

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais



João Manoel Gomes

COMO DESFAZER COISAS COM PALAVRAS

Brasília – DF

2020

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Gc Gomes, João Manoel
 Como desfazer coisas com palavras / João Manoel Gomes;
orientador Cinara Barbosa; co-orientador Andréa Campos de
Sá. -- Brasília, 2020.
 57 p.

 Monografia (Graduação - Bacharelado em Artes Plásticas) -
Universidade de Brasília, 2020.

 1. Arte conceitual. 2. Intervenção urbana. 3. Saciação
Semântica. 4. Aconsensualidade. 5. Ética da intervenção
pública. I. Barbosa, Cinara, orient. II. Campos de Sá,
Andréa, co-orient. III. Título.

JOÃO MANOEL GOMES

COMO DESFAZER COISAS COM PALAVRAS

Trabalho apresentado ao Curso de Graduação em
Artes Visuais do Departamento de Artes Visuais da
Universidade de Brasília (UnB) como parte dos
requisitos para a obtenção do
título de Bacharel.

Orientador: Profa. Dra. Cinara Barbosa de Sousa

Brasília

2020

Universidade de Brasília
(UnB) Instituto de Artes (IdA)
Bacharelado/ Licenciatura em
Artes Visuais

Banca examinadora composta por:
Prof. Dra. Cinara Barbosa de Sousa (Orientadora)
Profa. Dra. Andrea Campos de Sá
Profa. Msc. Marta Mencarini Guimarães

GOMES, João Manoel.

COMO DESFAZER COISAS COM PALAVRAS

Monografia (Bacharel em Artes Visuais) – Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

Orientador: Profa. Dra. Cinara Barbosa de Sousa

Endereço: Universidade de Brasília. Campus Universitário Darcy Ribeiro –
Asa Norte. Brasília – DF – Brasil. CEP 70910-900.
Site: <<http://www.ida.unb.br>>.

**Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais**

João Manoel Gomes

COMO DESFAZER COISAS COM PALAVRAS

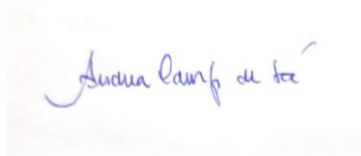
Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Artes Visuais do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB) como parte dos requisitos para a obtenção do título de Bacharel.

Aprovado em: 09/12/2020

A referida comissão de avaliação foi composta pelas professoras:



Presidente e Orientadora
Prof. Dra. Cinara Barbosa de Sousa
Departamento de Artes Visuais/IdA/UNB



Membro Interno
Profa. Dra. Andrea Campos de Sá
Departamento de Artes Visuais/IdA/UNB



Membro Externo
Profa. Msc. Marta Mencarini Guimarães

João Manoel Gomes

COMO DESFAZER COISAS COM PALAVRAS

Trabalho apresentado ao Curso de Graduação em Artes Visuais do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília – UnB como parte dos requisitos para a obtenção do título de Bacharel.

Banca Examinadora:

Prof. Dra. Cinara Barbosa de Sousa IDA/ UnB – Orientadora
Profa. Msc Andrea Campos de Sá
Profa. Msc Marta Menchini Guimarães

Brasília - DF, 9 de dezembro de
2020

RESUMO

Neste trabalho, a obra "Como desfazer coisas com palavras" é inicialmente apresentada como conceito e como projeto, independentemente de sua execução concreta; descreve-se um memorial, discutem-se problemas percebidos em duas de suas versões prévias, desdobram-se então alguns exercícios especulativos para, finalmente, chegar a uma solução geral que toma a forma da versão atual a ser executada. A seguir, são estudadas questões que atravessam de modo geral a prática das artes urbanas – a questão da "aconsensualidade", a ética da intervenção pública, sua condição como expressão de práticas sociais, anonimato e reconhecimento, reapropriação do não-lugar, enquadramento como contravenção, desenquadramento como arte de caráter contemporâneo, o que acontece quando cooptada por circuitos de interesses comerciais e institucionais – e a cada qual pontuadas as suas relações com esta obra em específico. Por último, descreve-se detalhadamente seu planejamento e execução, entre técnica, material, medições, orçamento, ação de rua, e sugere-se uma breve observação dos ventos antes das considerações finais: sobre a efetividade da obra enquanto experiência de saciação semântica (para que funcione numa passagem, creio que necessitaria de uma escala maior); sobre o impacto que tem no local (como qualquer obra de arte urbana, opera no sentido da reapropriação do não-lugar); sobre elementos de composição alternativos (ainda que sujeito a um processo de dessignificação, o signo sempre carrega uma poética colateral); e finalmente sobre o problema da transcendentalidade da arte conceitual (não alcança a imaterialidade, mas pode operar sobre o social)

Palavras-chaves: arte conceitual; arte urbana; intervenção urbana; saciação semântica; aconsensualidade; ética da intervenção pública; pós-grafite; lambe-lambe.

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	2
INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – COMO DESFAZER COISAS COM PALAVRAS	
1.1. Algoritmo ultraconceitual.....	13
1.2. Um memorial: duas versões.....	14
1.3. Exercícios especulativos.....	15
1.4. Tipo formal.....	17
CAPÍTULO 2 – CAMINHOS DA ARTE DE RUA	
2.1. Aconsensualidade na arte urbana.....	21
2.2. Ética na arte urbana.....	27
2.3. Relações de força na arte urbana.....	29
2.4. Desenquadramento da arte urbana.....	34
CAPÍTULO 3 – PROJETO E EXECUÇÃO	
4.1. Técnica, material, medição e orçamento.....	39
4.2. Projeto gráfico.....	42
4.3. Execução.....	44
4.4. A direção dos ventos.....	49
4.5. Considerações finais.....	50
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	55

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	12
Figura 2 –	18
Figura 3 –	18
Figura 4 –	18
Figura 5 –	18
Figura 6 –	18
Figura 7 –	22
Figura 8 –	22
Figura 9 –	24
Figura 10 –	24
Figura 11 –	25
Figura 12 –	25
Figura 13–	43
Figura 14–	43
Figura 15–	47
Figura 16–	47
Figura 17–	48
Figura 18–	48

X XX XX XX XX XX X XX XX XX XX X X X XX XX XX X X X X XX
XX X XX XX XX XX XX XXX XX XX XX XX XX X XX XX XX XX X X X X
X XX XX X X XX XX XX X XX XX XX XX XX XX X XX XX XX XX XX X X
X XX XX XX X X X XX XX XX X X X X XX XX X XX XX XX XX XX XX
X XX XX XX XX XX XX XX X XX XX XX XX XX X X X XX XX XX X X X X XX
XX X XX XX XX XX XX XX X XX XX XX XX XX XX X XX XX XX XX X X X
XX XX XX X X X X XX XX X XX XX XX XX XX XX X XX XX XX XX XX XX
X XX XX XX XX XX X X X XX XX XX X X X XX XX X XX XX XX XX XX XX
X XX XX XX XX XX XX X XX XX XX XX XX X X X XX XX XX X X X X XX
XX X XX XX XX XX XX XXX XX XX XX XX XX X XX XX XX XX X X X X
X XX XX X X XX XX XX X XX XX XX XX XX XX X XX XX XX XX XX X X
X XX XX XX X X X XX XX XX X X X XX XX X XX XX XX XX XX XX XX
X XX XX XX XX XX XX X XX XX XX XX XX X X X XX XX XX X X X X XX
XX X XX XX XX XX XX XXX XX XX XX XX XX X XX XX XX XX X X X X
X XX XX X X XX XX XX X XX XX XX XX XX XX X XX XX XX XX XX X X
XX XX X XX XX XX XX XX X X X XX XX XX XX X XX XX XX XX X X X
XX XX XX XX X XX XX XX XX XX X X X XX XX XX X XX X X X X XXX

INTRODUÇÃO

Obras conceituais parecem sempre querer, ou não escapar, de colocar uma idéia no mundo.

No dia em que encontrei, caminhando pela rua, cartazes lado a lado que repetiam as mesmas palavras – “eu amo você”, “eu amo você”, “eu amo você” – eu me vi por um momento perturbado com eles – com o vazio da declaração que estavam fazendo. Ora, você nem me conhece. Muito menos eu você. E pra que essa insistência? Repetidamente, sem contexto, sem variação, sem se adaptar: dirigidas assim não importante a quem, indiferentemente ao interlocutor, ao que significa amar: uma fala assim tão forte atirada dessa forma mecânica. Pareciam melhor dizer, de um modo mais expressivo que a forma denotativa, em seu sentido meramente direto, jamais seria capaz – eu não amo você.

É interessante como ao olhar para uma palavra que conhece, você não tem mais a opção de não ler. Creio que isso se trate de uma face particular de um fenômeno maior: de que uma vez que você entende uma mensagem, não tem mais como não pensar sobre ela. Aqui poderia estar ocorrendo o fenômeno da saciação semântica: quando a repetição ininterrupta de uma palavra leva o sujeito falante (ou leitor) à sensação de estranhamento, até a perda, do seu significado. Assim as palavras pareceriam vazias, e assim a declaração soaria cruel. Imaginei então uma instalação que utilizasse esta técnica para operar uma experiência de dessignificação. Seria suficiente um espaço obliterado pela mesma palavra em repetição contínua – chão, parede, teto – em forma-texto – do início ao fim. Imersa neste espaço, a pessoa não teria como não lê-la, e não teria como não experimentá-la.

Esta é a obra apresentada no trabalho de conclusão de curso. Ela, diversamente da arte conceitual em geral, busca subtrair uma idéia ao mundo; e, imediatamente, levanta duas questões de ordem ética. À primeira – se a experiência que opera será necessariamente cruel – eu responderia que não: que isso depende do conteúdo semântico a ser esvaziado; e levanto a possibilidade de induzir um efeito inclusive

anti-cruel, não cabendo a ninguém determiná-lo *a priori*. Quanto à segunda – quanto ao seu caráter aparentemente coercitivo – considero que não se trata de coerção propriamente dita, havendo clara avaliação de risco, possivelmente escolha de entrada, e definitivamente de livre saída; o que, para fazer uma reflexão, que afinal depõe sobre a sua natureza mesma enquanto obra de arte, é mais do que nos é concedido a todos, sujeitos de linguagem, ao adquirirmos uma língua materna.



Figura 1. Autor desconhecido, Sem título, 2014. Cartazes lambe-lambe.

CAPÍTULO 1 – COMO DESFAZER COISAS COM PALAVRAS

1.1. Algoritmo ultraconceitual

Diante da ampla diversidade do desenvolvimento das artes plásticas no período modernista – do impressionismo, ao cubismo, à arte abstrata – Marcel Duchamp (1914) anota que não obstante permanecem elas subjugadas ao "império do retiniano". Ele tem a pretensão de desenvolver um programa de arte não apenas anti-representacional, mas anti-formal e anti-sensorial, "a serviço da mente", cuja dimensão intelectual impere sobre a sua dimensão formal ou técnica¹. Assim são apresentados os readymades: obras de arte – objetos pré-fabricados – cujo sentido não está na sua forma plástica, mas na evocação de conceitos. A Fonte (1917) é o seu ícone maior.

