionada.

### **Antagonismo e Hegemonia**

Assim, analisar os acontecimentos processados pela provocação realizada na ponte dentro do modelo agonístico de democracia requer entender, primeiramente, dois conceitos fundamentais a respeito da natureza do político: antagonismo e hegemonia. Buscando assimilar o primeiro deles, Mouffe (2015) esclarece que o antagonismo é próprio de todas as sociedades humanas e constitui a dimensão ontológica do “político”. Ou seja, refere-se à forma como a sociedade é fundada e está relacionado à própria formação da sociedade, aos espaços de poder e de conflito, que são constitutivos das sociedades humanas. Distingue-se da “política” que, vinculada ao nível ôntico, se relaciona ao ente, o existente múltiplo e concreto. Sua referência é o campo empírico, os fatos da atuação política, o conjunto de práticas, discursos e instituições que procuram estabelecer uma certa ordem e organizar a coexistência humana em condições que são potencialmente conflituosas, por serem sempre afetadas pela dimensão ontológica do “político” (MOUFFE, 2015).

É nessa dimensão do político que se processa a criação das identidades coletivas, cuja natureza é formada pela dicotomia nós/eles. O político lida com a formação de um “nós” que se identifica em oposição a um “eles”. Ele está sempre relacionado a formas coletivas de identificação e tem a ver com conflito e antagonismo. Assim, toda identidade é relacional, na verdade, e a afirmação e percepção da diferença é a pré-condição para a existência de qualquer identidade. Isso quer dizer que, em determinadas condições, as relações podem se basear em uma relação entre amigo/inimigo, mas essa é apenas a sua versão negativa (MOUFFE, 2013b, 2015).

A partir desse entendimento a respeito da formação das identidades coletivas, é possível compreender que a “paixão”, ou seja, a dimensão afetiva, representa a característica central da constituição dessas formas coletivas de identificação e exerce papel crucial no campo da política. Constitui a força motriz do campo político, pois sem tais identificações, seria impossível compreender como se dá a construção das identidades políticas (MOUFFE, 2013b, 2015).

Assim, compreendida a característica antagonística das relações sociais, é necessário entender o segundo conceito que define a natureza do político: a hegemonia. Para Mouffe (2013a), os desdobramentos em torno da intervenção realizada pelo Coletivo Transverso podem ser entendidos como movimentos em torno da articulação/desarticulação de uma hegemonia:

Em nosso vocabulário, isso significa reconhecer a natureza “hegemônica” de todo tipo de ordem social e encarar a sociedade como um produto de uma série de práticas cujo objetivo é estabelecer uma ordem num contexto de contingência. Nós chamamos de ‘práticas hegemônicas’ as práticas de articulação através das quais uma ordem dada é criada e o significado das instituições sociais, fixado. De acordo com essa abordagem, toda ordem é a articulação precária e temporária de práticas contingentes. As coisas poderiam sempre ser de outra maneira e toda ordem é sempre a expressão de uma configuração particular de relações de poder. O que em certo momento é aceito como a ordem ‘natural’, juntamente com o senso comum que o acompanha, é resultado de uma sedimentação de práticas hegemônicas. Isso nunca é a manifestação de uma objetividade profunda que é exterior às suas práticas. Toda ordem é, portanto, suscetível de ser desafiada por práticas contra-hegemônicas que tentam desarticulá-la em um empenho de instalar outra forma de hegemonia. (MOUFFE, 2013a, p. 2, tradução nossa).

Dentro dessa lógica, para que uma ordem seja criada, é necessário uma série de movimentos de articulação até que ela se estabeleça. Por outro lado, isso também acarreta a sua suscetibilidade, pois a qualquer momento essa ordem pode ser desafiada por práticas contra-hegemônicas que, ao tentarem desarticulá-la, são capazes de estabelecer uma outra hegemonia. Para Mouffe (2013a; 2013b), nessas disputas pela hegemonia devem ser travadas lutas entre adversários, constituídas por uma relação “*nós versus eles*”, não entre inimigos, que consistiria em uma relação entre “*amigo versus inimigo*”. Para que as disputas possam ser mantidas ativas, como em um jogo, devem ser respeitadas suas regras, como é, por exemplo, dentro de um regime democrático, a vitória pela maioria dentro de uma eleição.

Segundo Mouffe (2013a), o mundo comum é sempre resultado de uma composição hegemônica. No entanto, esses processos de articulação de hegemonia não são realizados em um terreno neutro, são eminentemente políticos, e por isso é necessário examinar as relações de poder que estão atuando dentro deles. Para a autora, “interesses conflitantes estão em jogo nas articulações hegemônicas do comum, e é por isso que um elemento de crítica está sempre enredado em qualquer tentativa de desarticulação” (MOUFFE, 2013a, p. 81 tradução nossa). Foi o que pudemos observar no desenrolar da obra do Coletivo Transverso, entendendo que a arte e suas práticas são igualmente afetadas por essa condição ontológica do político, representando, portanto, um terreno que também não é neutro. Assim, compreendemos que toda arte é política e que arte e política são campos que não se constituem separadamente, mas que, na verdade, “existe uma dimensão estética na política e uma dimensão política na estética” (MOUFFE, 2013b, p. 190).