Diversos artistas na sequência merecem menção como expoentes da arte conceitual, conforme o caráter anti-estético, anti-sensorial, e proposicional de suas obras: Robert Rauschenberg, com Desenho de De Kooning Apagado (1953), formula um paradoxo sobre o ato de criação; Yves Klein, com O Vazio (1958), apresenta uma sala vazia, declarando que chegou a pinturas invisíveis; Piero Manzoni, com A Base do Mundo (1961), instala no chão, de cabeça para baixo, um largo pedestal, cujas inscrições declaram que o mundo é uma obra de arte; Andy Warhol, com Brillo Boxes (1964), convida à apreciação das qualidades estéticas destes produtos industriais, no que contesta quais seriam as fronteiras sensoriais da arte; Yoko Ono, com Grapefruit (1964), propõe que experiências artísticas podem ser alcançadas mediante a execução instruções; Cildo Meirelles, com Inserções em circuitos ideológicos: projeto coca-cola (1970), faz uso do sistema de distribuição de um produto capitalista icônico para circular uma mensagem que se revela quando inserida no circuito, e a bebida preta contrasta com as letras brancas; Regina Silveira, com In Absentia M.D (1983), utiliza o elemento da sombra para modelar relações de ausência e presença; dentre

¹ DUCHAMP, M. apud ARNASON, H. H.; PRATHER, Marla F. Prather. **History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography**. 4. ed. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1998. p. 274. Fala de Marcel Duchamp citada no artigo Dada no site do Museu MoMA. Disponível em: https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada/marcel-duchamp-and-the-readymade/. Acesso em: 15 nov. 2020.

tantos outros. Lucy Lippard (1968) chama atenção para novas expressões de arte conceitual que apontam para uma completa desmaterialização da arte como objeto, demandam participação do público, e dispensam, em última análise, o papel do crítico. Ela as denomina "ultraconceituais"². Em particular, artistas como Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, John Baldessari, e Robert Barry desenvolvem esse tipo de "arte imaterial" em obras realizadas exclusivamente em forma-texto. Diz Sol Lewitt: "Em arte conceitual, a idéia, ou conceito, é o aspecto mais importante da obra. (...) sua execução é uma questão irrelevante. A idéia se torna uma máquina que produz arte"³.

"Como desfazer coisas com palavras" opera justamente com a forma-texto: palavras quaisquer a serem selecionadas como objeto de dessignificação. E ademais funciona como uma máquina: um algoritmo que não depende de uma forma material particular – a palavra de escolha – mas cujo mecanismo realiza uma operação – a saciação semântica⁴ da mesma – podendo em tese ser indeterminadamente empregado, enquanto existirem palavras a se escolher.

1.1 Um memorial: duas versões

Uma primeira versão da obra Como desfazer coisas com palavras trazia como elemento de repetição uma frase inteira: "você é especial"; a idéia, então imatura, era atacar esta noção identificada como princípio de trabalho da indústria do marketing e publicidade. Executado um protótipo incompleto (em vez da integralidade do espaço, apenas uma faixa com as palavras) e avaliada uma simulação da parede completa (montagem fotográfica⁵) foi uma surpresa observar que a construção frasal parecia não sofrer o efeito de dessignificação esperado.

² LIPPARD, L. 1968. The Dematerialization of Art. ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Ed.). *In: Conceptual art: a critical anthology*. Mit Press, 1999. p. 46-50

³ LEWITT, S. 1967. Paragraphs on conceptual art. *Artforum International Magazine*, New York, NY. Junho, 1967, p. 79.

⁴ Saciação semântica é o conhecido fenômeno cognitivo em que a repetição ininterrupta de uma palavra leva o sujeito falante (ou leitor) à sensação de estranhamento, até a perda, do seu significado.

⁵ Infelizmente, esse protótipo e essa montagem, realizados originalmente em 2016, foram perdidos.

Inicialmente, ponderei se o problema pudesse ser o número de palavras objeto de dessignificação: talvez o efeito da saciação semântica só se aplicasse a palavras singulares, talvez por uma questão de holismo semântico⁶. Se apenas no nexa da frase a palavra tem significado, então apenas fora da frase poderia ela perder o seu significado? No entanto na literatura toma-se por dado que frases podem sofrer saciação semântica; sem falar no fato de que frases podem ser constituídas por palavras únicas, etc.

A segunda versão trazia como elemento de repetição uma palavra apenas: "você". Assim evitaria o suposto problema, passando, além disso, a abordar como objeto o pronome de segunda pessoa – ou seja, uma palavra que reconhecemos como utilizada pelos outros para se referirem à nossa pessoa – e neste sentido uma com a qual deve haver algum nível de identificação do sujeito – para com esta dessignificação quiçá operar uma experiência de ordem algo existencial. Nesta versão, ao contrário da primeira, o fenômeno da saciação semântica parecia funcionar.

1.2 Exercícios especulativos

A questão do porquê da frase não funcionar, porém, continuava a se seguir. Imaginei se isso pudesse se dever a uma questão de formação de "melodia". Quer dizer: na sucessão dos múltiplos significantes que ocorrem na frase, poderia estar havendo variação sonora tal que a sua locução se tornaria sonoramente nuançada – em que a polifonia das várias palavras transcende a monotonalidade da palavra única – e se aproximaria de um efeito mais melódico, mais como uma rima ou refrão, em prejuízo de um efeito de repetição. Mas isso, se fosse o caso, deveria também se aplicar a palavras longas quaisquer; além do que rima e refrão são constructos que tem por condição de possibilidade não se esgotarem (ou tornarem-se estranhos) na repetição,

⁶ Holismo semântico, em filosofia da linguagem, é a noção de que as palavras só têm significado determinado em relação ao todo maior da frase, proposição, discurso, ou linguagem, em contraste com a noção de atomismo semântico, que é a noção de que as palavras têm significado independente de outros segmentos da linguagem. Um exemplo de holismo semântico é o Wittgenstein anterior: "Apenas proposições têm sentido; apenas no nexa da proposição uma palavra tem significado." (WITTGENSTEIN, L. 2001. **Tractatus Logicus-Philosophicus**. London: Routledge. p. 16)

sendo que é apenas nela (e com a familiaridade dos significantes) que podem emergir.

Considerarei então que poderia se tratar de um problema de variação semântica. Como da frase consta uma pluralidade de palavras, dela consta por consequência uma pluralidade de significados; portanto, na enunciação de uma frase, não haveria repetição contínua de um significado; então, por tabela, não haveria dessignificação por repetição. Esta hipótese todavia não resiste à constatação de que cada palavra é formada pela junção de múltiplos significados, representados e reconhecíveis por partículas significantes, como prefixos, raízes, e, de modo geral, morfemas propriamente ditos; sem falar em como são gerados e se associam imediatamente por juxtaposição, contexto, campo semântico, especificidades culturais, processos históricos, etc. A própria palavra "você" decorre da redução de uma frase: "à vossa mercê".

Seja qual fosse o problema – holismo semântico, quantidade de palavras, variação do significante, variação do significado – há entre eles uma solução interseccional: o signo mínimo da palavra monossilábica. É a versão aqui apresentada.

As especulações quanto ao porquê da saciação semântica não haver funcionado no caso da frase inteiriça poderiam ser vistas como vãs de partida por baseadas em impressão anedótica acerca de um protótipo incompleto e uma montagem fotográfica. Não obstante, ao fim e ao cabo, moveram e modelaram o conceito da obra de versão em versão.

Para dirimir estas questões de modo concreto, bem como determinar se, e em que termos, se dá a experiência de "dessignificação" de uma palavra x, em um espaço y, seria necessário, em primeiro lugar, e para a surpresa de ninguém, a realização da obra. Antes disso, não se sabe se a instalação será experimentada pelo público do modo para o qual foi projetada; desconhece-se também se diferentes palavras na prática produzem efeitos distintos. Seria interessante encontrar uma metodologia de auferi-lo, seja por observação, entrevista, ou mesmo monitoramento de relatos em redes sociais. Um tal "algoritmo", com uma tal demanda empírica, potencialmente configura um pequeno programa de pesquisa.

Na literatura científica o fenômeno da saciação semântica é explicado como uma reação neurofisiológica que causa "inibição reativa"⁷. Da ótica de uma concepção pragmática da linguagem, segundo a qual o significado é determinado pelo uso⁸, seria possível dar a hipótese de que a dessignificação acontece porque a repetição ininterrupta torna a palavra, sem contexto e sem consequência, simplesmente inútil.

1.3 Tipo formal

No desenho modernista do plano piloto, foram planejadas passarelas subterrâneas para que pedestres pudessem cruzar a cidade de leste a oeste sem haverem de se relacionar com as pistas automotivas que lhe cortam de norte a sul, para assim seguirem livres de interrupção humana. As passagens são em linha reta, em 3 longos lances, um sob cada eixo, com aproximadamente 200 metros de comprimento. Desta maneira, a pessoa que desce ao subsolo para usar a passarela pode ver desde o início da travessia o seu fim.

Estas passarelas funcionam como um repositório vivo de expressões de arte urbana. São intensivamente usadas como local de exibição, desde os murais de grafite, à caligrafia do pixo, até fotografia, texto e poesia, intervenções de toda sorte, proporcionando uma verdadeira e literal experiência imersiva de galeria, pública, irrestrita, e de modo geral anônima. E são vivas, no sentido de incessantemente percorridas e de espontaneamente rearranjadas nas suas exibições. O fluxo de pessoas – anônimas, estranhas e semelhantes entre si – é diverso e volumoso. Na rotina do dia a dia, a caminho do trabalho ou de casa, vão e voltam e fazem e refazem um percurso sistemático que reforça e reafirma um sistema todo dia.

⁷ JAKOBOVITS JAMES, L. 1962 "Effects of Repeated Stimulation on Cognitive Aspects of Behavior: Some Experiments on the Phenomenon of Semantic Satiation". Tese (Doutorado em Psicologia) –Departamento de psicologia. McGill University, Montreal.

⁸ Por exemplo, o Wittgenstein tardio: "Para uma ampla classe de casos do uso da palavra 'significado' – embora não para todos – esta palavra pode ser explicada da seguinte forma: o significado de uma palavra é o seu uso na linguagem". (WITTGENSTEIN, L. 2009. **Philosophical Investigations**. New Jersey: Wiley-Blackwell, p. 25.)



Figura 2. Autor desconhecido, 2015.
Cartaz lambe-lambe.



Figura 3. Autor desconhecido, 2020.
Grafite.

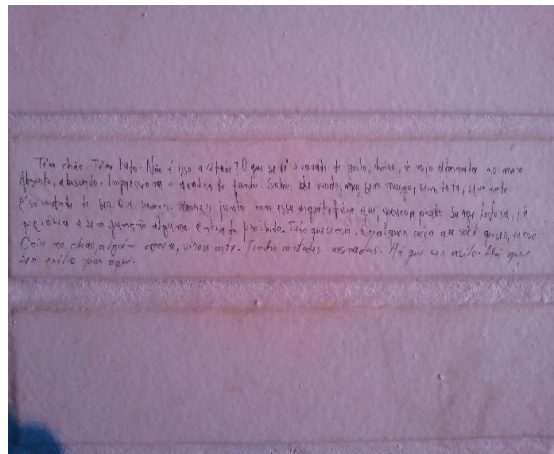


Figura 4. Autor desconhecido, 2015.
Lápis no tijolo.



Figura 5. Autor desconhecido, 2015.
Lambe-lambe



Figura 6. Autor desconhecido, 2015. Grafite.

Este é o espaço de escolha para a instalação da obra: um espaço arquitetado para o trânsito, para a passagem, e o fluxo dos corpos e do capital; aquilo que na antropologia foi denominado não-lugar.

Já a palavra escolhida para a obliteração deste espaço – conforme projetado, as duas paredes laterais do lance central – será, nesta versão, o significante mínimo "vai". Esta forma verbal pode representar tanto o modo indicativo quanto imperativo, tendo por sujeito tanto a segunda quanto a terceira pessoa do singular, associando-se assim ao movimento que os passantes naquele contexto desempenham, e a eles em algum sentido se dirigindo. O alvo é causar o estranhamento e a dessignificação desta palavra – e com ela, quem sabe, do ato, do comando e do sistema que se seguem.

Como é realizada no espaço público da cidade sem prévia autorização (seja das autoridades, seja dos seus visitantes) trata-se de uma intervenção urbana. Como transforma o espaço interior da passarela de modo geral, não se detendo sobre áreas ou objetos específicos, trata-se de uma instalação. A obra portanto pode ser compreendida como uma intervenção urbana do tipo instalação.

CAPÍTULO 2 – CAMINHOS DA ARTE DE RUA

2.1 Aconsensualidade na arte urbana

Aquilo que se denomina arte urbana, pública, ou de rua, não é definido estritamente pelo que o nome indica: se assim fosse, seriam indistintas exceto pelos seus casos-limite, uma vez que, por exemplo, não há cidade sem rua, e praticamente toda rua se encontra em espaço público, etc. Popularmente se entende arte pública como aquela sancionada pela autoridade instituída, normalmente sob encomenda, como estátuas e esculturas em praças; e arte urbana ou de rua como as demais variadas expressões plásticas e conceituais realizadas espontaneamente nos espaços comuns da cidade: desde o grafite, ao pixo, ao poster-art, nos muros, calçadas e paredes das construções da cidade, até intervenções de toda sorte, mediante o uso de inúmeras técnicas e materiais. Tecnicamente, o que vai ser definido na esfera da produção acadêmica como arte pública, urbana, ou de rua, varia de autor para autor, muito como também aquilo que se entende mesmo por "arte".

Sondra Bacharach (2015), em discussão com Nicholas Riggle (2010), parte da distinção entre "mero pixo e grafite", "arte de rua" e "arte pública", para investigar no que, essencial e definitivamente, se distingue uma da outra. Riggle coloca uma definição rígida: uma obra é arte de rua se, e somente se, o uso material que faz da rua é interno ao seu significado. Isso distinguiria arte de rua de, por exemplo, arte comercial, bem como de arte pública. Bacharach contrapõe que esta definição deixa de contemplar diversos casos notórios de arte de rua, como intervenções de Banksy em museus; que muitos casos de propaganda de rua nela se encaixam, uma vez que seu sentido depende do uso da rua; bem como passa a contemplar casos clássicos de arte pública, como, por exemplo, memoriais de veteranos de guerra⁹.

⁹ BACHARACH, S. 2015. Street Art and Consent. *The British journal of aesthetics*, 55(4), p. 481-495.



Figura 7. Banksy, *Banksus Militus Ratus* (2004). Rato em caixa de vidro. Fonte: <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/41743/1/banksy-girl-with-balloon-painting-pranks-sotherbys-london>. Acessado em 14 nov. 2020.



Figura 8. Banksy, *Early Man Goes to The Shopping* (2005). Caneta na pedra. Fonte: <https://twitter.com/britishmuseum/status/1035051131582459904>. Acessado em 14 nov. 2020.

Em resposta, a autora oferece então uma chave alternativa para compreender a arte de rua: que esta tem por essência ser produzida sem a autorização do proprietário, público ou particular que seja. O modo de produção aconsensual implica demais qualidades daquilo convencionalmente tomado por arte urbana: a efemeridade, porque não conta com guarda ou proteção; ilegalidade, porque não autorizada; anonimato, porque ilegal; subversividade, porque contra a ordem instituída; e desafio, porque envolve risco. Também a arte de rua tem um caráter ativista: suas obras perturbam os modos convencionais de viver e pensar, e revelam uma alternativa à função meramente utilitária das ruas. E não precisa ser compreendida como necessariamente antitética ao *artworld*: ainda que fora do circuito de arte institucional *mainstream*, desenvolvem-se comunidades *underground* locais em torno de códigos de conduta e reconhecimento, como é o caso das comunidades de grafiteiros. Mais do que isso, o modo de produção aconsensual pode representar uma continuidade da agenda transgressora do *avant-garde* que se ocupa transformação das formas institucionais vigentes: para além, propondo o seu abandono mesmo, e produção por fora delas.¹⁰

A desqualificação sumária de pixo e grafite enquanto arte urbana, tratados como "rabiscos infantis" ou "mera marcação territorial", parece injustificável diante da constatação de que estes modos de expressão estética e caligráfica se adequam mais prontamente às qualidades da arte urbana apontadas no texto – aconsensualidade, anonimato, efemeridade, desafio, subcultura – do que certos casos nele tomados por paradigmáticos, como por exemplo "Pimp My Carroça" de Mundano, produzida consensualmente, ou Early Man Goes to The Market, que de arte urbana (e se for o caso) só tem aconsensualidade¹¹. Fica claro que Bacharach concede o status mais facilmente a modos de expressão de caráter mais conceitual e político, sem maiores explicações quanto à desqualificação do pixo e do grafite

¹⁰ BACHARACH, S. 2015. Street Art and Consent. **The British journal of aesthetics**, 55(4), p. 481-495.

¹¹ O termo empregado pela autora para se referir à qualidade de produção aconsensual é "aconsensuality", aqui traduzido como "aconsensualidade", e diz respeito a uma situação em que não houve aceitação ou negação de um ato porque a autorização para ele não chegou a ser solicitada. Conforme indica o prefixo a-, não se trata de não-consentimento, mas de ausência de consentimento.

exceto talvez pela sugestão de que suas "intenções" delinquentes as tiram de jogo de partida. Já no que se refere ao predicado da aconsensualidade na produção da obra, embora seja tomado como característica "essencial" da arte urbana, considero que não pode ser dito suficiente nem exclusivo, uma vez que há todo um universo de trabalhos que dele se valem sem chegarem apenas por isso a ser tomados por arte de rua. São exemplos Borderxing guide (2002), em que Heath Bunting produz manuais detalhados de sobrevivência e travessia de fronteiras na europa sem autorização; Natural Art, Number 183, on the ground of the old forest (1976) de Jacek Tylicki, gravura produzida por processos naturais, espontaneamente, sobre papel; ou SS Guard in Canal (1945), de Lee Miller, corpo de soldado morto na 2ª guerra, assim como qualquer fotografia tirada ou sem autorização, ou na impossibilidade desta.



Figura 9. Mundano, Pimp my carroça. Carroça reformada. Fonte: <https://conexaoplaneta.com.br/blog/pimp-my-carroca-lanca-cataki-o-tinder-da-reciclagem-que-encontra-o-catador-mais-proximo-de-voce/>. Acessado em 14 nov. 2020.



Figura 10. Heath Bunting, BorderXing guide (2002). Registro de travessia. Fonte: <http://irational.org/borderxing/open/>. Acessado em 14 nov. 2020.



Figura 11. Jacek Tylicki, Natural Art, Number 183, on the ground of the old forest (1976). gravura produzida por processos naturais, espontaneamente, sobre papel. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Jacek_Tylicki. Acessado em 14 nov. 2020.



Figura 12. Lee Miller, SS Guard in Canal (1945). Fotografia. Fonte: <https://nsuarmuseum.org/exhibition/the-indestructible-lee-miller/>. Acessado em 14 nov. 2020.

Ainda que afinal não seja uma propriedade definitiva da arte urbana, a chave explicativa da aconsensualidade tem o mérito de organizar em órbita de si diversas outras qualidades típicas destas práticas artísticas. Uma outra propriedade, porém, de igual estatura, que faltou ser explorada no artigo, mas talvez seja o ângulo perdido que completa o objeto, é a qualidade de uma aconsensualidade na *recepção* da obra.

A autora tangencia essa questão ao afirmar que, em contraste com a arte pública, a arte de rua "leva em consideração a opinião do público", identificando certa aconsensualidade na recepção de uma, mas não tanto da outra. A idéia era apontar, naqueles exemplares de veia mais conceitual e política da arte urbana, a existência de uma preocupação em integrar a experiência subjetiva do público com a paisagem urbana. Essa afirmação, contudo, não pode ser inteiramente verdadeira, primeiro porque não há público nem opinião homogêneos a serem contemplados como uma totalidade; e segundo, ainda que houvesse um público homogeneamente abordável, o fato de uma obra fazer sentido para uma pessoa não quer dizer que encontrá-la na rua não será aconsensual. Na verdade, a opinião ali levada em consideração é apenas particular¹². E, essencialmente, uma obra exposta no espaço comum não pode senão se colocar contra o consentimento do público como totalidade.

Ora, o público na rua, ao contrário do público do museu ou galeria, não se encontra em princípio em busca de uma experiência de fruição de arte, o que significa que a obra será por ele experimentada sem haver sido solicitada. De fato, a pessoa que na cidade transita de um ponto a outro, movida por um objetivo prévio e definido, como uma responsabilidade a cumprir ou um ponto a bater, está com efeito fazendo qualquer coisa, menos procurando por lazer. Mas encontrá-lo assim fortuitamente na rua, como se encontrasse outra pessoa de passagem por ali, talvez até com uma prosa a contar, e sem haver de pagar por isso com hora ou com dinheiro, pode ser que constitua para ela uma experiência de reapropriação do seu caminho, do seu corpo e do seu tempo, quando resgatados por um instante do regime de trabalho e transação que a conduzia até esse momento até ali. (... E pode ser que não) Por isso, mais que ser "produzida aconsensualmente", que a obra se interponha entre a

¹² Do artista, e da parcela do público que incidentalmente tenha a mesma opinião.

pessoa e a sua obrigação, como um elemento do imponderável, que ataca a função meramente utilitária do transitar na rua, ou comercial do viver em sociedade, constitui também o caráter, e revela também o espírito, da experiência da arte urbana.

2.2 Ética na arte urbana

A arte de rua, pois, tem o caráter de ser interventiva por natureza, da produção à recepção, a todo ponto do seu ciclo de vida. As forças com as quais lida, contudo, são poderosas e trágicas, o que implica que mereça um tratamento sensível no ato da sua concepção. Considerações a serem feitas, ao meu ver, passam não pela solicitação de autorização para a sua existência – posto que falamos da reconstituição de um espaço de partilha para todos – nem tampouco pelo divisar de obras que nunca em qualquer hipótese jamais ofenderiam a ninguém – posto que isso é simplesmente impraticável – mas sim, mais simplesmente, pela lógica da abertura e da inclusão.