Dessa maneira, artistas são capazes de desempenhar um papel fundamental dentro das lutas políticas ao realizarem práticas artísticas e culturais. Primeiro porque atuam na reprodução ou desarticulação de uma dada hegemonia, tendo a possibilidade de elucidar tudo que é reprimido pelo consenso dominante e abrir o debate, facilitando o confronto agonístico. E, em segundo lugar, porque ao lidar com a dimensão da subjetividade é possível à arte realizar uma reconstrução política pelo nível individual e, a partir dele, quem sabe, construir um novo regime sensível, por onde possa surgir uma abertura para um novo projeto político. Esse constitui, portanto, o potencial político da arte, na visão de Mouffe (2013a; 2013b). Já para a política, a condição necessária é a de uma disputa permanente. Essa abordagem tem importância para as práticas artísticas

e sua relação com o político também porque destaca a existência das confrontações hegemônicas fora das instituições, abrindo o seu campo para quaisquer lugares onde hegemônias são construídas.

Percebemos, assim, que é possível perturbar o senso comum por meio desse tipo de intervenção, utilizando inclusive recursos bastante simples. Dessa maneira, a “ponte Bezerra da Silva” representa a manifestação da condição antagonista da sociedade e da dimensão ontológica do político, mobilizando identidades políticas distintas a respeito dela como acontecimento. Além disso, podemos considerar que essas propostas, agindo por dentro dos processos de subjetivação, sejam capazes de mudar aspectos da vida das pessoas e de propor novos modos de convivência, contribuindo para a construção de outras formas de identidades coletivas, visto que são processos que sempre se constroem discursivamente. Ademais, a intervenção possibilitou uma considerável discussão que seguiu sendo praticada em diversos episódios ao longo do tempo, causando tamanha desestabilização dos significados concretizados até então que tornou-se símbolo de manifestações e reivindicações, como pode ser verificado na figura 6. A intervenção ilustrada foi realizada no dia 14 de março de 2019, data em que o assassinato da vereadora do Rio de Janeiro Marielle Franco e de seu motorista completou 1 ano sem que houvesse avanço nas investigações sobre o crime. Na mesma data do ano seguinte, 2020, a manifestação foi novamente realizada.



Fig. 7  
Ponte Marielle Franco.  
Foto por Mirelle Pinheiro.  
Fonte: (GUIMARÃES, 2019)

## Referências

BRASÍLIA NA TRILHA. Disponível em: <[http://www.brasilianatrilha.com.br/2015/11/roteiro\\_-7-de-bike-pontes-do-lago-sul.html](http://www.brasilianatrilha.com.br/2015/11/roteiro_-7-de-bike-pontes-do-lago-sul.html)>. Acesso em: 28 jul. 2020.

FILGUEIRA, A. Placa de acesso à ponte Honestino Guimarães é pichada. **Metrópoles**, 10 abr. 2016. Disponível em: <https://www.metropoles.com/distrito-federal/vandalos-picham-placa-de-acesso-a-ponte-honestino-guimaraes>. Acesso em: 28 jul. 2020.

FURQUIM, G. Ponte Honestino Guimarães volta a se chamar Costa e Silva. **Metrópoles**, 6 nov. 2018. Disponível em: <https://www.metropoles.com/distrito-federal/ponte-honestino-guimaraes-volta-a-se-chamar-costa-e-silva>. Acesso em: 28 jul. 2020.

G1 DF. Grupo “rebatiza” ponte em Brasília com homenagem a Bezerra da Silva. **G1**, 11 jul. 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2012/07/grupo-rebatiza-ponte-em-brasilia-com-homenagem-bezerra-da-silva.html>. Acesso em 25 jan. 2015.

GALLO, M. B. Ponte Honestino Guimarães é novamente alvo de protestos por defensores do antigo nome. **Metrópoles**, 3 nov. 2015. Disponível em: <https://www.metropoles.com/distrito-federal/politica-df/ponte-honestino-guimaraes-e-novamente-alvo-de-protestos-por-defensores-do-antigo-nome>. Acesso em: 28 jul. 2020.

GUIMARÃES, L. Movimento “rebatiza” Ponte Costa e Silva como Ponte Marielle Franco. **Metrópoles**, 14 mar. 2019. Disponível em: <https://www.metropoles.com/distrito-federal/movimento-rebatiza-ponte-costa-e-silva-como-ponte-marielle-franco>. Acesso em: 30 jul. 2020.

HEIN, H. What is Public Art?: Time, Place, and Meaning. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, *Denver, Society for Aesthetics*, v. 54, n. 1, p. 1–7, 1996.

MAIA, C. et al. **Atenção**: isto pode ser um poema. Brasília: Coletivo Transverso, 2018.

MOUFFE, C. **Agonistics**: Thinking The World Politically. Londres, Nova York: Verso, 2013a.

\_\_\_\_\_. Quais espaços públicos para práticas de arte crítica? Trad. Natália Quinderé. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Universidade Federal do Rio de Janeiro,, n. 27, p. 180–199, 2013b.

\_\_\_\_\_. **Sobre o político**. São Paulo: WMF Martins Fontes Ltda., 2015.

PALLAMIN, V. **Arte Urbana. São Paulo - Região Central (1945 - 1998)**: obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Annablume, 2000.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

Submetido em março de 2020 e aprovado em julho de 2020.

Como citar:

SANCHES, Pilar Pinheiro. Ponte Bezerra da Silva. A arte pública provocando o senso comum. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 107-121, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.8>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>