Annika Waern (2016) apresenta uma revisão da literatura acerca da ética da pesquisa e experimentação em espaço público – ou seja, imediatamente interventivas – no campo das artes participatórias, bem como das ciências sociais e da saúde. De modo geral, as orientações se centram principalmente em considerações sobre o risco envolvido no estudo e sobre consentimento informado, com a avaliação desses fatores variando entre as diversas áreas de conhecimento. O problema que identifica é como frequentemente os requisitos da pesquisa de campo não permitem na prática o padrão-ouro do consentimento informado (como por exemplo no caso de certos tipos de etnografia) o que implica numa participação não-consciente dos sujeitos na intervenção. Assim, diante das específicas dificuldades, se estabelecem diversas recomendações para condutas éticas específicas. Enquanto na medicina e psicologia a preocupação central é evitar desconforto e dano físico, o que impõe uma alta demanda por consentimento informado, no campo das artes, em que há interesse por todo tipo de investigação simbólica, o que chega a dar forma a intervenções de teor até humilhante¹³, os termos do consentimento variam, e vão do incompletamente

¹³ No artigo, Waern faz referência ao trabalho de Downey, que aborda o caso do artista Santiago Sierra, conhecido por intervenções em que participantes são induzidos à realização de atos sem sentido e

informado ao coagido. E nesse campo as discussões se concentram na relação de poder que a intervenção estabelece entre participante e artista, a ser resolvida criticamente. Anthony Downey (2009) resgata a noção do "carnavalesco" de Bakhtin como possível saída: a intervenção que possibilite o comportamento transgressivo do participante possibilita a desestruturação das hierarquias e relações de poder assimétricas, recuperando assim com isso alguma legitimidade ética. Ao fim, após avaliação detida das particularidades de cada campo, Waern oferece uma solução geral para o problema da participação não-consciente em intervenções públicas: que quando o sujeito tem condições de avaliar claramente os riscos envolvidos na participação, e ademais tem livres poderes de entrada e saída, pode-se considerar que há *consentimento implícito* na sua participação.¹⁴

O artigo se refere nominalmente às intervenções das artes participatórias, como arte relacional, jogos digitais e performances. Não obstante, a avaliação que faz das mesmas, em termos de níveis de consciência, consentimento, risco e informação, pode ser pontualmente aplicada à arte urbana, quando consideramos que esta é da mesma maneira interventiva e, se não dependente, certamente aberta à "participação" de qualquer um (na forma de contra-intervenção).

A versão da obra apresentada neste trabalho – palavra de repetição "vai", espaço de intervenção "passarela" – atenderia aos requisitos da noção de consentimento implícito parcial ou totalmente, a depender de ponderações. A instalação de papéis na parede não envolve qualquer tipo de ilusão ou escamoteamento e não pode ser confundida com uma situação que ofereça perigo, o que não apenas não oferece qualquer risco em si como deixa claro de partida que nível de risco é este. Já o participante tem, a todo tempo, plenos poderes de saída da passarela, tanto quanto se a intervenção não estivesse ali. Mas ele só poderia evitar entrada se resolvesse

humilhantes em troca de pagamento. Exemplos destas obras são: uma em que 4 prostitutas viciadas em heroína recebem o valor referente a uma dose de heroína para ter uma linha contínua tatuada nas costas (Santiago Sierra, 160 cm Line Tattooed on 4 People, 2000); e outra em que paga trabalhadores iraquianos residentes em Londres para serem cobertos por spray de poliuretano (Santiago Sierra, Polyurethane Sprayed on the Back of 10 Workers, 2004). Aqui optei por não apresentar as figuras.

¹⁴ WAERN, A. 2016. The Ethics of Unaware Participation in Public Interventions. **Proceedings of the 2016 CHI conference on human factors in computing systems**, p. 803-814.

ou dar a volta, ou sair do túnel para atravessar a rua; e nesse ponto resta a questão quanto a se esta é uma livre escolha.

O artista urbano não pode pretender obter consentimento sobre a apreciação das suas obras a não ser que se dirija de antemão a todas as pessoas que um dia a encontrarão na paisagem das ruas. Mas ele pode ter esperança de alcançar, dentro do limite da sua ética de campo, parâmetros mínimos para que ao menos não sejam cruéis. No caso, consideramos que a arte lida com amplo espectro de problemas simbólicos, em que, seguindo Bishop (2004)¹⁵, deve haver espaço para a investigação de relações inclusive não-colaborativas; e, por outro lado, aceitamos a solução geral de Waern para a multiplicidade das questões de ordem ética em intervenções públicas. Então para alcançar tais parâmetros poderíamos querer herdar os requisitos do consentimento implícito, exceto por aquele que atua contra a natureza da arte urbana: e determinar que a obra se torna aceitável quando há clara avaliação de risco, possibilidade de livre saída, mas não a de livre "entrada", o que corresponde à sua recepção; com a contrapartida de que, aqui, o participante tem desde o início uma plena consciência do que está acontecendo.

Quanto à discussão das relações de força entre participante e artista, a obra atenderia também às condições do "carnavalesco", posto que não impõe qualquer garantia contra o comportamento transgressivo do passante, o qual na verdade é esperado e provável, na forma por exemplo do pixo que sobre ela não tardará a aparecer; em outras palavras, na condição de arte de rua, ela é inatamente transitória, inclusiva, aberta, e montante. Para ir além, poderíamos ainda considerar que a arte de rua traz como contribuição ao carnaval bakhtiniano o elemento clássico da máscara e do anonimato na relação entre as pessoas que a experimentam. Por sinal, a imagem do carnavalesco parece oferecer uma interessante chave de apreciação estética para as composições anárquicas das paredes do pixo. De resto, enquanto disposta no espaço partilhado da rua, sem imposição de qualquer relação compensatória, e entre

¹⁵ BISHOP, 2004 apud WAERN, A. 2016. The Ethics of Unaware Participation in Public Interventions. **Proceedings of the 2016 CHI conference on human factors in computing systems.**

convivas anônimos e insubordinados entre si, fica a dúvida se havia sequer uma hierarquia a ser desestruturada alguma vez.

2.3 Relações de força na arte urbana

No Brasil, a prática da arte urbana, quando realizada sem autorização do proprietário ou do órgão público responsável (ou seja...) é ilegal e pode configurar crime. As normas aplicáveis vão desde o artigo 255 da Constituição Federal, que versa sobre o direito ao meio ambiente equilibrado¹⁶, passam pelo Código Penal¹⁷ e pela Lei de Crimes Ambientais¹⁸, e podem chegar às diversas e inumeráveis regras municipais sobre uso de comunicação impressa no conjunto urbanístico local, se for o caso da mídia utilizada. A Lei 9.605/98, em parágrafo alterado pela 12408/11, estabelece o crime de pichar ou por qualquer outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano, com pena mínima dobrada em caso de coisa tombada. Os artigos 163 e 165 do CP estabelecem o crime de dano: alterar ou deteriorar coisa alheia e tombada. Outras normas quaisquer que as autoridades policiais e judiciárias alucinem não estão descartadas, inclusive desobediência (art. 330 CP), desacato (art. 331 CP) e resistência (art. 329 CP), como tão frequentemente gostam de incluir na fabricação acusatória.

O status (i)legal da arte urbana mundo afora não é muito diferente – muito embora em cidades como Palestina, Atenas, Lisboa, Santiago do Chile, e até mesmo em São Paulo, haja na prática um costume de tolerância simplesmente porque nelas a arte de rua prolifera por toda parte. São as chamadas "cidades saturadas". Bogotá no entanto guarda uma posição singular por haver se tornado a primeira grande cidade

¹⁶ BRASIL. **CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL**, DE 5 DE OUTUBRO DE 1988. Brasília, DF: Presidência da República. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 14 nov. 2020.

¹⁷ BRASIL. **Decreto-lei nº 2.848**, DE 7 DE DEZEMBRO DE 1940. Código Penal. Brasília, DF: Presidência da República. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848compilado.htm. Acesso em: 14 nov. 2020.

¹⁸ BRASIL. **Lei nº 9.605**, de 12 de fevereiro de 1998. Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9605.htm. Acesso em: 14 nov. 2020.

a implementar legislação amplamente descriminalizante, no sentido de permitir a realização do grafite em qualquer lugar, exceto onde especificamente proibido¹⁹. De todo modo, mesmo onde exista uma política informal de tolerância com a arte de rua, é razoável considerar que segue perigosa para o praticante justamente na medida em que não tem forma definida, ficando assim ao sabor dos humores dos homens.

Nos caminhos da arte urbana, portanto, o artista tem um forte incentivo para agir no anonimato, engajado como se encontra numa atividade, no mínimo, para-legal. Trata-se no entanto de um anonimato incompleto: posto que o artista não desaparece, mas se identifica por um pseudônimo, com o que revela a pretensão de ser reconhecido. O artista de rua poderia desaparecer: a imagem que deixou na parede, sequer assinar; e mesmo o pixo que larga com um gesto preciso na parede poderia ser um verbo em lugar de um substantivo, ou a cada vez outra palavra qualquer. Mas ele reifica sua identidade mediante o retorno de um nome, e deste modo se torna reconhecível por uma comunidade, enquanto dissociado da sua pessoa civil.

Seria interessante notar, porém, que a atuação sob anonimato confere poderes não apenas defensivos ao agente. É senso comum como o uso do anonimato pode permitir uma pessoa se dar a comportamentos ofensivos. No contexto das redes sociais na internet, logo encontramos pessoas que às outras insultam e ameaçam sob a guisa de um nick; no contexto de uma festa junina, talvez remetamos (ou até recebamos) um correio elegante que jamais chegaria ao destinatário no mesmo tom de outra forma; no contexto da chegada em terra estrangeira o visitante fica livre para recriar a sua história. Tipicamente se atribui o comportamento desnibido do sujeito anônimo ao fato de que, não identificado, ele não enfrentará consequências pelas suas ações – o que é análogo à hipótese repressiva na formulação de Foucault²⁰. A hipótese afirma que os sujeitos teriam uma sexualidade inata apenas não expressa na sua plenitude devido à atuação repressora do controle social. Mas o filósofo considera que, antes de denunciar uma condição preexistente, o discurso da

¹⁹ ORTIZ VAN MEERBEKE, G. e SLETTTO, B. 2019. Graffiti takes its own space. *City*, 23(3), p. 366-387.

²⁰ FOUCAULT, M. A hipótese repressiva. *In*: FOUCAULT, M. 1988. **História da Sexualidade: A Vontade de Saber. Vol. I.** São Paulo: Graal. p. 19-49.

repressão sexual na verdade *inaugura* uma nova relação de controle e dominação – a própria sexualidade moderna – em que o pecador deve uma confissão ao padre, o paciente deve uma confissão ao médico, e o analisando ao psicanalista (enquanto todos a si mesmos). Então podemos talvez estender esta analogia até o seu resultado: de que o anonimato pode ser compreendido, mais que uma medida meramente defensiva, como performance produtiva de uma nova relação de poder.

Segundo Vera Pallamin (2000), De Certeau trabalha a noção foucaultiana de poder para pensar as práticas sociais em espaços urbanos. Se para Foucault poder é "relação de forças", produtiva das próprias formas de relação social, de caráter não unilateralmente repressivo, mas multivetorial, e que por isso mesmo guarda estruturalmente a possibilidade de resistência, torna-se premente compreender de que modos as práticas sociais configuram formas de resistência à ordem sociocultural dominante. De Certeau compreende as pessoas que habitam a cidade não como um público passivo, mas "usuários" que produzem a cidade ativamente mediante práticas sociais. Estas práticas sociais são modos de operar pelos quais os usuários reapropriam o espaço organizado pelos dispositivos de controle da ordem dominante e são performances do tipo fazer-inventar, operações desviantes que consistem no uso autônomo dos constructos simbólicos disponíveis, implicando ruptura infinitesimal e cumulativa com o normativo sociocultural. Desta maneira, o autor oferece como exemplo o simplesmente caminhar. "O ato de andar é para o sistema urbano o que o ato de fala é para a linguagem". O pedestre, ao caminhar, atualiza as possibilidades determinadas pela ordem constituída, mas se fizer um uso particularizado delas, jogará com seus limites e proibições. Caminhar define um espaço de enunciação, a prática de um espaço, em direção a uma diferenciação subjetiva.²¹

Para traçar a analogia, portanto, poderíamos dizer: não é que haveria no artista urbano um impulso inato de grafitar paredes, apenas refreado pelos poderes que garantem repressivamente que sejam mantidas intactas: antes, seria a própria prática

²¹ PALLAMIN, V. 2000, **Arte Urbana**. São Paulo: Annablume. p. 35-40.

institucional repressiva que inaugura e estabelece as condições de possibilidade para que ele faça arte de rua. A ilegalidade se torna um elemento de composição, assim como o anonimato um modo de se relacionar com os poderes instituídos, para a produção dos significados e experiências diversas que constituem a arte urbana. As obras da arte de rua, que poderiam bem ser descritas como performances do tipo fazer-inventar, operações desviantes que lançam uso de constructos simbólicos disponíveis, não poderiam senão constituir a enunciação de um discurso no ato da sua realização.

E seguindo, para alcançar demais aspectos da sua gramática: sob uma identidade diversa (mas não ausente) o artista pode realizar uma obra que de outra forma, e em outro lugar, ele não realizaria, não necessariamente porque seria punido, mas porque é diversa toda a linguagem e todo o discurso desta forma em operação: a inserção social da obra; os seus elementos materiais; o gesto artístico; as implicações, diretas e indiretas, de cada qual. No espaço público da rua vai atingir um público que não a encontraria noutro lugar, não necessariamente porque não poderia comparecer à galeria (às vezes não mesmo), mas de pronto porque se trata doutro *locus* institucional; ao praticar este espaço, reapropria subjetivamente o que foi arquitetado como um não-lugar para o transporte de corpos sem identidade. E nesses termos se configura uma nova relação de forças entre o artista, a comunidade, que o reconhece, e os poderes dominantes de toda sorte – políticos, institucionais, econômicos, legais – à margem dos quais essa relação se dá.

A arte de rua guarda uma relação íntima com aquilo que Augé (1995) denomina não-lugar. Na sua terminologia, a cidade se estrutura como entrelaçamento de "lugares antropológicos" e "não-lugares", em que os primeiros são espaços com que as pessoas desenvolvem relação de identidade e experiência de comunhão, enquanto os últimos são espaços de trânsito, fluxo e intercâmbio, como estações de trem, trevos rodoviários, ou conexões aéreas, em que a pessoa que nele adentra é poupada de seus determinantes usuais, e se torna não mais do que aquilo que

experimenta no papel de um passageiro²². O não-espço é a dimensão espacial da supermodernidade enquanto cultura do excesso, da superabundância de eventos, em que a própria noção de cultura individuada se torna redundante. Concebido como forma de espaço negativa – um espaço que não pode ser definido relacional, histórica ou identitariamente – caracteriza-se como *abstração*, em meio ao qual os seus habitantes-passantes se orientam primariamente mediante *palavras*. O usuário do não-espço, sozinho entre muitos, tem com ele uma relação contratual solitária, mediante instruções de uso prescritivas, proibitivas ou informativas – siga à direita, você está entrando na região de Beaujolais, códigos ideogramáticos – impostas não por indivíduos mas por instituições. Augé chama isso de invasão do espaço pelo texto.²³

Se o espaço urbano tem os seus significados abertos à reconstrução mediante práticas sociais, e nesse caso para a sua caracterização devemos discernir sobre o modo como é utilizado, quem são os seus usuários, e as relações de poder que nele se desenvolvem, então o espaço do não-lugar pode ser reapropriado como lugar antropológico quando aproveitado pela prática da arte de rua, a qual consiste justamente em subverter a sua função urbanística (transporte) ao reconstruí-los como espaços de identidade e reconhecimento, mediante a enunciação de um discurso que se vale de códigos disponíveis para manifestar materialmente relações sociais e afirmar a territorialidade do lugar cotidiano, nos termos de Vera Pallamin (2000)²⁴. Mais que "espaço de representação", a arte urbana dá em si mesma uma demonstração pragmática da possibilidade de agência e da produção da cidade por aquele que nela habita – como no movimento de contrafluxo que o artista faz à caça do site específico, como na marca visual que uma vez aplicada faz fixar um território

²² REHM, J. e VOUTICHTIS, C. 2016. No Place for Urban Art. **Street Art & Urban Creativity Scientific Journal** 2: p. 45-47.

²³ OSBORNE, P. 2001. **The Journal of Architecture**, 6(2), p. 183-194.

²⁴ PALLAMIN, V. 2000, **Arte Urbana**. São Paulo: Annablume. p. 30-37.

antes fugidio, como na pausa da atenção e da consciência no encontro com uma obra.

A presente versão de Como desfazer coisas com palavras se instala em uma passagem subterrânea do plano piloto: arquitetadas como trajetos diretos sem desvio alternativo, onde da entrada o passante pode ver o fim, elas assumem a forma minimalista do caminho mais curto entre dois pontos mas numa escala tão longa e profunda que é quase monumental. Se o não-lugar é concebido como os espaços do trânsito acelerado de bens e pessoas da supermodernidade, então seria possível imaginar a passagem em linha reta como a sua forma arquetípica, enquanto o passante como uma espécie de viajante local. E se as instruções de deslocamento em forma-texto são a materialização do contrato solitário ao qual se submete o habitante-passante da cidade nesses espaços, a obra usa texto contra texto e dessignificação contra comando para finalmente desfazê-lo.

2.5 Desenquadramento da arte urbana

O estado da arte de rua na cidade de Bogotá tem um marco inaugural no assassinato do grafiteiro Tripido aos 16 anos pela polícia, que como de hábito tentou plantar provas de que ele seria um assaltante. O caso gerou comoção pública e a regulação da prática da arte de rua passou a ser pautada não apenas como uma questão de segurança pública, mas também pelo objetivo de proteção à juventude. O Decreto 75 foi originalmente pensado para autorizar arte de rua em qualquer lugar exceto onde proibido; porém, com a pressão de diversos setores pela proibição em pontos de interesse, o resultado final foi que muitos dos espaços urbanos permaneceram ilegais na redação. O Decreto 75 não distingue entre arte de rua e grafite, definindo como "grafite" toda intervenção temporária que não seja "publicidade". Há disposição no sentido de promoção cultural do grafite e atenuação de punições disciplinares, bem como proibição de confisco de materiais pelos agentes públicos em qualquer caso. A experiência histórica desse modelo foi aos poucos empurrando a lei para uma versão mais permissiva, através de acontecimentos como a paulatina cooptação política dos

artistas pelo subsídio estatal, o lendário Bieber-Popo affair²⁵, e as manobras e adaptações das comunidades de arte e grafite ao contexto da nova legislação. Forças de segurança foram paulatinamente desestimuladas a agir; a vasta proliferação de obras tornou impossível distinguir as autorizadas das espontâneas; a subcultura se reestruturou diante do novo campo de atuação. Gabriel Ortiz Van Meerbeke e Bjørn Sletto (2019) afirmam que a legalização da arte de rua dividiu a comunidade em 4 campos principais: muralistas, que aproveitaram as políticas de promoção cultural para uma produção nos conformes das exigências oficiais; artistas de rua já consolidados, que resistiram em se submeter ao novo modelo de produção; artistas que aproveitam a estrutura do subsídio oficial, mas que mantêm uma produção paralela não autorizada; e novatos, que não conseguem atender aos requisitos burocráticos da arte sancionada, mas aproveitam o cenário de maior tolerância para produzir para-legalmente.²⁶

As considerações que os próprios artistas fazem sobre o seu trabalho nesse novo cenário, por assim dizer, quase laboratorial, são interessantes no sentido de destacar, com uma qualidade auto-declaratória e a clareza do contraste, aqueles elementos compreendidos por eles como os fundamentos mesmos da disciplina que praticam. Muralistas se colocam como pintores, rejeitam a pecha de grafiteiros, e até se ressentem quando suas obras eventualmente sofrem a intervenção do grafite irregular. Grafiteiros das antigas rejeitam a proposta de produzir dentro da esfera legal porque compreendem as suas obras como não-sancionadas (ou aconsensuais) por natureza; entendem que o grafite só é "verdadeiro" se for ilegal, e consideram de

²⁵ Conforme relatado em ORTIZ VAN MEERBEKE, G. e SLETTTO, B. 2019. Graffiti takes its own space. *City*, 23(3), p. 372., Justin Bieber, após um show em Bogotá, resolveu ir fazer graffiti em uma avenida famosa como ponto de arte urbana, ora restrito pela nova legislação. Sua comitiva foi escoltada pela polícia e o prefeito deu declarações afirmando que o ato era ilegal, enquanto ao mesmo tempo parabenizava os agentes pelo trabalho de proteção à estrela. Disso decorreu comoção pública e cobertura negativa da mídia, e até mesmo os pais de Tripido se manifestaram em protesto. Nesse contexto o ativista Don Popo lançou uma campanha em redes sociais convocando para 24 horas de Graffiti sem prévia autorização. Mais de 200 artistas compareceram, bem como numerosas patrulhas de polícia. Don Popo narra a vitória simbólica desse dia, em que os policiais tiveram de assistir à maratona ilegal com vergonha na cara e "o rabo entre as pernas".

²⁶ ORTIZ VAN MEERBEKE, G. e SLETTTO, B. 2019. Graffiti takes its own space. *City*, 23(3), p. 366-387.

baixa qualidade o trabalho dos colegas porque desenvolvido em condições alheias à experiência formadora da proibição, da efemeridade e do perigo. Artistas que mantêm produção paralela, entre o mundo sancionado e o ilegal, não deixam de se queixar da máquina legal que impõe regras como o abandono de pseudônimos, o registro de suas pessoas em banco de dados, a produção de temas pré-definidos, e afinal de contas a institucionalização da arte de rua. Diz um deles: "vejo isso como negativo. Você não pode dar espaços pro grafite. O grafite tem que tomar o espaço dele. O cara tem que ir caçar paredes".²⁷

Percebe-se então que estes elementos reiterados pelos artistas no exame crítico do seu ofício constituem o próprio "material" empregado por eles na feitura das suas obras. O uso da ilegalidade gera uma situação performática e implica o significado de uma resistência; a efemeridade decorre da afirmação de autonomia por um lado, comunitarismo por outro, e é correlata da abertura à participação geral²⁸; a proeza é a demonstração de habilidade sob pressão; e o pseudônimo funciona como lança e escudo para o artista em ação. A existência no espaço público, e o seu uso como suporte, é outro; e a arte de rua se dá afinal como uma articulação destes "elementos de composição" em expressões estéticas, performativas e conceituais.

Tais elementos se fazem presentes desde o seu surgimento nos anos 60-70 nas formas clássicas do pixo e do grafite, e, sem chegar a falar em um ou outro como primeiro, essencial ou definitivo, compõem em seu conjunto, e historicamente, aquilo que sempre se chamou de arte urbana. No sentido de Belting²⁹, da obra como uma "imagem" que encontra na "história da arte" um enquadramento adequado, ela nasce já "desenquadrada" e com caráter de arte contemporânea: pois, para além de qualquer dimensão plástica ou material, opera com elementos como ilegalidade, aconsensualidade, efemeridade, e abertura à participação como eixos fundamentais,

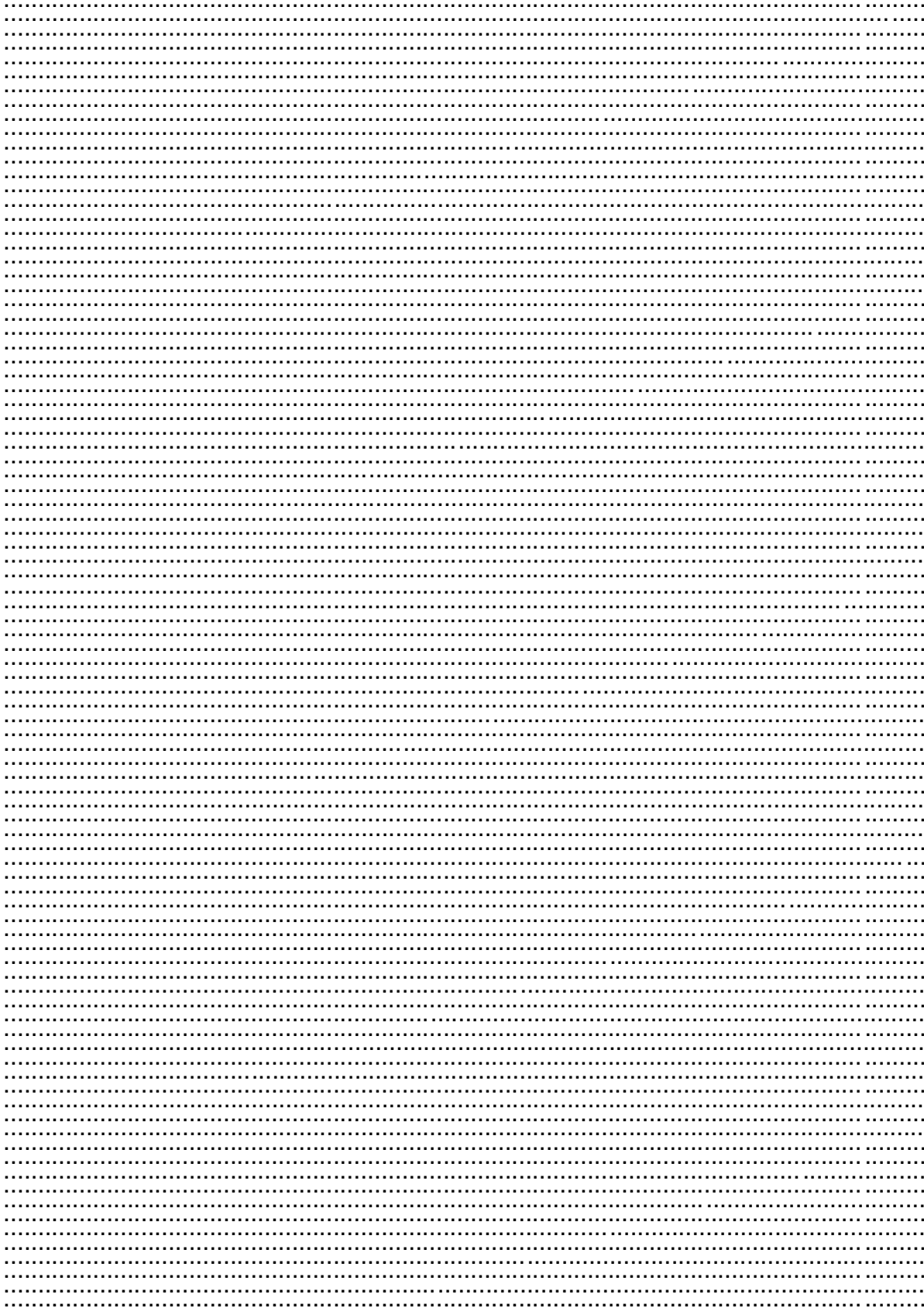
²⁷ Ibid, p. 381.

²⁸ Seria de se contestar que o pichador de gangue, que promete vendeta contra quem rasure sua marca, não está "aberto à participação". Mesmo ele, no entanto, não tem a real expectativa de que jamais será rasurado, e na verdade conta com isso para dar continuidade ao seu modo de vida, sem o qual não seria quem é.

²⁹ BELTING, H. 2012. **O Fim da História da Arte**. São Paulo: Cosac Naify. p. 12-46

razão pela qual, para seguir com o paralelo, (i) não se adequa aos quadros rígidos dos gêneros tradicionais, como escultura ou pintura; (ii) não vem a manter o observador à distância nem o obriga a um comportamento passivo; (iii) ao contrário de separar a arte da vida cotidiana, extingue na forma que ocorre qualquer separação; (iv) em vez de se apresentar como imagem fixa, ocorre aberta à participação; (v) nunca precisou da aliança com teóricos para abandonar o museu, porque de partida se configura como exposição; (vi) reporta-se à narrativa local de uma subcultura e um lugar específico, sem compromisso com um arco maior da História.

Previsivelmente, mas também ironicamente, é apenas ao passar por um processo de legalização, e trazida para as galerias e vendida nas lojas de roupa, quando assim capturada pelos circuitos de interesses acadêmicos, políticos e comerciais, que pela primeira vez se desfazem os seus fundamentos, ela se apresenta des-
desenquadrada, e finalmente retorna aos quadros domesticados das artes plásticas tradicionais.



CAPÍTULO 3 – PROJETO E EXECUÇÃO

Como desfazer coisas com palavras, como descrito anteriormente, é uma instalação que se configura no preenchimento das faces internas de um espaço fechado com uma palavra em repetição. A presente versão se dá no ambiente urbano de uma passagem para pedestres, e utiliza a palavra "vai".

4.1 Técnica, material, medição e orçamento

A técnica do lambe-lambe foi opção por ser fácil, rápida, graficamente exata, e geralmente barata, com um resultado relativamente longo (muito mais que o adesivo, mas também menos que o jet sobre stêncil, cujo "dano" por outro lado é incontroverso). Lambes têm a qualidade interessante de se fixarem totalmente, ponto a ponto, na superfície em que foram colados, tornando a tarefa de retirá-los ingrata e quase impossível sem instrumentos próprios como jato de pressão e espátula. Para colar o lambe, basta papel sulfite e solução de cola branca e água na proporção de 1:1 (o papel e a cola podem ser outros, mas estes funcionam bem em paredes). Você passa uma mão de solução de cola na parede, põe o papel, e passa outra mão por cima. A cola penetra o papel de ambos os lados e se conecta, secando como uma superfície una de fora a fora e ponto a ponto na parede. Assim a tentativa de arrancá-lo normalmente logra apenas a desfiação de finas tiras na escala da unha. É apenas através dos longos processos do tempo que a superfície colada vai, fatalmente, deteriorar, mas dificilmente de uma só vez. Pincéis e rolos são bem-vindos para, respectivamente, espalhar a cola com rapidez e alisar o papel na parede, desfazendo eventuais bolhas de ar e fixando-o mais rentemente.

Um detalhe vital seria contratar uma impressão cuja tinta não fosse à base de água, porque esse tipo se dissolve no contato com a solução de cola, ocasionando borrões mais provavelmente detrimenais ao efeito de repetição pura pretendido para a obra.

Originalmente, a instalação foi projetada para a passagem 100/200 da 11 norte. O lance central da passagem tem as dimensões de 29.5m de comprimento por 2.85m de altura, somando 84m quadrados por parede e, considerando cobrir apenas as duas paredes, mas não o teto, 168m no total.

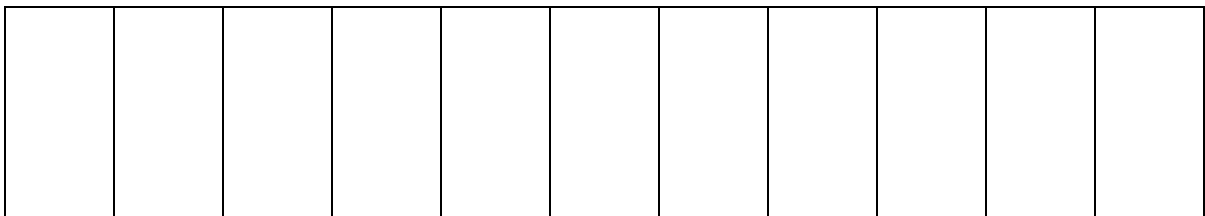
O melhor orçamento obtido nesse cenário foi de um valor inexecutável. Assim foi necessário reconsiderar o local da intervenção.

A CLN 205/206 é notória pelo projeto arquitetônico desviante do modelo padrão das comerciais do plano piloto, que forma um conjunto que conecta as quadras mediante passagens subterrâneas para pedestres. Estas passagens são como uma miniatura das muito mais longas das 100/200, guardando inclusive o caráter estético dos mesmos tijolos pintados de branco nas paredes e no teto, numa dimensão de aproximadamente apenas 11m por 2.2m.

Projetei a impressão de 2 peças de 10m por 0.9m para cada parede, resultando numa área coberta de 36 metros quadrados.



Todavia, todos os profissionais de gráfica consultados recomendaram, por uma questão de melhor técnica, executar a colagem utilizando peças verticais, mais facilmente aplicadas por serem no sentido da gravidade. Adaptando, encomendei 11 peças de 2m por 0.9m para cada parede, resultando numa área coberta de 40 metros quadrados. Estimando 0.5 litros de solução por metro quadrado, seriam precisos 10 litros de cola branca.



4.2 Projeto gráfico

A obra demanda um projeto gráfico simples, resumido a letra no papel e preto no branco. A simplicidade destes parâmetros, contudo, torna cada um dos sucintos elementos internos proporcionalmente significante. Predeterminada a palavra a ser (des)utilizada, "vai", o que precisava então ser decidido era qual fonte, tamanho, DPI, colocação, ordenação e hierarquia tipográfica, em suma, a diagramação da parede de texto das palavras em repetição.

Se a saciação semântica é induzida pela dessignificação de uma idéia abstrata mediante a repetição de uma forma concreta, a diagramação deveria se orientar pela menor variação formal possível. Imediatamente não poderia haver qualquer hierarquia tipográfica, que necessariamente implica diferenciação formal, tampouco qualquer signo que não se referisse às próprias letras da própria palavra a ser repetida, como por exemplo linhas, marcadores ou pontuação.

O exame de montagens fotográficas anteriores a mim sugeriu que, dada a escala relativamente ampla da instalação, e dada a distância que os pedestres guardam das paredes, seria preciso para que as palavras se impusessem à vista e à leitura que as letras fossem impressas igualmente numa alta escala. Assim, o tamanho da fonte, ou seja, a altura da letra, foi estabelecido em aproximadamente 7.5cm, medida aproximada pelo valor 216. Para que apresentasse nitidez e suavidade nessa escala, o projeto de imagem foi renderizado a 600 DPI.



Figura 13. Montagem 1, 2018.

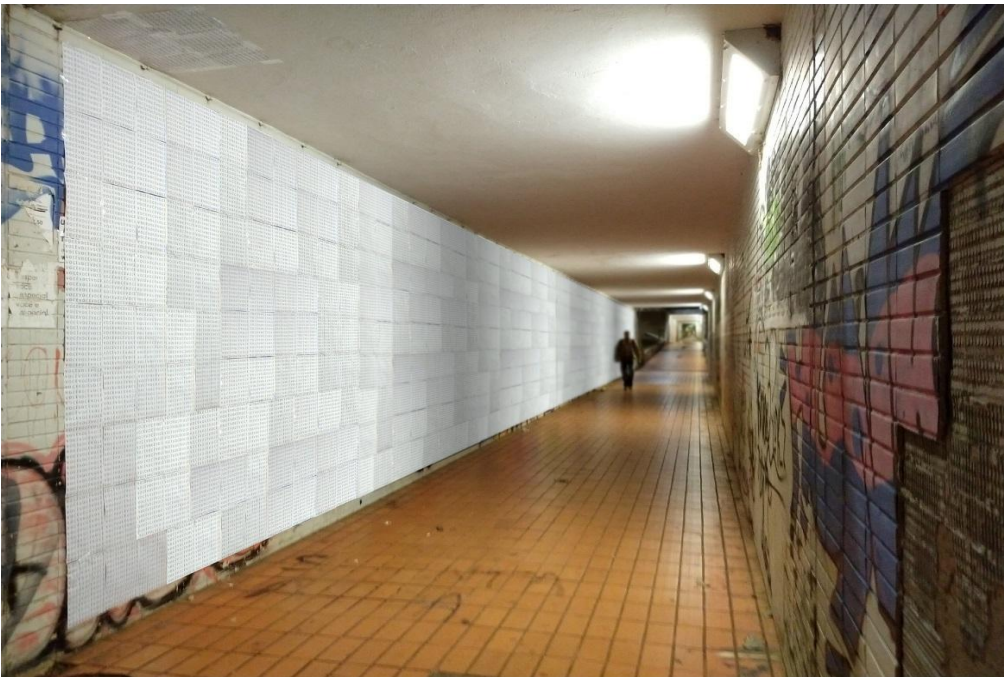


Figura 14. Montagem 1, 2018.

O estilo de fonte Calibri, em caixa baixa, foi selecionado após um processo de comparação rápida de sucessivas opções, sem maiores critérios exceto por oferecer uma legibilidade clara e, simplesmente, suficiente para os propósitos da obra. Outras fontes poderiam perfeitamente ter sido escolhidas para cumprir a mesma função, sem nenhuma razão em especial nem por qualquer condição exclusiva.

A decisão final seria quanto a ordenação e espaçamento. Quatro variedades consideradas foram:

v vai vai vai vai vai vai vai vai vai vai vai vai vai vai vai vai vai vai vai v

a vaiv

i v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a

Optei pelo modelo das letras espaçadas horizontalmente, que, pela distância que mantêm uma da outra, ficam como que à deriva no espaço e parecem contribuir no efeito de significado perdido, enquanto mesmo assim perto o bastante para se impôr como palavra à leitura pela ordenação que permanece. Com o propósito de minimizar qualquer variação formal e aniquilar qualquer hierarquia tipográfica, o espaçamento foi calculado para que os signos ficassem equidistantes tanto no eixo horizontal como no vertical: e a partir da altura de 7.5cm da fonte, ficou estabelecida a distância entre letras e a distância entre linhas na mesma medida.

v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i

v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i

v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i

v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i v a i

4.3 Execução

Tradicionalmente as ações de execução de arte de rua se dão na calada da noite por uma questão de furtividade. No entanto, mais do que isso, independente da hora, o que garante mesmo a integridade da empreitada é a agilidade da execução. No caso engajaríamos numa ação relativamente demorada, o que nos levou a ponderar com maior probabilidade o cenário do flagrante. À noite qualquer atividade incomum,

desenvolvida em localidade erma, pode ser percebida como suspeita, e a ocasião do encontro com a polícia, pelo próprio perfil da patrulha do período, fica muito mais sujeita aos excessos e à violência. De dia, ao contrário, a atividade de pessoas é geralmente menos estranhada, e qualquer movimentação melhor tolerada, desde que, no nosso caso, não percebida de modo direto. Sendo a passagem subterrânea, mais provavelmente só seríamos vistos por uma pessoa que se aproximasse a ponto de podermos igualmente vê-la, o que mais provavelmente nos daria margem para escapar, exceto se essa pessoa fosse já de primeira um agente de segurança. Naturalmente, cada uma dessas avaliações guarda sua própria margem de erro, margens que fatalmente se multiplicam quando consideradas em cadeia.

Decidimos ir num domingo, no auge da seca, entre 12h e 14h, em que todas as lojas estão fechadas, ninguém quer enfrentar o calor e umidade extremos, e a rua se torna desértica. Por duas semanas a fio compareci à quadra para observar se alguma coisa não saía do previsto. Os guardas de uma loja e os funcionários do condomínio que circulam no perímetro de segunda a sábado não se encontravam no domingo. De permanente, apenas dois carros estacionados lado a lado no mesmo lugar, um dos quais repleto de gatinhos por dentro, próximo a uns armários velhos, em uma garagem externa. Havia ali uma cadeira, mas nos dois domingos em que por lá passei, mais ninguém por perto.

No dia éramos 5 voluntários, com 3 rolinhos, 2 cabos de vassoura (para encaixar rolinho), 3 bandeijas, 2 galões de 10 litros de água, um galão de 5 litros de solução de cola branca, 2 caixas de 6 garrafas de cola branca, 1 balde com água e detergente pra lavar a mão, 5 panos de chão para o que viesse a ser preciso, 1 caixa de ferramentas inclusive com tesoura caso necessário, os 40 metros quadrados de papel a ser colado, e 1 forro de plástico onde repousar as coisas sem sujar.

Primeiro varremos rapidamente as paredes para livrá-las do excesso de poeira, que junto à solução poderia se tornar lamacenta, prejudicando a instalação. Para garantir o alinhamento, as folhas precisam ser coladas em sequência uma a uma. Para colar cada folha de 2m x 0.9m seria preciso em princípio apenas 2 pessoas, a primeira cuidando principalmente de passar cola (na parede e depois por cima) e a outra

principalmente de ajeitar o papel na parede. Como ventava muito na hora, o papel gigante ficou difícil de manusear, e precisamos designar 3 pessoas por folha, uma com a cola e mais uma de cada lado para segurar e ajeitar a folha no lugar. As duas restantes não ficavam ociosas enquanto isso, tratando de preparar mais solução, a próxima folha, de auxiliar com o alinhamento olhando à distância, e de maneira geral circulando, pensando e dando idéias dinamicamente. Também as pessoas não permanecem fixas numa só função, mas se socorrem em movimentos cruzados e vão revezando ao ritmo dos sucessivos fazeres. Cada folha aqui levava mais ou menos 5 ou 6 minutos para ser finalizada.

Operávamos há pouco mais de uma hora quando um dos nossos fumantes avisou, com estranheza na cara, ter avistado um senhor circulando por perto. "Mas tá tranquilo", disse caminhando apressado para o lado oposto da passagem. Nesse momento entramos em alerta, porque em situações de risco é preciso confiar no estômago, e apesar da forma suave que deu ao que viu, o colega aqui se mostrava indisfarçavelmente incomodado. A partir desse ponto a função fumar em área externa se tornou parte oficial da operação. Seguimos com a colagem em silêncio, para cerca de 10 minutos depois outra colega vir dizer: "Ele tava ali do outro lado regando as plantas, falei que elas tavam lindas e ele nem olhou pra mim, ninguém que cuida de planta faz isso quando você elogia...". Numa breve deliberação resolvemos cair fora, trazendo conosco apenas o que havia de mais leve e importante, como os papéis remanescentes. Quando íamos dobrando a esquina, um carro da PM lentamente estacionava na comercial atrás de nós.

A instalação ficou concluída em 75%, com uma parede completa e metade da outra, e a possibilidade de ser finalizada numa nova investida em um futuro próximo.

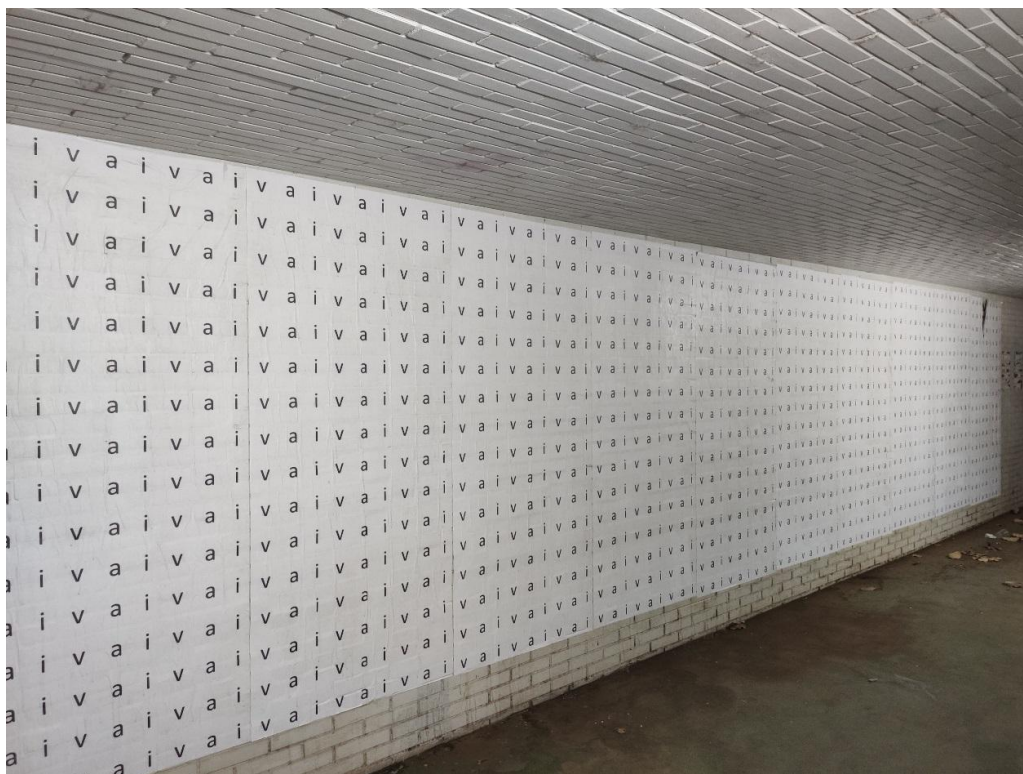


Figura 15. Como desfazer coisas com palavras: vai, 2020. Lambe-lambe.



Figura 16. Como desfazer coisas com palavras: vai, 2020. Lambe-lambe.



Figura 20. Como desfazer coisas com palavras: vai, 2020. Lambe-lambe.



Figura 21. Como desfazer coisas com palavras: vai, 2020. Lambe-lambe.

4.4 A direção dos ventos

Duas notícias sobre arte urbana em Brasília no ano de 2020 chamam a atenção. O famoso Gurulino foi detido e torturado pela polícia ao ser flagrado grafitando um painel para o qual possuía autorização informal, mas não por escrito. "Não pude falar, pegaram meus documentos, tomaram meu celular, tiraram a identificação do uniforme. Fui levado para a delegacia onde fui preso, algemado a uma barra de ferro, obrigado a ficar sem roupa e fazendo flexões enquanto eles riam. Fui xingado, ameaçado e humilhado por polícias pró-governo. Repetiam o tempo todo que, se eu fosse 'bolsonaro', o tratamento seria outro. Fiquei sem direito a usar máscara, sem celular, sem roupa, algemado, em uma cela trancada. Me chamaram repetidamente de 'comunista vagabundo financiado por sindicatos de esquerda'. Isso durou mais de 4 horas na cela, em uma delegacia do Paranoá, sem que nenhuma pessoa, amigos ou familiares soubessem do meu paradeiro"³⁰. A Polícia Civil se limitou a declarar que o artista foi submetido ao procedimento padrão de revista³¹.

Uma estudante de arquitetura da UnB está sendo investigada pela realização de pixos que posta em suas redes sociais, conforme relatório produzido pela Polícia Civil e obtido pelo jornal Metrôpoles. Uma alteração na Lei 6.094 do DF, sancionada pelo governador Ibaneis Rocha em 2020, prevê multa administrativa de R\$ 25.000,00 a R\$ 100.000,00 pela infração a depender do edifício ser individualmente tombado. Segundo pronunciamento da Delegacia responsável, caso fique comprovado que a estudante teve ajuda de outras pessoas, a denúncia pode incluir a tipificação de associação criminosa (art. 288 do CP)³². Aparentemente as forças policiais se encontram engajadas em operações de agressão simbólica e exemplificação que

³⁰ SANGEON, Pedro. Brasília, 31 ago. 2020. **Instagram:** @gurulino. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CEjuSaPj_XE/. Acesso em: 15 nov. 2020.

³¹ G1 DF e TV Globo. **Artista de grafite, criador do personagem Gurulino, denuncia violência policial no DF.** G1 DF e TV Globo, Brasília, 1 set. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2020/09/01/artista-de-grafite-criador-do-personagem-gurulino-denuncia-violencia-policial-no-df.ghtml>. Acesso em: 15 nov. 2020.

³² CARONE, C. **PCDF investiga estudante de arquitetura da UnB que picha monumentos e posta nas redes.** Metrôpoles, Brasília, 15 out. 2020. Disponível em: <https://www.metropoles.com/distrito-federal/pcdf-investiga-estudante-de-arquitetura-da-unb-que-picha-monumentos-e-posta-nas-redes>. Acesso em: 15 nov. 2020.

agora transcendem limites de raça e classe, quando não em mais tradicionais atos espontâneos de sadismo covarde, presentemente formatados pelo discurso miliciano presidencial.

4.5 Considerações finais

Caminhar ao longo da obra de 40 metros quadrados mas apenas 10 lineares parece um tanto quanto pouco para atingir o grau de repetição necessário a um efeito de saciação semântica tal como o pretendido. Talvez a escala requerida para somar o tempo de contato necessário à experiência em movimento seja um tanto quanto grande demais para ser concretizada com exíguos recursos de bolso. Já ficar parado por ali, por outro lado, parece produzir uma experiência bem distinta do meramente passar, uma experiência como que de uma pausa ou suspensão. Claro que depois de concebê-la, projetá-la e executá-la, não estou em posição de dar uma impressão confiável sobre a obra. De todo modo, mesmo que a saciação semântica não se produza como um efeito (e creio que na condição supracitada sim) acredito que a idéia da dessignificação pode de todo modo ser encontrada ali; e se a experiência do passar pela passagem foi alterada no sentido permanecimento, é possível que se caracterize aí uma subversão das relações de força encarnadas nas formas urbanas, e uma reapropriação do não-lugar. O que resta dessignificado, nesse caso, é a função meramente utilitária do constructo urbanístico, e assim talvez por um momento da rua, da cidade, do contexto e do sistema em que se insere.

Foi sugerida a realização de um "baile funk" no local. (Ficam todos convidados)

Outras palavras poderiam ter sido usadas como input, para outputs inatamente diferentes tanto de um ponto de vista formal quanto semântico. E outros locais poderiam ter sido escolhidos, com conseqüências poéticas e discursivas diversas, sempre a depender de particularidades concretas. Mesmo que a obra enquanto conceito seja independente de qualquer forma material em particular – rigorosamente ela não passa da tentativa de evocação de um fenômeno obscuro – para que seja realizada nesse mundo é necessário que assuma uma forma e um lugar concretos, sendo que cada forma e lugar concreto carrega consigo uma rede de contiguidades e sentidos (com efeito, uma incógnita não poderia ser dessignificada). Assim a obra,

concebida não como objeto material mas como processo imaterial, termina por colateralmente estabelecer um discurso em torno da palavra via a qual se manifesta, ainda que opere para extingui-la, e fatalmente tem impacto sobre o lugar e o contexto onde é instalada, mesmo que possivelmente não como previsto. Seria de se considerar, por exemplo, em vez da forma verbal "vai", o uso de um nome próprio: "joão", "maria", mas nesse caso ela só viria a atingir pessoas específicas (ou a idéia destas pessoas) e na verdade sem clareza de que modo exatamente. E a localidade de uma sala fechada, em contraposição a uma passagem, carrega a idéia de um destino final: talvez então a palavra de escolha pudesse ser "aqui", e assim o sujeito poderia ser levado a estranhar o lugar aonde chegou. Por outro lado, se a instalação da obra tivesse sido de antemão solicitada, e eventualmente autorizada, então a obra perderia a qualidade de aconsensualidade na produção e deixaria, parcialmente, de ser uma intervenção, embora o seu funcionamento, como processo de saciação semântica, permanecesse sendo o mesmo. Em última análise, as coisas nesse mundo só podem ser imateriais em um sentido parcial e arbitrário (ao elegermos olhar para este e não aquele aspecto) e isso se estende ao todo das artes conceituais, inclusive ultraconceituais e performativas, inclusive projetuais ou imaginárias. Na tentativa de alcançar um plano imaterial, os artistas da arte conceitual obtêm o mérito de expressar a arbitrariedade dos sentidos e os limites do material, mas não de transcendê-los inteiramente. No caso-limite da arte-linguagem, obras proposicionais e algorítmicas realizam a proeza da apresentação de paradoxos e tautologias para a contemplação intelectual, apesar de ironicamente apenas mediante a reificação de signos tomados por portadores de conceitos. Mas é no caso um tanto mais ordinário do seu encontro com a arte urbana – quando sai à rua e à cidade com os instrumentos para ressignificá-las, ou até dessignificá-las – em que muda os contextos com a palavra, porém mudam as palavras com os contextos – que a arte conceitual ganha poderes, e obtêm o mérito, para a transfiguração do espaço comum, a reapropriação das subjetividades, e, mediante a operação dos significados sobre a realidade

pública, mas também da realidade sobre os significados, finalmente a transcendência de um plano simbólico, sempre-já material³³, para o concreto social.

³³ Lillemose (2006) resgata a noção de "desmaterialização" enquanto conceito estético que, em lugar de dar uma definição última, geral e não-contraditória para arte ultraconceitual, oferece uma nova e fundamental forma de pensar a materialidade: uma estética em que o conceitual é "sempre-já" material e vice versa. Para isso, retorna ao entendimento disseminado entre críticos e artistas de arte conceitual como superação do objeto, e não um desaparecimento da materialidade. Ao se livrar do objeto, a arte conceitual na verdade liberta a materialidade, jogando-a para um campo estético amplo, horizontal, multi-, inter- e pós-mídia. Esta abordagem implica o retorno a uma realidade de multiplicidade material não reduzível, ao mesmo tempo que se volta ao domínio não-ideal e não-transcendental da realidade. (LILLEMOSE, J. 2006. Conceptual Transformations of Art: from Dematerialisation of the object to immateriality in networks. *In: Curating Immateriality: The work of the curator in the age of network systems*. New York: New York. Autonomedia, 2006. p. 113-35.)

c a i c a i c a i c a i c a i c a i c a i c a i

c a i c a i c a i c a i

c a i c a i c a i c a i

c a i c a i c a i c a i

c a i c a i c a i c a i

c a i c a i c a i c a i

c a i c a i c a i c a i

c a i c a i c a i c a i

c a i c a i c a i c a i

c a i c a i c a i c a i

c a i c a i c a i c a i

c a i c a i c a i c a i

c a i c a i c a i c a i

c a i c a i c a i c a i

c a i c a i c a i c a i

c a i c a i c a i c a i

c a i c a i c a i c a i

c a i c a i c a i c a i

c a i c a i c a i c a i

c a i c a i c a i c a i

c a i c a i c a i c a i

c a i c a i c a i c a i

c a i c a i c a i c a i

c a i c a i c a i c a i

c a i c a i c a i c a i

c a i c a i c a i c a i

c a i c a i c a i c a i

c a i c a i c a i c a i

c a i

REFERÊNCIAS

ARNASON, H. H.; PRATHER, Marla F. Prather. **History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography**. 4. ed. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1998. p. 274. Fala de Marcel Duchamp citada no artigo Dada no site do Museu MoMA. Disponível em: https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada/marcel-duchamp-and-the-readymade/. Acesso em: 15 nov. 2020.

BACHARACH, S. 2015. Street Art and Consent. **The British journal of aesthetics**, 55(4), 481-495.

BELTING, H. 2012. **O Fim da História da Arte**. São Paulo: Cosac Naify.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**, de 5 de outubro de 1988. Brasília, DF: Presidência da República, 2020. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 14 nov. 2020.

BRASIL. **Decreto-lei nº 2.848**, de 7 de dezembro de 1940. Código Penal. Brasília, DF: Presidência da República, 2020. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848compilado.htm. Acesso em: 14 nov. 2020.

BRASIL. **Lei nº 9.605**, de 12 de fevereiro de 1998. Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 2020. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9605.htm. Acesso em: 14 nov. 2020.

CARONE, C. **PCDF investiga estudante de arquitetura da UnB que picha monumentos e posta nas redes**. Metrôpoles, Brasília, 15 out. 2020. Disponível em: <https://www.metropoles.com/distrito-federal/pcdf-investiga-estudante-de-arquitetura-da-unb-que-picha-monumentos-e-posta-nas-redes>. Acesso em: 159 nov. 2020.

FOUCAULT, M. 1988. **História da Sexualidade: A Vontade de Saber. Vol. I**. São Paulo: Graal.

G1 DF e TV Globo. **Artista de grafite, criador do personagem Gurulino, denuncia violência policial no DF.** G1 DF e TV Globo, Brasília, 1 set. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2020/09/01/artista-de-grafite-criador-do-personagem-gurulino-denuncia-violencia-policial-no-df.ghtml>. Acesso em: 15 nov. 2020.

JAKOBOVITS JAMES, L. 1962 **Effects of Repeated Stimulation on Cognitive Aspects of Behavior: Some Experiments on the Phenomenon of Semantic Satiation.** Tese (Doutorado em Psicologia) – Department of psychology, McGill University, Montreal.

LEWITT, S. 1967. Paragraphs on conceptual art. **Artforum International Magazine**, New York, NY. Junho, 1967, 79-83.

LILLEMOSE, J. 2006. Conceptual Transformations of Art: from Dematerialisation of the object to immateriality in networks. In: **Curating Immateriality: The work of the curator in the age of network systems.** New York: New York. Autonomedia, 2006. p. 113-35.

LIPPARD, L. 1968. The Dematerialization of Art. ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Ed.). In: **Conceptual art: a critical anthology.** Cambridge: MIT Press, 1999. 46-50.

ORTIZ VAN MEERBEKE, G. e SLETTTO, B. 2019. Graffiti takes its own space. **City**, 23(3), 366-387.

OSBORNE, P. 2001. **The Journal of Architecture**, 6(2), Volume 6, Summer 2001. 183-194.

PALLAMIN, V. 2000. **Arte Urbana.** São Paulo: Annablume.

REHM, J. e VOUTICHTIS, C. 2016. No Place for Urban Art. **Street Art & Urban Creativity Scientific Journal** 2: 45-47.

SANGEON, Pedro. Brasília, 31 ago. 2020. **Instagram: @gurulino.** Disponível em: https://www.instagram.com/p/CEjuSaPj_XE/. Acesso em: 15 nov. 2020.

WAERN, A. 2016. The Ethics of Unaware Participation in Public Interventions. **Proceedings of the 2016 CHI conference on human factors in computing systems**, p. 803-814.

WITTGENSTEIN, L. 2009. **Philosophical Investigations**. New Jersey: Wiley-Blackwell.

WITTGENSTEIN, L. 2001. **Tractatus Logicus-Philosophicus**. London: Routledge.